UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA

GABRIELA PETERS GONÇALVES LEVY

Revisitando Imagens pelas lentes de Aleksandr Sokurov: uma
abordagem a partir de *Taurus*, *Moloch* e *O Sol*

Versão Corrigida

São Paulo
2020

GABRIELA PETERS GONÇALVES LEVY

**Revisitando Imagens pelas lentes de Aleksandr Sokurov: uma
abordagem a partir de *Taurus*, *Moloch* e *O Sol*.**

Versão Corrigida

Tese de Doutorado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em
Sociologia do Departamento de
Sociologia da Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas, da
Universidade de São Paulo, como
parte dos requisitos para obtenção do
título de Doutor em Sociologia.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Roberto
Arruda de Menezes

São Paulo
2020

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

L668r Levy, Gabriela Peters Gonçalves
Revisitando Imagens pelas lentes de Aleksandr
Sokurov: uma abordagem a partir de Taurus, Moloch e
O Sol. / Gabriela Peters Gonçalves Levy ; orientador
Paulo Roberto Arruda de Menezes. - São Paulo, 2020.
222 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras
e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
Departamento de Sociologia. Área de concentração:
Sociologia.

1. SOCIOLOGIA DO CINEMA . 2. IMAGEM. 3. HOMEM
PÚBLICO. 4. DOMINAÇÃO. 5. MEMÓRIA DO SÉCULO XX. I.
Menezes, Paulo Roberto Arruda de, orient. II. Título.

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Ciência e Concordância do (a) orientador (a)

Nome do (a) aluno (a): Gabriela Peters Gonçalves Levy

Data da defesa: 28/08/2020

Nome do Prof. (a) orientador (a): Paulo Roberto Arruda de Menezes

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 08/12/2020

A handwritten signature in black ink, appearing to be 'Paulo Roberto Arruda de Menezes', written over a horizontal line.

(Assinatura do (a) orientador (a))

*Ao Eduardo, meu companheiro nesta
jornada, e aos meus filhos, Alice,
Maria Guadalupe e Pedro.*

AGRADECIMENTOS

Foram muitas as pessoas que me apoiaram e contribuíram para o desenvolvimento da pesquisa apresentada nesta tese. A todas elas, inclusive àquelas que aqui não aparecem nomeadas, meus sinceros agradecimentos.

Agradeço aos membros do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade de São Paulo, que me acolheram como aluna e pesquisadora de doutorado oferecendo o suporte necessário para a realização desta pesquisa.

Agradeço ao CNPq o apoio financeiro concedido a esta pesquisa durante um trimestre e ao Instituto Federal de São Paulo pela concessão, entre novembro de 2017 e dezembro de 2019, do afastamento das minhas atividades docentes viabilizando o desenvolvimento e a conclusão desta pesquisa.

Ao professor Paulo Menezes agradeço a confiança, o respeito e a seriedade com que me orientou desde o meu ingresso no doutorado, em 2015. Não posso deixar de manifestar minha felicidade por tê-lo como orientador e enfatizar sua ímpar capacidade intelectual. Muito obrigada pela acolhida, pela paciência e principalmente pelas inestimáveis leituras críticas.

Agradeço aos professores Mauro Rovai e Carla Bernava pelas relevantes e valiosas contribuições dadas durante o exame de qualificação. Sou muito grata ao professor Mauro Rovai, que me orientou na iniciação científica e no mestrado, pela disponibilidade, pela seriedade e pela generosidade em compartilhar comigo seus conhecimentos de modo que tudo o que faço traz um pouco daquilo que aprendi com ele. À professora Carla Bernava sou grata pela pronta disponibilidade em compartilhar comigo seus conhecimentos e pela colaboração crítica no decorrer desta pesquisa.

Ao professor Koichi Mori, que integrava o Departamento de Letras Orientais da Universidade de São Paulo, sou muito grata pela disposição em me receber e compartilhar comigo seus conhecimentos. O terceiro capítulo desta tese deve parte de seu desenvolvimento às indicações de leitura do falecido professor Koichi Mori, a ele (*in memoriam*) meus mais sinceros agradecimentos.

À professora Vera Telles, Chefe do Departamento de Sociologia quando do meu ingresso no doutorado, agradeço a acolhida e a compreensão necessárias naquele momento. Agradeço aos professores Brasília Sallum e Fernando Pinheiro pelas indicações bibliográficas, pelo compartilhamento de textos e pela leitura crítica.

Aos secretários do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da USP, Evania Maria Guilhon e Sa, Georgina Silveira Pinto Neta e Gustavo Barboza Mascarenhas, bem como à Regina Celi Santana e aos demais funcionários do Serviço

de Pós-Graduação da FFLCH-USP, agradeço pela paciência, simpatia e competência com que sempre me atenderam. Aos funcionários da Biblioteca Florestan Fernandes da USP e da Biblioteca da Faculdade de Ciências e Letras da UNESP, em Araraquara, agradeço pelo excelente trabalho, sem o qual esta pesquisa não seria possível.

Agradeço ao Marcel Pereira Santos, diretor do Campus Araraquara do IFSP durante o período em que estive no doutorado, pelo apoio institucional viabilizando meu afastamento. Aos demais professores e funcionários do IFSP, Campus Araraquara, agradeço pelo auxílio burocrático-institucional e pela amizade.

Agradeço a leitura crítica de todos os que frequentaram o grupo de discussão do Professor Paulo Menezes, em especial ao Anderson Trevisan, à Carla Bernava, à Flávia de Paiva Brites, ao Jefferson Guedes e ao Marcus Repa. Aos colegas que participaram dos encontros do Grupo Imagem, Subjetividade e Teoria Social, coordenado pelo professor Mauro Rovai, em especial às amigas Nayara Baiochi do Nascimento e Thaís Azevedo da Costa Botelho, meus mais sinceros agradecimentos pela leitura dos meus textos, pelas críticas e pelo compartilhamento de textos e filmes. Agradeço também ao professor Túlio Cunha Rossi que por duas vezes debateu meu trabalho em encontros acadêmicos possibilitando reflexões importantes para o andamento da pesquisa. À colega Juliana Leitão agradeço pelas indicações de leitura sobre a estética soviética. Agradeço às amigas Camilla Farah, Carla Dick e Denise Campos pelos textos, impressões e conversas que contribuíram para o aprimoramento desta pesquisa. À Mônica Cardoso Pereira, meus sinceros agradecimentos por revisar os textos que compõem esta tese.

Ao José Eduardo Levy Júnior, por estar presente, debater comigo, apoiar e questionar o andamento desta pesquisa, muitíssimo obrigada. Sou grata aos meus pais, Celso e Adriana, aos meus irmãos, Marcela, Lucas, Lúcio e Luiza, e aos demais membros da minha grande família, que sempre me apoiaram e me incentivaram no percurso acadêmico.

Aos meus filhos, Alice, Maria Guadalupe e Pedro, que me instigam diariamente a ser mais paciente e perseverante, agradeço por compreenderem, na medida do possível, que a mamãe precisa trabalhar mesmo quando está em casa.

RESUMO

LEVY, Gabriela Peters Gonçalves. **Revisitando Imagens pelas lentes de Aleksandr Sokurov**: uma abordagem a partir de *Taurus*, *Moloch* e *O Sol*. 2020. 219f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2020.

Este estudo parte da análise fílmica e busca compreender os significados associados à imagem de Lenin, Hitler e Hirohito em *Taurus* (Aleksandr Sokurov, 2001), *Moloch* (Aleksandr Sokurov, 1999) e *O Sol* (Aleksandr Sokurov, 2005). A amostra os coloca em momentos distintos do exercício de sua liderança de modo a tencionar os fundamentos de legitimação de seus governos propondo diferentes diálogos com a tipologia weberiana. Nesse sentido, o estudo vai além de uma discussão sobre a capacidade ou a incapacidade de governar de cada protagonista apontando para diferentes potencialidades sociológicas ao propor um outro olhar para o passado e, em especial, para o modo como a imagem de cada um de seus protagonistas permanece no presente. Para tanto, o esforço de análise se volta ao modo de contar, de colorir e de montar a história, bem como ao uso dos sons, diálogos e silêncios e percebe cada uma das obras como uma narrativa completa e acabada que dialoga, respectivamente, com a história e com a memória soviética, alemã e japonesa sem, no entanto, crer que as personagens e as situações que aparecem na narrativa são uma cópia fiel dos livros de história ou dos desejos nunca revelados de seus participantes.

Palavras-chave: Sociologia do cinema. Imagem. Homem público. Dominação. Memória do século XX.

ABSTRACT

LEVY, Gabriela Peters Gonçalves. **Revisiting images through Aleksandr Sokurov's lens:** an approach from *Taurus*, *Moloch* and *The Sun*. 2020. 219f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2020.

This study starts from film analysis and aims to understand the meanings associated with the image of Lenin, Hitler and Hirohito in *Taurus* (Aleksandr Sokurov, 2001), *Moloch* (Aleksandr Sokurov, 1999) and *The Sun* (Aleksandr Sokurov, 2005). The sample chosen places them at different moments in the exercise of their leadership in order to question the legitimacy foundations of their governments by proposing different dialogues according to the Weberian typology. In this sense, the study goes beyond a discussion of each protagonist's ability or inability to rule by pointing to different sociological potentialities by proposing another look at the past and, particularly, at the way the image of each of its protagonists remains in the present. To this end, the analysis effort focuses on the way of telling, coloring and assembling the story, as well as the use of sounds, dialogues and silences and perceives each of the works as a complete and finished narrative that dialogues, respectively, with the Soviet, German and Japanese History and memory without, however, believing that the characters and situations that appear in the narrative are a faithful copy of the History books or the unrevealed wishes of their participants.

Keywords: Sociology of cinema. Image. Public man. Domination. Twentieth century memory.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO.....	10
1. TAURUS: TRANSFERÊNCIA DE DOMINAÇÃO E EXISTÊNCIA SIMBÓLICA. 14	
1.1.A visibilidade de Volodya.....	22
1.2.A imagem do líder, o partido e a questão sucessória.....	54
2. MOLOCH: DESMISTIFICANDO HITLER.....	74
2.1. Uma chegada muito esperada.....	85
2.2. “Vamos vencer a morte”, ele diz.	128
2. O PAPEL DA TRADIÇÃO E A RESSIGNIFICAÇÃO DA LIDERANÇA	
IMPERIAL EM O SOL.	135
3.1. O peso do passado e a imagem do Tennō em 1945.....	145
3.2. Possibilidades de futuro: o Comandante em Chefe e o Tennō.....	169
CONSIDERAÇÕES FINAIS	193
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	207
Sites citados	215
Filmografia principal	218
Filmografia de apoio	219
ANEXO A - Manchete <i>The New York Times</i> , em 23/01/1924	221

APRESENTAÇÃO

Esta pesquisa discute a construção fílmica da imagem de três líderes políticos conhecidos por sua atuação na esfera pública e que ocuparam posições de poder durante a primeira metade do século XX: Lenin, Hitler e Hirohito. A amostra os coloca em momentos distintos do exercício de sua liderança de modo a tensionar os fundamentos de legitimação de seus governos propondo diferentes diálogos com a tipologia weberiana¹. Nesse sentido, o estudo vai além de uma discussão sobre a capacidade ou a incapacidade de governar dos protagonistas das obras selecionadas e aponta para diferentes potencialidades sociológicas ao problematizar os significados que costumam ser associados à imagem pública de cada um deles.

Optou-se por investigar os significados associados à imagem de Lenin, Hitler e Hirohito a partir da abordagem de Aleksandr Sokurov em *Taurus* (2001), *Moloch* (1999) e *O Sol* (2005) porque esta amostra permite revisitar o passado a partir do presente tensionando a relação entre vida pública e vida privada. Isso porque tanto no momento do lançamento dos filmes, que marca uma distância de mais de meio século dos eventos históricos por eles protagonizados, como a especificidade de cada narrativa, que não os apresenta em situações em que aparecem liderando exércitos, em meio a batalhas ou ainda como políticos que por meio do discurso envolvem e cativam o povo, permitem que se proponha um outro olhar para o passado e, em especial, para o modo como a imagem de cada um deles permanece no presente. Cabe destacar que nesta tese os filmes serão analisados obedecendo a cronologia histórica dos acontecimentos narrados e não a cronologia do lançamento dos filmes – *Moloch* (1999), *Taurus* (2001) e *O Sol* (2005). Ou seja, primeiro virá a discussão que parte da morte de Lenin, em 1924, tematizada em *Taurus* (2001), depois a imagem de Hitler em um momento decisivo da segunda guerra mundial, entre a primavera e o verão de 1942, que aparece em *Moloch* (1999) e, por fim, a derrota japonesa na segunda guerra mundial, em agosto de 1945, que perpassa a narrativa de *O Sol* (2005). Além disso, tendo em vista as diferentes potencialidades sociológicas que se buscou explorar, esta tese não trabalha com o filme *Fausto* (Direção de Aleksandr Sokurov, Rússia, 2011), filme que em conjunto com os três filmes aqui analisados

1 Cf. WEBER, 1999.

integra o que o próprio Sokurov denominou como Tetralogia do Poder – *Moloch*, *Taurus*, *O Sol* e *Fausto*.

Eleger filmes como material privilegiado de análise significa, por outro lado, que é preciso ter em conta a especificidade destas imagens, dos sons, das cores e dos demais elementos que os compõem uma vez que, conforme pontua Maurice Merleau-Ponty, o sentido de uma imagem no filme, das cores que a colore ou dos sons que se justapõem a elas no processo de montagem depende das informações fílmicas que a precedem e a sucedem de modo que o filme “passa a ter significado, não devido a alusões, a ideias já formadas e adquiridas, mas através da disposição temporal ou espacial dos elementos”² que o constituem. Nesse sentido, tomar como material privilegiado de pesquisa as imagens presentes em *Taurus*, *Moloch* e *O Sol* significa compreendê-las como resultado de um determinado esforço de contar, colorir e montar cada uma das histórias tornando-as narrativas completas e acabadas que dialogam, respectivamente, com a história alemã, soviética e japonesa sem, no entanto, crer que as personagens e as situações que ali aparecem são cópias fiéis dos livros de história ou dos desejos jamais revelados de seus participantes. Isso quer dizer que, conforme explica Paulo Menezes,

o material primordial de análise não é propriamente a história do filme, mas, e principalmente, a **forma** pela qual essa história se transforma em história no filme, no limite, [importam] os valores que orientam a construção da narrativa para que ela se desdobre dessa forma e não de outra.³

Assim, no decorrer desta pesquisa, buscou-se investigar o modo como foram construídas as imagens de cada um dos protagonistas dos filmes selecionados – Lenin, em *Taurus*, Hitler, em *Moloch*, e o Hirohito, em *O Sol* – e quais são os possíveis significados sociais que esta forma específica de apresentá-los mobiliza. Para tanto, buscou-se compreender os elementos narrativos que compõem os filmes tanto de modo isolado como no interior da amostra enfatizando, nas considerações finais, alguns dos possíveis *pontos de fixação*⁴. Assim, apesar de trabalhar com filmes de um único diretor, esta investigação se alinha, como aparece no interior dos capítulos, ao paradigma de Pierre Sorlin no que concerne à análise fílmica⁵.

2 MERLEAU-PONTY, 1983: 115.

3 MENEZES, 2017: 24. Negritos e colchetes meus.

4 SORLIN, 1985: 201.

5 Cf. SORLIN, 1985.

Destarte, cada capítulo perscruta os elementos narrativos que compõem as obras sendo especialmente relevante o trabalho com as cores, o uso dos sons e o encaixe proposto entre o tempo de duração das cenas e o movimento narrativo, uma vez que estes elementos marcam e distinguem a produção de Aleksandr Sokurov frente à de outros cineastas⁶. Para tanto, ressalta-se que a discussão de Wassily Kandinsky sobre o papel das cores na arte e, em especial, na pintura veio ao encontro da pesquisa e incrementa as propostas de reinterpretação do passado que apareceram durante a análise. A escolha de Kandinsky como um dos autores com quem a pesquisa discute se justifica por ao menos dois motivos: 1. pela qualidade de sua pesquisa sobre o papel das cores na arte e 2. porque o papel das cores, que foram manipuladas no processo de edição e montagem das obras, se assemelha com a pintura na medida em que as imagens capturadas pelas câmeras ganharam, como em um quadro, novas tonalidades a partir da escolha pelo uso de determinadas colorações em detrimento de outras. Assim, a proposta de Kandinsky, que chegou a esta pesquisa por indicação do orientador do trabalho, proporcionou uma possibilidade interpretativa que confere caráter de novidade à análise⁷.

Como foi mencionado acima, o primeiro capítulo da tese apresenta a análise de *Taurus*, filme que enfoca a imagem de Lenin em um contexto em que ele está doente e já afastado do poder permitindo que se explore a ideia da transferência de dominação e o processo de simbolização de sua imagem após a morte. Nesse sentido, esverdear as cenas suprimindo o uso do vermelho permite voltar ao passado questionando, no presente, o papel da imagem de Lenin e sua presença, morto e mumificado, no mausoléu passados mais de noventa anos de sua morte.

O segundo capítulo, por seu turno, discute a construção da imagem de Hitler no filme *Moloch* problematizando a imagem forte do *führer*, que está em posição de liderança e é aclamado como o líder do III Reich, frente à instabilidade de sua posição social tensionando a relação entre vida pública e intimidade e, por outro lado, aponta para a derrota de Hitler em um espaço onde até então ele foi vencedor: o cinema. O

6 Para mais informações a respeito da obra de Aleksandr Sokurov ver: <http://sokurov.spb.ru/isle_en/isle_mnp.html>. Acesso em 10.jan.2017. Em português ver MACHADO (Org.), 2002.

7 Há que se destacar uma coincidência: Wassily Kandinsky, assim com Aleksandr Sokurov, é russo e viveu na União Soviética. Apesar disso, ambos os artistas saíram de sua terra natal, viveram e produziram parte significativa de sua obra em outros países europeus - Alemanha e França no caso de Kandinsky e França no caso de Sokurov.

cinza é a cor predominante na narrativa e seu emprego reflete a instabilidade e a dicotomia que se associam à imagem de Hitler.

O terceiro capítulo traz a análise de *O Sol*, filme que discute os significados associados à imagem de Hirohito, nomeado como Imperador ou *Tennō*⁸ na trama, antes e depois da derrota do Japão para as forças aliadas na segunda guerra mundial. A discussão alude ao papel do mito de fundação do Japão⁹ e à relação entre o *Tennō*, que ainda possui legitimidade frente aos seus apesar da derrota, e o Comandante americano, que lidera a ocupação aliada no Japão conseguindo obediência pela força e à revelia de qualquer legitimidade anteriormente constituída. O uso das cores contrapõe a preponderância do vermelho ao seu arrefecimento com o surgimento do bege, indicando o fim de um tempo e o início de outro.

Por fim, há um capítulo dedicado às considerações finais desta pesquisa.

8 Em português a palavra que melhor se aproxima do termo japonês *tennō* é imperador e por isso esta tese utiliza os dois termos e os grava com a letra inicial em maiúscula sempre que se referem ao protagonista de *O Sol*. Cabe destacar também que no terceiro capítulo da tese será problematizado o termo *tennō* de acordo com seu uso na cultura japonesa.

9 O mito fundacional do Japão diz respeito à deusa do Sol, conhecida no país por Amaterasu Omikami, e esta tese o explora a partir de um dos textos sagrados do xintoísmo, o *Kojiki* (*Crônicas dos Acontecimentos Antigos*). No interior do capítulo três, a tese discute mais a respeito deste livro, bem como do *Nihon Shoki* (*Crônicas do Japão*), e sua influência na cultura japonesa a partir da Meiji Ishin. Por ora, cabe mencionar que este trabalho não teve acesso a nenhuma versão do *Nihon Shoki* e que consultou as seguintes versões traduzidas do *Kojiki*: O NO YASUMARO. *Kojiki*. Tokyo: University of Tokyo Press, 1968. Tradução de Donald L. Philippi; O NO YASUMARO. *Kojiki*. New York: Columbia University Press, 2014. Tradução de Gustav Heldt; e O NO YASUMARO. *Kojiki*. Madrid: Editorial Trotta, 2008. Tradução de Carlos Rubio e Rumi Tani Moratalla.

1. TAURUS: TRANSFERÊNCIA DE DOMINAÇÃO E EXISTÊNCIA SIMBÓLICA.

Cercada pela taiga russa e inundada pelo verde acinzentado da névoa transparecem ao fundo algumas das colunas que compõem a fachada de uma grande construção. A cena remete ao amanhecer, pois a densidade da névoa embaça a visualização dos demais elementos do quadro e a tomada em plano geral enfoca a preponderância da natureza frente à obra arquitetônica. Aos poucos, badaladas de sinos sucedem o som instrumental e a elas o som de risadas, enfatizando a presença humana e conferindo um certo suspense à história. Em seguida, em meio às largas colunas clássicas que sustentam e embelezam a fachada do palacete¹⁰, um homem vestido com uniforme militar caminha enquanto fuma um cigarro – a vestimenta é composta por duas peças escuras, que assim como os demais elementos do plano estão esverdeadas, um cinto e um coturno, não há venda na cabeça e nem símbolos na roupa. Tais situações destacam, respectivamente, o isolamento do local, que está envolvido pela floresta e por isso afastado da paisagem urbana e a imponência de sua arquitetura. Antes destas cenas, nos créditos iniciais, aparece o logo dos estúdios *Lenfilm*¹¹ e inscrições em cirílico mencionam o título do filme, o “ministério da cultura da Federação Russa” e a “comissão oficial de cinema da Federação Russa”,

10 O palacete fica na propriedade Gorki Leninskie (Горки Лénинские) sendo que a palavra “gorki” é traduzida como “hills”, ou seja, “montanhas” ou “colinas” e remete à topografia da paisagem que nomeia o conjunto de terras em questão desde o século XV. A propriedade foi renomeada como Gorki Leninskie (“as montanhas de Lenin”) antes da morte do primeiro líder soviético, dista dez quilômetros de Moscou e pertenceu a diversas famílias nobres russas antes de ser nacionalizada pelo governo soviético, em junho de 1918. De acordo com as informações de seu site oficial, a construção do conjunto arquitetônico (casa principal e casas auxiliares), palco da narrativa de *Taurus*, ocorreu na segunda metade do século XIX (quando pertencia a Alexander Aleskandrovich Pisarev), mas seu estilo neoclássico data do início do século XX, quando Zinaida Grigorievna Rheinbot (viúva do industrial russo Savva Morozov) adquiriu a propriedade e contratou Fyodor Shekhtel, arquiteto renomado na Rússia, para empreender uma grande reforma (disponível em: <<http://mgorki.ru/history>>. Acesso em: 14/02/2018). A tese irá se referir à propriedade como palacete, palacete de Gorki Leninskie ou Gorki Leninskie.

11 De acordo com informações disponíveis em seu site oficial, *Lenfilm* é o nome de um conjunto de estúdios cinematográficos de São Petersburgo (Rússia) que foram estatizados após a revolução de Outubro de 1917. O nome *Lenfilm*, no entanto, é fruto de uma renomeação ocorrida em 1934 e homenageia Lenin – na época, a cidade também o homenageava e chamava-se Leningrado (Consultado em: <www.lenfilm.ru/studio/history/> e <www.lenfilm.ru/files/local/CMS_File/h0000/48/48.pdf>. Acesso em: 10/05/2018). O logo da *Lenfilm* é o primeiro a aparecer na tela e embora se trate de um procedimento comum em filmes lançados por estúdios no mundo inteiro – os logos dos estúdios *Warner*, *Disney* ou mesmo *Globo filmes*, no caso brasileiro, dão início a diversas narrativas fílmicas por eles produzidas –, neste caso remete à União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS) e, mais especificamente, à personagem que lhe inspirou o nome: Lenin.

destacando assim algumas das pessoas (Aleksander Sokurov, como diretor; Yuri Arabov, como roteirista; e Victor Sergeyev, como produtor) e instituições que participaram da produção, distribuição e exibição de *Taurus*, filme russo, produzido em 2000 e lançado em 2001. A cópia utilizada nesta tese traz a trama dividida em duas partes¹².

Às cenas externas de duração prolongada intercalam-se outras que acontecem no interior do palacete e envolvem as pessoas que ali vivem ou o visitam. Assim, o despertar de Masha e Nadya, que em trajes de dormir conversam sobre as dificuldades que tiveram durante a noite, contrasta tanto com a exuberância dos elementos naturais da primeira cena e a imponência arquitetônica do local como com a intensa presença militar na propriedade, que aparece desde a segunda cena quando um soldado fuma tranquilamente seu cigarro. É, então, por meio de tomadas externas e internas (mas sempre na mesma propriedade), do contraste entre as situações abordadas nas cenas, pelo alongamento da duração de algumas delas e pelo uso da luz e manipulação de sua coloração que a narrativa de *Taurus* explora mais um dia na vida de Volodya Ilich, seu protagonista. O papel da névoa auxilia na composição do raiar de um novo dia, pois enquanto ela aparece concentrada na primeira cena, a próxima tomada externa, que ocorre na cena posterior ao primeiro diálogo das mulheres no quarto, enfoca o lento dissipar tanto de sua fumaça fria como de outra, mais quente e oriunda do cigarro recém tragado pelo soldado que faz a guarda. De modo geral, na primeira parte da trama aparecem as relações que o protagonista desenvolve com as pessoas que participam de sua convivência diária e o modo como lida com o avanço de sua doença e com seu isolamento, sendo o ponto alto o momento em que Volodya se mostra decidido a pôr fim à sua vida. Na segunda parte, por sua vez, mantém-se o enfoque nas relações travadas anteriormente e na decisão pelo suicídio, mas intensificam-se algumas das contradições iniciadas na parte anterior – capacidade e incapacidade de ação e expressão, corpo sadio e corpo doente são algumas delas – e ele recebe a visita de alguém ligado ao governo com quem conversa sobre os rumos políticos do país ao mesmo tempo em que explicita os motivos que o levaram a solicitar-lhe o cianureto.

Para Volodya, o dia tem início em um aposento grande e escuro, situação que indica a escassez da luz do dia; ele está deitado em uma cama e parcialmente nu

12 A primeira parte do filme possui 50'29'' e a segunda 50'09''. Após a minutagem aparece a indicação da parte correspondente.

quando seus grunhidos chamam a atenção de um homem fardado (como o da segunda cena) e este desfere dois tapas em seus braços para tirar-lhe das mãos um papel. Em seguida, e ainda deitado, Ilich balbucia o pedido de um copo de água. O militar o serve e emenda nesta ação um pedido de desculpas. Na sequência, ouvem-se novamente as risadas, o badalar dos sinos e um breve chiado que remete ao som da chuva, enquanto Volodya aparece imerso em um monólogo interior. O chiado da chuva contrapõe-se à imagem anterior em que o sol aparecia iluminando o quarto, ou seja, há uma quebra com o pressuposto de continuidade entre as cenas que se intensifica com a subsequente mudança na coloração das imagens, que ganham tonalidade esverdeada a partir do momento em que o médico aparece – destaca-se que apenas a sequência de Volodya ainda não estava impregnada da coloração em tons de verde. Nesse sentido, a articulação das imagens coloridas e dos sons de modo a quebrar a continuidade naturalista das cenas permite que se distingam dois momentos narrativos. Em um deles, o protagonista aparece em elucubrações acerca de sua existência e da situação política que o envolve¹³. O segundo momento narrativo engloba a maior parte das cenas e se distingue pela coloração em tons de verde que as tingem em maior ou menor intensidade. Além disso, o uso da paleta em tons de verde, em escala de cinza e desbotada contrasta com a ausência de cores quentes, como o vermelho e o amarelo, que se associam tanto ao período histórico (principalmente o vermelho, cor da bandeira soviética) como à iluminação solar, que aparece no filme esverdeada ou em escala de cinza.

O homem acamado é Vladimir Ilich Ulianov ou apenas Lenin, apelido famoso do primeiro líder soviético, e a narrativa se desenrola em Gorki Leninskie, propriedade expropriada pelos bolcheviques durante a Revolução de Outubro de 1917 e que ficou conhecida como a Datcha¹⁴ de Lenin, pois desde o atentado que sofreu, em 1918, ele passou a utilizar a casa principal para momentos de convalescença e descanso¹⁵. De

13 São momentos em que Volodya aparece quase sempre sozinho e neles prevalece o uso de cores desbotadas nas quais é recorrente o contraste das tonalidades em escala de cinza: o primeiro acontece antes da aparição do médico, quando Ilich se levanta pela primeira vez de sua cama; o segundo, no início da parte II quando o protagonista pensa sobre o papel da infância e das crianças; o terceiro ocorre após a conversa com o Secretário-geral e enfoca Volodya deitado em sua cama antes de ser chamado para o almoço; e o último destes momentos é a conversa entre Volodya e sua mãe.

14 Datcha é o termo russo para descrever uma propriedade utilizada como segunda casa por uma pessoa ou família, normalmente para fins de descanso e lazer.

15 Segundo o site oficial do atual Museu *Reserva Estatal Gorki Leninskie*, após a morte de Lenin o local tornou-se alvo de peregrinações e hoje é um parque estatal que abriga um complexo de museus históricos – a maior parte deles, incluindo o palacete, contam a história do ex-líder

acordo com as pesquisas de Robert Service e Richard Pipes¹⁶ em alguns dos arquivos da memória soviética em Moscou¹⁷, as idas de Lenin à propriedade intensificaram-se após ele sofrer um grande derrame cerebral em março de 1922, ocasião em que teve a fala comprometida e perdeu por alguns meses os movimentos do lado direito de seu corpo. Depois deste ocorreram outros derrames e houve uma piora progressiva no quadro de saúde de Lenin, ele se mudou definitivamente para Gorki Leninskie em maio de 1923 e ali permaneceu até sua morte, em 21 de janeiro de 1924.

São muitas as análises que versam sobre os motivos que levaram ao sucesso da Revolução de Outubro de 1917, à implementação do regime soviético na Rússia e ao papel desempenhado por Lenin em ambas as situações e sua discussão foge ao escopo deste trabalho – outros pesquisadores já discutiram e continuam a se debruçar sobre estas questões. Ainda assim, pode-se dizer que seu sucesso decorreu da conjugação de diversos fatores relacionados ao país, à especificidade do momento histórico e também à atuação de Lenin: a situação da Rússia em 1917 permitiu que se vislumbasse, por um lado, o esgotamento do czarismo e, por outro, o fracasso da campanha russa, comandada pelo czar Nicolau II, durante a primeira guerra mundial. Em meio a isso, ganhou força a discussão sobre a necessidade de mudanças no governo que culminou com o que se conhece como a Revolução de Fevereiro de 1917¹⁸, quando houve a deposição do czar e instaurou-se um governo provisório sob

soviético – e a parte externa, repleta de mata nativa, foi convertida em parque. Ainda de acordo com as informações do site do museu, em 1987 foi inaugurado no local o último museu soviético dedicado à memória de Lenin. Com a queda do regime o parque passou a abrigar em suas dependências também algumas estátuas do líder revolucionário (Consultado em: <<http://mgorki.ru/history>>. Acesso em: 14/02/2018). Ressalta-se, entretanto, que este não é o museu a céu aberto que ficou conhecido como “parque das estátuas caídas” quando, após a queda da URSS, foram nele despejadas diversas esculturas. Este fica na cidade de Moscou e é denominado *Muzeon: Park of Arts* e abriga, segundo informações colhidas em seu site oficial, mais de 1000 esculturas: há obras de arte de vanguardistas russos e de artistas contemporâneos, além dos diversos monumentos representativos da época soviética – algumas estátuas foram colocadas “em pé” sem seus pedestais originais e outras permanecem dispostas horizontalmente pelo local (Consultado em: <<https://park-gorkogo.com/muzeon>>. Acesso em: 18/05/2018).

16 SERVICE, 2007: 490-537 e PIPES, 1995: 436-489.

17 Sobre a dificuldade de consultar os documentos da memória soviética e a possibilidade de acesso aos arquivos de Moscou ver BAYERLEIN, 2016. É interessante compartilhar alguns dos caminhos percorridos por esta pesquisa, pois embora muito se tenha escrito sobre a URSS e, em particular, sobre Lenin, foi difícil ter acesso às informações dos arquivos de Moscou – em parte pela barreira da língua (o russo) e pela dificuldade ou impossibilidade de acesso virtual, mas também porque alguns documentos do período soviéticos não são mais de acesso público. Assim, a pesquisa buscou autores que tiveram contato com os arquivos originais.

18 Sobre a questão das datas ressalta-se que antes de novembro de 1917 a Rússia adotava o calendário juliano, que fica treze dias atrás do gregoriano, que era e ainda é adotado nos demais países europeus, e que por isso a Revolução de Fevereiro ocorreu, de acordo com o calendário gregoriano, em março e a de Outubro em sete de novembro (Cf. HOBBSAWM.1995: 64). Este trabalho menciona as datas conforme o calendário adotado no país na época, ou seja, conforme

o comando dos mencheviques. A deposição do governo provisório e a tomada do comando pelos bolcheviques aconteceu em outubro de 1917¹⁹.

Uma vez no comando e rebatizado como partido comunista, o antigo partido bolchevique teve Lenin como líder de seu Comitê Central. Ele se tornou também chefe de Estado e de Governo ao ocupar a posição de presidente do Sovnarkom (Conselho dos Comissários do Povo)²⁰. Assim, quando *Taurus* traz à cena um debilitado Volodya Ilich e seu sucessor – mesmo que sem se referir a eles por seus nomes mais conhecidos, Lenin e Stalin – tem como ponto de partida a vitória bolchevique em outubro de 1917 e seus desdobramentos. Destaca-se que o regime soviético foi um divisor de águas no interior do século XX (e não apenas na história da Rússia), pois a partir dele se delineou uma nova organização política mundial. Na interpretação de Eric Hobsbawm,

O mundo que se esfacelou no fim da década de 1980 foi o mundo formado pelo impacto da Revolução Russa de 1917. Fomos todos marcados por ela, por exemplo na medida em que nos habituamos a pensar na moderna economia industrial em termos de opostos binários, "capitalismo" e "socialismo" como alternativas mutuamente excludentes, uma identificada com economias organizadas com base no modelo da URSS, a outra com todo o restante.²¹

A ênfase dada pelo historiador a estes acontecimentos demonstra que eles marcaram o mundo de forma a modificar o modo como os indivíduos passaram a pensar e a posicionar-se nele, aproximando-se ou distanciando-se do projeto político soviético. Além disso, destaca-se que em 2001, ano de lançamento do filme, as situações protagonizadas por Lenin, principalmente no que diz respeito à sua atuação

o calendário juliano para as datas anteriores à tomada de poder pelos bolcheviques e de acordo com o calendário gregoriano a partir de novembro de 1917.

- 19 Lenin propõe nas *Teses de Abril* (1978) que a especificidade do momento histórico em questão (o cenário nacional e internacional de 1917) possibilitava que o país passasse da primeira etapa da revolução (que é burguesa e foi conquistada em fevereiro de 1917) à segunda etapa (ditadura do proletariado) em um intervalo de pouco meses. Richard Pipes, ao interpretar estes eventos à luz do presente, sugere que a possibilidade vislumbrada por Lenin foi possível graças ao vácuo de poder deixado pelo governo provisório que se mostrou incapaz de convocar uma assembleia constituinte e de dar início a processos que permitiriam recriar as instituições destruídas após a revolução de fevereiro (Cf. PIPES, 2008: 106).
- 20 Em janeiro de 1919 foram criados dois subcomitês internos ao Comitê Central do partido comunista: Politburo, responsável pelas questões políticas e executivas, e Orgburo, responsável pelas questões organizacionais. Lenin manteve as funções anteriores e passou a participar também como chefe do Politburo – não pertencia ao Orgburo. De acordo com Service, ninguém mais ocupava posições tão importantes como Lenin, pois “o Comitê Central, o Politburo e o Orgburo receberam poderes para se ocupar das mais importantes questões de Estado. Apesar de serem organismos do partido (...) suas decisões eram obrigatórias para o Sovnarkom, o Conselho do Trabalho e da Defesa e os Comissariados do Povo” (SERVICE, 2007: 430).
- 21 HOBBSAWM, 1995:14.

intelectual e à implementação do regime soviético, já haviam impactado profundamente tanto o pensamento social do século XX como a configuração das relações geopolíticas desde então.

Tendo como cenário a última morada de Lenin, *Taurus* enfoca a vida do líder da revolução de outubro de 1917 por uma perspectiva pouco convencional, uma vez que não se trata do revolucionário em ação ou de sua capacidade intelectual e muito menos da primeira impressão que dele teve, em 1907, o escritor russo Máximo Gorki, que assim o descreveu:

Mas de súbito Vladimir Ilich sobe à tribuna; articula guturalmente: – Camaradas. Parece-me que ele não fala bem; mas ao fim de um minuto estou, como todos os outros, arrebatado pelo seu discurso (...) É muito difícil descrever a impressão extraordinária que Lênin produzia (...) tudo isso [que dizia] era extraordinário e parecia ser dito por Lênin não em seu próprio nome, mas efetivamente por vontade da história. O seu discurso era harmonioso, acabado, franco e poderoso. Estava ali inteiro, na tribuna, como uma obra de arte clássica: nada falta e nada sobra, sem ornamento (...) ²²

A abordagem fílmica distancia Lenin do homem de discursos inflamados, que fala de forma simples e ao mesmo tempo com ímpar capacidade de convencimento, conforme o escritor descreveu sua atuação política no excerto acima. Pelo contrário, o Volodya de *Taurus* é um homem incapaz de mover o lado direito de seu corpo e que por isso anda se arrastando (mesmo que não por muito tempo), muitas vezes se comunica por grunhidos, enfatizando a dificuldade de elaborar a fala, não é capaz de multiplicar dezessete por vinte e dois, o que denota o comprometimento de seu raciocínio, e tampouco está efetivamente comandando o partido comunista soviético. A multiplicação sugerida pelo médico permite que se identifique o número 22 como sendo 1922 e sugere que este é o ano em que se desenrola a narrativa – a informação se comprova quando Masha e Nadya conversam na lavanderia. A operação também aponta para uma ironia nada sutil, pois os números 17 e 22 referem-se a 1917, ano do sucesso da Revolução de Outubro e, conseqüentemente, da ascensão de Lenin ao poder e a 1922, ano em que há uma piora em sua condição física e que ele começa

22 GORKI, 1970: 15-16. Ressalta-se aqui que o nome do escritor russo Máximo Gorki nada tem a ver com a propriedade de Gorki Leninskie. O escritor, que foi amigo pessoal de Lenin, é importante por sua obra e atuação na União Soviética. Além disso, ele esteve à frente do I Congresso dos Escritores Soviéticos, em 1934, cuja resolução principal foi a adoção de uma estética oficial (o realismo socialista) que formulou diretrizes para ressaltar os aspectos positivos dos feitos soviéticos e deixar de lado os negativos (sobre isso ver ROBIN, 1986).

a ser afastado do comando²³. Destarte, embora *Taurus* aborde a figura de Lenin por uma perspectiva pouco convencional, que inicialmente sugere uma aproximação com a ideia de vida privada, não se deve esquecer (muito pelo contrário) que a narrativa também utiliza artifícios que salientam a importância de sua atuação política e da constituição de sua imagem pública e com isso enfatiza a permeabilidade da relação que envolve, neste caso, esfera pública, esfera privada e privatividade²⁴.

Taurus é um filme russo, produzido na Rússia, exibido nos cinemas russos (e nos de outros países) que dialoga com a memória soviética por meio de sua própria construção narrativa: o filme explora a vida de Lenin no palacete de Gorki Leninskie, em 1922, local onde a personagem vive junto a pessoas próximas (familiares, militares e empregados) que se alternam em seus cuidados, pois sua doença, diagnosticada na trama como afasia sensorial e motora, incapacitou parte do lado direito de seu corpo trazendo-lhe tanto consequências físicas como seu afastamento da tomada de decisões políticas. Desta forma, esta análise não discute a veracidade da história contada e sua relação com a realidade, uma vez que o que está em foco é a capacidade que Lenin tem de governar na situação construída pelo filme e as diferentes questões que tal situação suscita. Logo, trata-se da abordagem fílmica sobre a legitimação de sua dominação e as disputas que a integram. Para tanto, há que se trabalhar com dois aportes complementares: 1. o filme e os diálogos que estabelece com a tipologia weberiana; e 2. a especificidade das relações por ele construídas tendo em vista as questões que mobiliza e sua apresentação fílmica.

A perspectiva analítica desta tese entende os filmes como discursos completos e acabados, como construções específicas que utilizam a linguagem do cinema e seus instrumentos (corte, enquadramento, fotografia, encenação, produção de cenários, locações, sons, entre tantos outros possíveis) para criar uma *encenação*

23 As pesquisas de Pipes (1995) e Service (2007) apontam para recomendações médicas que solicitavam o afastamento de Vladimir Ilich Ulianov de suas atividades políticas com o objetivo de preservar sua saúde após o derrame de março de 1922. Sobre isso, Pipes cita uma resolução do Politburo de 18/12/1922 que atribui “ao Camarada Stalin a responsabilidade pessoal pelo isolamento [médico] de Vladimir Ilich, tanto em relação aos contatos pessoais com comunistas (trabalhadores), quanto à sua correspondência” (citado por PIPES, 1995: 468, o documento faz parte do Centro Russo de Armazenamento e Estudo de Documentos da História Recente, em Moscou, e sua localização é: RTsKhIDNI, F. 5, op.2, delo 27, list.88).

24 O termo privatividade é uma opção do tradutor de *A Condição Humana* (ARENDT, 2007) para “privacy”, palavra usualmente traduzida como privacidade mas que também é usada com o sentido de “intimidade” ou “segredo”. Como este é um conceito central para a compreensão da discussão em Hannah Arendt, optou-se por manter o uso do neologismo realizando as ressalvas e comparações com os termos já existentes em português quando necessário.

social que não é neutra e nem mesmo se confunde com a realidade, pois parte da concepção de mundo de seus realizadores. Nesse sentido, o trabalho se posiciona de acordo com a proposta de Pierre Sorlin, para quem,

Um filme não é uma história nem uma duplicação do real fixada em celulóse: é uma *encenação social*, e isto em duas direções. O filme constitui, em princípio, uma seleção (certos objetos e não outros) e depois uma redistribuição: ele reorganiza, a partir dos elementos tomados, no essencial, do universo ambiente, um conjunto social que, por certos aspectos, evoca o meio do qual saiu, mas que, no essencial, é dele uma retradução imaginária. A partir de pessoas e de lugares reais, a partir de uma história muitas vezes “autêntica”, o filme *cria um mundo projetado*.²⁵

Então, embora o filme trabalhe com elementos que podem ser associados a eventos históricos, ele o faz de modo muito específico, pois pressupõe o uso de cenários, o preparo de roteiros, o posicionamento dos atores e após a filmagem das cenas (que não obedecem à cronologia da história narrada) há uma seleção, recorte e reposicionamento do material de modo a criar um produto acabado e inteiramente novo, que corresponde ao filme exibido nos cinemas. Produto este que traz em si um conjunto de relações sociais que tem como ponto de partida a visão de mundo de seus realizadores²⁶. Em vista disso, a análise fílmica pretende perscrutar o que Sorlin chamou de *sistemas relacionais* – que abrange as relações hierárquicas e o modo como os grupos sociais se posicionam e interagem na narrativa. Para tanto, Paulo Menezes pontua a importância de buscar os conceitos que organizam a narrativa, “as estratégias sociais ali presentes, os modelos de classificação e valoração, e, portanto, de hierarquização e avaliação”²⁷ propostos pelo filme que, neste trabalho, tem como ponto de partida a construção da imagem de Lenin, bem como seus pressupostos, questionamentos e limitações.

Em *Taurus* a caracterização das personagens preza pelo uso de apelidos e pela semelhança física com personagens históricas de modo que o Secretário-geral do partido é associado a Josef Stalin, Nadya ou Lamprey²⁸ a Nadesha Krupskaja (esposa de Lenin) e Masha a Maria Ulianova (irmã mais nova de Lenin). Tais associações, entretanto, significam apenas que as personagens do filme tiveram outras como referência, o que não quer dizer que estas agiam e pensavam como as

25 SORLIN, 1985: 169-170. Itálicos meus.

26 Cf. SORLIN, 1985:169.

27 MENEZES, 2013: 66.

28 Na primeira cena em que se encontram, Volodya nomeia a esposa por Lamprey, que era um dos apelidos de Nadesha Krupskaja.

da trama. Afinal, o filme é em si um discurso acabado que traz alguma referência a eventos históricos sem, no entanto, reproduzi-los e por isso é, como pontua Sorlin, uma retradução imaginária do meio do qual saiu²⁹. Desta perspectiva, as personagens existem e se relacionam no interior de algo totalmente novo, ou seja, do *mundo projetado* em tela que se utiliza e dialoga com os eventos históricos, mas que se configura como uma construção específica, totalmente nova, que não se confunde com seu exterior. De acordo com Menezes, “o que está em jogo é a compreensão do caráter construtivo dos filmes, que permitirá entender os fundamentos valorativos, em termos weberianos, que presidem a constituição da narrativa, as escolhas e posicionamentos de personagens, seu lugar e desenrolar da trama”³⁰. Assim, as referências a eventos históricos e àqueles que deles participaram são úteis para a pesquisa na medida em que a trama, ao mobilizá-los, montá-los e torná-los parte de um novo discurso, que é o filme acabado, alude a sentidos. Estas alusões, por seu turno, possibilitam que o pesquisador as interprete e, então, proponha novos significados³¹. Nesse sentido, o trabalho se associa ao conceito de *representificação*³² cunhado por Menezes, que pensa a construção de sentidos como uma relação entre filme (em projeção) e espectador. Aqui trata-se da relação entre o filme completo e acabado reproduzido na tela e aquele que o assiste e o interpreta propondo novos significados a partir da narrativa fílmica, ou seja, o pesquisador.

1.1. A visibilidade de Volodya

Volodya: – Todos cochicham comigo, tudo gente bem intencionada. Sobre você. Para quê e por quê?

29 Cf. SORLIN, 1985: 170.

30 MENEZES, 2017: 24-25.

31 De acordo com Sorlin, “o interesse do filme não consiste em ter ‘um significado’, mas em possibilitar múltiplas linhas de significado” (SORLIN, 1985: 49), o que quer dizer que os filmes em si não são dotados de um ou múltiplos sentidos que caberia ao analista “encontrar”. Pelo contrário, é por meio da análise fílmica e das hipóteses por ela propostas que o pesquisador significa a narrativa. Deste modo, novos significados podem aparecer na medida em que outros pesquisadores propuserem questões diferentes a um mesmo filme.

32 Nas palavras de Menezes, “o conceito de *representificação* realça o caráter construtivo do filme, pois nos coloca em presença de relações mais do que na presença de fatos e coisas. Relações constituídas pela história do filme, entre o que ele mostra e o que ele esconde. Relações elaboradas com a história do filme, articulação entre espaços e tempos, articulação de imagens, sons, diálogos e ruídos” (MENEZES, 2004: 44-45). Com este conceito Menezes enfatiza a importância de pensar os filmes por meio dos elementos que o constroem e de entender os possíveis sentidos atribuídos a uma narrativa como constituídos a partir das diferentes relações que um espectador estabeleceu com o filme – não se trata, portanto, de algo inerente às imagens e que caberia ao pesquisador encontrar.

Secretário-geral: – E a mim, contaram coisas sobre você (...), disseram “Você é igualzi...nho a Ilich. Já está no lugar dele”. E eu disse “Quem sou eu? Um mero dedo. E quem ele é: Uma torre”

Volodya: Ora isso é bobagem. Você e eu sempre fomos da mesma altura.³³

O diálogo, cujos excertos foram acima reproduzidos, acontece na segunda parte da trama, especificamente na passagem em que o Secretário-geral visita Vladimir Ilich no palacete e trata-se do único momento em que um de seus nomes próprios é mencionado – nem mesmo o apelido mais popular, “Lenin”, o é. Assim, para que se possa explorar melhor a questão dos nomes, bem como para facilitar a menção e identificação das personagens, optou-se por construir grupos sociais. Nem todos os que tiveram seus nomes mencionados na trama participam dos grupos sociais, uma vez que só os integram as personagens que assim são construídas no interior da narrativa. Aqueles que não aparecem no filme, mas são mencionados, importam pelas discussões que suscitam – é o caso de alguns membros do partido comunista soviético e o modo como estas menções impactam a narrativa será abordado no decorrer da análise.

Grupo³⁴:	Personagens que o compõem e sua relação com Volodya³⁵:	Identificação do grupo social:
1. Lideranças	- Volodya, Ilich ou Camarada Líder; - Secretário-geral do partido (sucessor político de Volodya).	Deste grupo participam os dois primeiros líderes soviéticos: Volodya é Lenin (Vladimir Ilich Ulianov) e o Secretário-geral, Josef Stalin.
2. Família	- Nadya / Lamprey (esposa); - Masha (irmã); - Mãe.	A esposa e a irmã de Volodya vivem com ele no palacete. Sua mãe, por outro lado, aparece como alucinação. Deste grupo

33 A partir de 00:12'20", parte 2.

34 O uso da tabela facilita a visualização dos grupos sociais e organiza sua exposição.

35 Na tabela são mencionados apenas os nomes utilizados no filme e também é desta forma que a análise irá se referir às personagens. Há, no entanto, duas exceções: Volodya e o Secretário-geral.

		participam os familiares do protagonista.
3. A guarda	<ul style="list-style-type: none"> - Pietr Petrovich / Pakkoli (chefe da guarda) - Fyodr / Fedya. - Outros militares não nomeados. 	O uso do uniforme é o que identifica os membros da guarda. Integram o grupo tanto aqueles que estão no palacete e em seus arredores como os que acompanham o Secretário Geral em sua visita.
4. Funcionários do palacete.	<ul style="list-style-type: none"> - Äskulap / Valentin Vikentievich (médico) - Shura (cozinheira/copeira). - Demais funcionários 	Todos os que trabalham no palacete e não fazem parte da guarda compõem este grupo. E, em alguma medida, todos são responsáveis pelos cuidados com o protagonista.
5. Representantes do povo	<ul style="list-style-type: none"> - Fotógrafo - Crianças 	Aparecem em momentos diferentes e têm algum contato com Volodya, mas não partilham com ele momentos de convivência.

Em *Taurus* a forma como as pessoas nomeiam umas às outras indica o grupo social a que pertencem e isso auxilia na compreensão do papel de cada grupo nas relações que se desenvolvem. De acordo com Maria Aparecida Soares, os nomes em russo são formados por prenome-patronímico-sobrenome e o tratamento formal entre indivíduos pressupõe a alusão ao prenome e a um ou dois dos demais nomes de acordo com a formalidade a que se pretende³⁶. No filme, as pessoas não se referem umas às outras pelo nome completo e na maior parte das vezes utilizam um apelido ou o prenome salientando que a formalidade não é um aspecto que rege a interação social em questão. Ainda assim, destacam-se alguns momentos em que Nadya e Volodya empregam dois nomes (prenome-patronímico) para referir-se a outros: o primeiro deles ocorre quando Nadya chama o médico por Valentin Vikentievich ao

36 Cf. SOARES, 2013: 2.

perguntar-lhe sobre a saúde do marido durante uma conversa informal travada às pressas; há uma situação em que Ilich, que prefere chamar o chefe da guarda pelo apelido, procede diferente e refere-se a ele como Pietr Petrovich – trata-se de um momento em que o protagonista elogia o par de botas de Pakkoli; e Nadya, por sua vez, utiliza tanto Pakkoli como Pietr Petrovich para referir-se ao chefe da guarda, mas insiste no uso da fórmula prenome-patronímico quando a situação exige ação imediata sem relacionar-se a qualquer formalidade. Assim, quando o marido pega seus óculos em meio a um ataque de irritação, Nadya grita por Pietr Petrovich e este vem socorrê-la. O mesmo ocorre quando Volodya cai durante o piquenique, precisando ser carregado para o carro e novamente durante o almoço, quando Ilich tem um ataque de fúria e desfere bengaladas nos móveis e objetos da sala. Pode-se dizer, então, que as situações em que se emprega o uso da fórmula prenome-patronímico não envolvem formalidade; pelo contrário, referem-se a encontros cotidianos (Nadya e Valentin Vikentievich), menções aparentemente banais (Volodya e Pakkoli) ou situações de tensão (Nadya e Pakkoli). Todas elas enfatizam que o local em que a ação fílmica se desenrola é o interior e arredores do palacete (a casa onde vivem), sendo que as relações se restringem em quase todas as cenas àqueles do convívio cotidiano de Volodya, ou seja, à família (grupo dois) e aos que auxiliam em seus cuidados e proteção (grupos três e quatro). Isso não significa, por outro lado, que as situações são banais, que os membros dos grupos dois, três e quatro são amigos de Volodya ou que as relações se restrinjam ao contato com elas.

Aqueles que compõem o quinto grupo, por seu turno, fazem aparições pontuais e não são nomeados, sendo o papel social³⁷ que desempenham o que os identifica (as referências usadas são “representantes do povo”, “crianças” e “fotógrafo”). Eles tampouco desenvolvem relacionamentos com os demais e suas aparições (em duas situações) marcam a distância entre os representantes do povo e os outros grupos sociais – enquanto estes desenvolvem relacionamentos entre si, os membros do quinto grupo apenas marcam presença e aludem a questões importantes para a narrativa sem, no entanto, travar relações com os demais.

Com relação aos que compõem o terceiro e o quarto grupos, ressalta-se que a maioria também não é nomeada; só recebem nome aqueles que se relacionam diretamente com o protagonista, são eles: Fedya, o dr. Äskulap, Pakkoli e Shura.

37 Cf. GOFFMAN, 2005: 24.

Nenhum destes refere-se a Volodya, Masha ou Nadya por nomes ou apelidos uma vez que apresentam *status* inferior na relação. De acordo com Soares:

[entre os russos] os apelidos são também usados informalmente para adultos, no seio da família ou entre colegas. Quando se trata de criados, empregados, pessoas de *status* inferior, pode-se usar somente o prenome, sem o patronímico (...) ou então um apelido (Macha, Gacha). Os russos são altamente afetivos no tratamento interpessoal e [também] utilizam inúmeros diminutivos (...) ³⁸

O modo de nomear é, então, um dos elementos que erige a hierarquia entre os grupos sociais no filme e a opção pelo tratamento informal está em conformidade com a explicação de Soares. Os membros do primeiro grupo gozam de maior *status* no interior da narrativa e nomeiam os demais de forma livre. O segundo grupo também tem certa liberdade para nomear os demais, mas não se pode dizer que compartilham do mesmo *status*. Masha e Nadya fazem parte da família de Volodya, situação que fundamenta o uso dos apelidos para nomeá-lo. Por outro lado, não nomeiam o Secretário-geral do partido e quando, durante o almoço, Volodya pede que Nadya lhe diga o nome do visitante, ela opta por confidenciar-lhe no ouvido mantendo público apenas o nome do papel por ele desempenhado. Os grupos três e quatro possuem *status* semelhante e por isso empregam apelidos ou prenomes quando se referem uns aos outros. Deste modo, o uso dos nomes e apelidos ocorre de acordo com as relações travadas entre os *grupos sociais* e sugere que alguém só pode usar apelidos para referir-se a outro de *status* similar ou inferior ou, no caso do segundo grupo, aos parentes.

Contudo, o uso do apelido para tratar Volodya só é possível porque as relações se desenvolvem no interior do palacete, local em que todos agem de modo diferente do que quando estão em seu exterior. Opera-se, desta maneira, com um contraste entre o que acontece dentro e fora da propriedade e ele aparece tematizado em *Taurus* desde suas primeiras cenas. A cena inicial, embebida no cinza esverdeado da névoa e no verde da floresta, isola Gorki Leninskie de qualquer centro urbano, afastando-o geográfica e simbolicamente do espaço próprio à ação política. A primeira tomada no interior da propriedade é a do aposento dividido por Nadya e Masha, local em que ninguém mais entra e onde as duas confidenciam segredos, brigam e compartilham seus medos. Volodya também aparece pela primeira vez em seu quarto, mas não se pode dizer que o local é propício para confidências e segredos visto que

38 SOARES, 2013: 2-3.

sempre há alguém observando por entre as portas – apesar disso, em seu quarto, Ilich não se preocupa em dissimular sua incapacidade física, sua confusão de raciocínio e nem mesmo suas explosões de violência. Sobre o papel social do quarto de dormir, Norbert Elias pontua que ele se tornou “uma das áreas mais ‘privadas’ e ‘íntimas’ da vida humana (...) suas paredes visíveis e invisíveis vedam os aspectos mais “privados”, “íntimos”, irrepreensivelmente “animais” da existência humana, à vista de outras pessoas”³⁹. Neste caso, o comportamento das mulheres com relação ao quarto está em consonância com o proposto por Elias sobre o quarto como um espaço em que está ausente a visibilidade própria ao mundo público. Com relação a Volodya, por seu turno, há que se ressaltar que embora o espaço restrito de seu aposento lhe permita maior liberdade no que tange às suas emoções e medos, não se pode dizer que o local se configura como um espaço sem qualquer visibilidade – pelo contrário, diversas cenas mostram o interesse dos demais em espiar o quarto e as ações de Ilich sem que ele perceba.

Destaca-se ainda que o desenrolar das relações sociais na narrativa com um todo tensiona a discussão acerca do papel da esfera pública e da esfera privada em *Taurus*. Para tanto, esta tese parte da análise de Hannah Arendt sobre a questão, pois a autora buscou compreender a natureza da esfera social e o modo como sua emergência afetou e reconfigurou a separação clássica entre a esfera pública e a esfera privada⁴⁰. Com este propósito Arendt discute as três categorias da *vita activa* essenciais à *condição humana*, termo que ela própria define como as condições básicas mediante às quais a vida foi dada ao homem na Terra, são elas: o *labor*, que é o trabalho necessário à sobrevivência biológica da espécie (atividade desempenhada pelo *animal laborans* e que faria de qualquer homem isolado do convívio com outros um animal capaz de sobreviver na natureza); a *produção* (*work*), que compreende a produção artificial de objetos duráveis por meio da técnica e da partilha deste saber com outros homens (atividade do *homo faber*); e a *ação*, atividade essencial à vida em sociedade porque permite que os homens se relacionem uns com os outros sem a mediação de objetos ou da matéria. Esta última categoria era para os antigos a atividade política por excelência por ser “uma atividade comunicacional mediada pela linguagem da pluralidade de opiniões no confronto político e efetivada

39 ELIAS, 1994:164.

40 ARENDT, 2007.

através da retórica”⁴¹ e estava, pois, vinculada à esfera pública e ao reino da liberdade. Tanto no mundo grego (da *polis*) como no romano (da *res publica*), mas com especial ênfase aos gregos, as atividades necessárias e úteis eram parte do reino da necessidade e nada tinham a ver com a esfera pública, considerada um local de grande liberdade onde o cidadão podia escolher um modo de vida (ou *bios*, em grego) a fim de se ocupar do “belo”⁴², ou seja, daquilo que não era nem necessário e nem meramente útil⁴³. Nesse sentido:

Nem o labor nem o trabalho [*work*] eram tidos como suficientemente dignos para constituir um *bios*, um modo de vida autônomo e autenticamente humano; uma vez que serviam e produziam o que era necessário e útil, não podiam ser livres e independentes das necessidades e privações humanas. Se o modo de vida político escapou a esse veredito, isso se deve ao conceito grego de vida na *polis* que, para eles, denotava uma forma de organização política muito especial e livremente escolhida, bem mais que mera forma de ação necessária para manter os homens unidos e ordeiros. Não que os gregos ou Aristóteles ignorassem o fato de que a vida humana sempre exige alguma forma de organização política, e que o governo dos súditos pode constituir um modo de vida à parte; mas o modo de vida do déspota, pelo fato de ser “meramente” uma necessidade, não podia ser considerado livre e nada tinha a ver com o *bios politikos*”.⁴⁴

A liberdade do homem grego estava condicionada à superação do reino da necessidade e à possibilidade de viver em duas ordens de existência: a esfera privada, em que a propriedade (sua casa/*oikos*) representava seu lugar no mundo, servia-lhe como abrigo de toda publicidade própria ao mundo público e também se configurava como o local onde ele era o detentor pessoal do uso da força e o juiz da conduta dos demais; e a esfera pública, onde todo aquele considerado cidadão podia conviver junto a um restrito grupo de iguais e em companhia deles agia politicamente pela ação (*práxis*) e pelo discurso (*lexis*), mas nunca com o emprego da força ou da violência⁴⁵

41 ANTUNES, *online*: 2.

42 Arendt retoma Aristóteles e discorre sobre as duas possibilidades de vida livre na *polis* e suas respectivas buscas: o *bios politikos*, que tinha por base a categoria ação da *vita activa* e era o modo de vida dedicado aos assuntos da *polis*, cuja ênfase consistia na ação (*práxis*) e no discurso (*lexis*) sendo o objetivo maior daqueles que a ele se dedicavam a busca por grandes feitos (imortalidade via obras); e o *bios theoretikos* que corresponde à *vita contemplativa* (vida do filósofo) e tinha como objetivo a contemplação da verdade eterna, uma verdade “cuja beleza perene não pode ser causada pela interferência produtiva do homem nem alterada através do consumo humano” (ARENDT, 2007: 20) e que por isso é pensamento puro (quietude) e nunca ação ou discurso.

43 Cf. ARENDT, 2007: 20.

44 ARENDT, 2007: 21-22.

45 A autora enfatiza que para os gregos os termos *práxis* (ação) e *lexis* (discurso) eram coevos e coiguais “e isso originalmente significava não apenas que quase todas as ações políticas, na medida em que permanecem fora da esfera da violência, são realmente realizadas por meio de palavras, porém, mais fundamentalmente, que o ato de encontrar as palavras adequadas no

– ressalta-se aqui que os cidadãos gregos já exerciam o papel de chefes em suas respectivas casas. Ainda de acordo com Arendt, data do julgamento de Sócrates a proeminência de uma tradição de pensamento que retirou o significado especificamente político (e, portanto, dotado de liberdade) da *vita activa* de modo que esta passou a ser compreendida como todo e qualquer engajamento ativo nas coisas do mundo. Foi um processo que tornou a *ação* uma necessidade da vida terrena aproximando-a do *labor* e da *produção*⁴⁶.

De acordo com a autora, ao se pensar as diferenças entre as esferas pública e privada na transição do século XIX para o XX e, neste caso, também no período retratado por *Taurus* (primeiro quarto do século XX), não se pode deixar de lado o advento da esfera social que inexistia no mundo antigo e que implicou numa subversão da organização destas esferas. Arendt argumenta que se na antiguidade *labor* e *produção* eram parte da esfera privada, tornaram-se, sob a modernidade, a preocupação central da esfera pública e do Estado moderno, pois este tomou para si o dever de gerir e organizar as atividades inerentes à manutenção do processo vital (*labor*). Deste modo, a esfera pública, que antes era o lugar da liberdade e onde apenas aqueles que superavam o reino da necessidade podiam ingressar, passa a se preocupar fundamentalmente com a garantia das necessidades humanas deixando de lado o papel desempenhado pelo *bios politikos* na *polis*. Isso significa que o advento da esfera social retirou a *ação* da esfera pública fazendo-a ser assimilada pelo social privado e assim substituiu a pluralidade inerente à *ação* pela uniformização das atividades humanas, cujo auge aparece na ideia de igualdade moderna:

[que] indica apenas que os vários grupos sociais foram absorvidos por uma sociedade única, tal como as unidades familiares haviam antes sido absorvidas por grupos sociais; com o surgimento da sociedade de massas a esfera do social atingiu finalmente, após séculos de desenvolvimento, o ponto em que abrange e controla, igualmente e com igual força, todos os membros de determinada comunidade. Mas a sociedade equaliza em quaisquer circunstâncias, e a vitória da

momento certo, independentemente da informação ou comunicação que transmitem, constitui uma ação. Somente a pura violência é muda e por esse motivo a violência, por si só, jamais pode ter grandeza” (ARENDT, 2007: 35).

- 46 Como consequência deste processo, a contemplação, própria ao homem de pensamento, passou a ser entendida como a única forma de vida dotada de real liberdade e a *vita activa*, lugar do homem de ação, tornou-se inferior a ela em um processo que relegou ao esquecimento seu principal fruto, ou seja, a busca humana da imortalidade por meio de obras memoráveis que eram, na *polis* e também na *res publica*, o objetivo de muitos cidadãos quando se engajavam politicamente. Ressalta-se também que a promoção do evangelho cristão, que ganha força no fim do Império Romano e se estende pela Idade Média, contribuiu para este processo na medida em que pregava a negação do mundo terreno e de suas obras em prol da busca pela salvação na vida eterna (após a morte) (Cf. ARENDT, 2007: 29-30).

igualdade no mundo moderno é apenas o reconhecimento político e jurídico do fato de que a sociedade conquistou a esfera pública, e que a distinção e a diferença reduziram-se a questões privadas do indivíduo.⁴⁷

A autora argumenta acima que a arena política na modernidade não pôde mais ser semelhante à democracia grega, que era entendida como um local em que imperava a pluralidade de ideias e a arte da persuasão, e por isso deu lugar a um espaço de regulação da vida doméstica em que é esperado de cada membro da sociedade “um certo tipo de comportamento, impondo inúmeras e variadas regras, todas elas tendentes a “normalizar” os seus membros, a fazê-los “comportarem-se”, a abolir a ação espontânea ou a reação inusitada”⁴⁸. Deste modo, Arendt critica também a suposição que teria sido aceita tanto pelo liberalismo clássico como por Karl Marx, segundo a qual é possível que um interesse comum ou um grupo de interesses pautem a vida de toda uma sociedade e as nomeia “ficções comunísticas”⁴⁹. Para ela, uma arena política pautada pela liberdade e pela possibilidade de ação depende da existência da pluralidade de ideias e não de qualquer tipo de consenso advindo do fomento à opinião única, pois isso leva à unicidade de pensamento que, por sua vez, leva à violência e à repressão dos grupos dissonantes – é com base nesse argumento que a autora rejeita as ideias de “bem comum” e “vontade geral”.

Hannah Arendt argumenta ainda que a invasão da esfera social nos domínios do público e do privado modificou de tal modo estas esferas que na modernidade tanto trabalhadores como proprietários passaram a ser escravos de suas próprias necessidades uma vez que o *labor* é a preocupação central da esfera pública. Esta situação fomenta, por sua vez, a conduta em detrimento da ação e a vida orientada ao consumo em vez do debate em um espaço público plural. Em outros termos: para Arendt, foi a proeminência da esfera social que fez da esfera pública mera função da esfera privada de modo que os grupos sociais passaram a exigir do Estado sua proteção para acumular privadamente suas riquezas e com isso deixaram de perceber

47 ARENDT, 2007: 50-51.

48 ARENDT, 2007: 50.

49 A metáfora da mão invisível utilizada pelos liberais é, de acordo com Arendt, tão falsa para assegurar a premissa de que uma menor intervenção do Estado na regulação das trocas levaria a uma maior liberdade para os cidadãos como a proposta de Karl Marx para a superação do Estado burguês e instauração de uma sociedade em que imperaria a liberdade (o comunismo). Ela aponta que Marx foi assertivo quando percebeu a decadência do Estado em seu tempo, mas discorda que sua superação possa levar os homens a alcançar o “reino da liberdade”, pois pontua que a extinção do Estado levaria à mera administração da sociedade por todos, ou seja, ao governo de ninguém que, como tal, é mais propício ao totalitarismo que à liberdade.

a esfera pública como o espaço de partilha de um mundo comum – afinal, sob a modernidade, a única ideia que liga as pessoas é a vontade de acumular valor, ideia que é em si vazia de significado comum. Esta situação modificou também a configuração da privatividade, que a autora define como aquilo que separa o que deve ser exibido em público (elementos não privativos e que por isso estão abertos à publicidade inerente à esfera pública) e o que deve permanecer oculto (longe desta publicidade e que é, portanto, privativo). Para Arendt, a importância da privatividade se justifica porque:

Uma existência vivida inteiramente em público, na presença de outros, torna-se, como diríamos, superficial. Retém a sua visibilidade, mas perde a qualidade resultante de vir à tona a partir de um terreno mais sombrio, terreno este que deve permanecer oculto a fim de não perder a sua profundidade num sentido muito real e não subjetivo.⁵⁰

O excerto acima enfatiza a importância de manter ocultos (longe da esfera pública) certos aspectos da vida para que estes possam ganhar maior complexidade. Por fim, Arendt diz que são as próprias comunidades políticas quem determinam quais categorias da *vita activa* (*labor, produção e ação*) são aceitas em público e quais são negligenciadas e ressalta que na modernidade houve uma decadência em complexidade do que antes pertencia à esfera privada (*labor* e *produção*), quando por meio da socialização (via esfera social) parte daquilo que ficava escondido na casa (*oikos*) tornou-se visível ao mundo público. Neste processo foram emancipados do espaço domésticos tanto os trabalhadores, responsáveis pela *produção*, como as mulheres, responsáveis pelo *labor* (ato de gerar e fazer nascer uma vida), mas permaneceram na esfera privada (e como parte da privatividade de cada um) tanto algumas funções corporais que são “necessidades” próprias ao funcionamento do corpo de cada ser humano (*labor*)⁵¹ como a categoria *ação*, que em diversos contextos é substituída pela ideia de uniformização da esfera pública.

50 ARENDT, 2007: 81.

51 A autora também pontua que existem alguns poucos elementos que sempre estarão ocultos não por vontade das comunidades políticas, mas por serem opostos à vida pública, sendo um deles a bondade, categoria que se opõe tanto à noção de utilidade como à de excelência. A bondade inexistente em público uma vez que quem tem consciência do bem que faz o deturpa e o transforma em objeto de promoção pessoal – pensando na relação entre bondade e política a autora retoma o argumento de Maquiavel, em *O Príncipe*, que versa sobre a participação efetiva do bispado na vida política e argumenta que é exatamente por visar o bem que os objetivos da igreja são muito diferentes dos objetivos dos políticos, que buscam a glória. Por isso, o resultado de qualquer aliança entre Igreja e Estado será pernicioso, afinal levará ou à corrupção do clero por parte da esfera pública ou à destruição completa da esfera pública por parte de um clero que aja com bondade (Cf. ARENDT, 2007: 83-88).

A narrativa fílmica, por sua vez, tensiona a relação entre esfera pública e esfera privada ao menos de duas formas: ao abordar a imagem de Lenin, que foi uma figura de visibilidade pública, em uma situação em que ele se encontra doente e sob os cuidados de familiares, empregados, de um médico e de agentes do Estado; e por relacionar sua decisão pelo suicídio com a impossibilidade dele próprio levar a cabo o projeto revolucionário, projeto este que ele entende como o único meio para retirar o povo da situação de privações que o assola. Assim, a própria construção escolhida para o desenrolar da narrativa problematiza o papel da esfera pública e da esfera privada na medida em que o palacete é de propriedade oficial do governo soviético e abriga o então portador da posição de presidente do Sovnarkom (Lenin), que está doente e por isso foi afastado de suas obrigações políticas. Junto a isso, há a presença da guarda oficial e a visita de Stalin ao local de modo que a junção destes elementos não permite que o palacete seja concebido como um espaço próprio à privacidade, ou seja, como afastado da publicidade inerente à esfera pública. Diferentemente da *oikos* grega, em que cada cidadão podia ser senhor de sua casa e nela desaparecer (ainda que por pouco tempo) para o mundo público, o palacete é um local que tem caráter público não apenas por pertencer ao estado (diversas outras propriedades foram estatizadas com a revolução), mas principalmente porque é o partido (na figura de Stalin) que instrui a guarda e quem determina os termos do isolamento médico de Ilich, sendo os acessos de raiva que acometem o protagonista uma forma de protesto contra isso – cabe ressaltar que tais explosões se limitam ao interior da casa e marcam uma diferença no que concerne às possibilidades de comportamento dentro e fora das paredes do palacete.

O segundo aspecto se relaciona com o modo como a narrativa aborda o papel do Estado, uma vez que o protagonista justifica sua decisão pelo suicídio dizendo não ser mais capaz de comandar o povo rumo à superação de suas necessidades. Ou seja, trata-se de uma sociedade em que a esfera pública não é mais entendida como uma arena de liberdade nos termos que a define Hannah Arendt quando pensa na *polis* – em que diferentes ideias poderiam ser expostas, confrontadas e debatidas por um pequeno grupo de cidadãos sem a necessidade do emprego da violência –, mas de um Estado, que neste caso aparece na figura dos membros do partido e dos integrantes da guarda, cuja preocupação consiste em gerir e organizar as atividades que na antiguidade eram preocupação da esfera privada. Em *Taurus* (e no contexto soviético de modo mais amplo), o Estado tomou para si o papel de suprir as

necessidades básicas da população a fim de combater tanto a fome e a miséria como de guiar o povo rumo a uma organização social mais vantajosa que deverá culminar em um reino de maior liberdade para todos⁵². Deste modo, *labor e produção* aparecem no filme como preocupações central da esfera pública enquanto a *ação* não se concretiza como possibilidade visto a inexistência de um espaço destinado à pluralidade de ideias – o próprio Stalin enfatiza que o partido só toma decisões por consenso enquanto Lenin, por sua vez, só discute suas próprias ideias durante as elucubrações.

Em vista do acima exposto cabe pontuar que a posição social de Volodya aparece em constante tensão com a ideia de privatividade proposta por Arendt já que o local onde vive, os cuidados dos quais depende e, principalmente, a importância política de sua imagem o tornam uma figura que retém visibilidade e que por isso desperta a curiosidade dos demais, quer dizer, sua imagem pública traz consigo para o palacete uma demanda pela publicidade de informações acerca de seu estado de saúde e do modo como vive seu isolamento – as imagens de sua irmã (Masha) e de sua esposa (Nadya), por outro lado, não inspiram a mesma visibilidade e por isso ambas conseguem que o quarto de dormir (e apenas ele) lhes dê algum espaço de privatividade. Nesse sentido é interessante notar que a ideia de privatividade em Arendt se aproxima do termo intimidade, uma vez que ambas se opõem à publicidade própria à vida pública. De acordo com Richard Sennett “intimidade” conota calor, confiança e expressão aberta de sentimentos, características que o autor define como opostas à impessoalidade que reina no mundo público⁵³. Logo, pensar em intimidade em *Taurus* e, em especial, no caso de Volodya traz a mesma dificuldade no que concerne à privatividade: não há espaço para ela na vida do Volodya de *Taurus*. Por isso, tendo em vista a visibilidade pública do protagonista, cabe retomar a relação entre indivíduo e sua posição social proposta por Norbert Elias:

os indivíduos singulares são apresentados da maneira como podem ser observados: como sistemas próprios, abertos, orientados para a reciprocidade, ligados por interdependências dos mais diversos tipos e que formam entre si figurações específicas, em virtude de suas interdependências. Mesmo os grandes homens, no sentido de juízos de valor de ordem especificamente sociológica, mesmo os homens mais poderosos têm sua posição como membros nessa cadeia de interdependências.⁵⁴

52 Dessa maneira, a narrativa toca na tentativa de se colocar em prática o que Arendt define como “ficção comunística” (Cf. ARENDT, 2007: 47-59).

53 SENNETT, 1998.

54 ELIAS, 2001: 49.

No fragmento acima o autor discorre sobre a interdependência entre o indivíduo em si e sua posição social e pontua que é impossível separar em Luís XIV, que é a personagem objeto de sua análise, a ação do rei como um indivíduo singular de sua posição social de rei na medida em que esta traz em si uma série de obrigações sociais que, por sua vez, incluem-no em relações que limitam sua ação como indivíduo ou, usando os termos de Arendt, limitam seu acesso à privacidade. Não se pretende comparar aqui a posição de Lenin enquanto líder afastado do governo soviético com a de Luís XIV como imperador, mas ressaltar que não é possível pensar em Lenin como um indivíduo isolado e afastado das relações sociais em que esteve inserido em sua época. No caso específico de Volodya, ressalta-se que estar afastado do comando não significa que sua imagem enquanto primeiro líder soviético tenha deixado de influenciar as relações que trava com os demais, ou seja, é exatamente por ser considerado importante no contexto político abordado pela trama que Ilich dispõe de um tratamento diferenciado em relação ao restante da população soviética do período e também é por isso que sua imagem conota visibilidade (impedindo que a personagem desfrute de momentos de privacidade ou de intimidade).

Destarte, aparece como característica das relações entre o protagonista e o terceiro grupo (a guarda) uma tentativa de preservar a ele e a sua imagem do contato com o exterior. Sobre isso destacam-se o episódio das cartas remetidas a Lenin (que nunca chegam ao destinatário) e os dois momentos em que ele se encontra com membros do quinto grupo (os representantes do povo). O primeiro destes encontros acontece quando Nadya e Volodya saem para caçar. Em um plano geral, o casal aparece lado a lado no centro das colunas da fachada principal do palacete em um enquadramento que remete a uma fotografia de família e que traz, como a maior parte das cenas, coloração esverdeada. Estão vestidos de acordo com a situação, parecem limpos e Nadya traz os cabelos arrumados. Em seguida, descem a escadaria de braços dados e Volodya senta-se com dificuldade junto a Nadya no banco em frente da fachada principal. Um fotógrafo está a postos e sem pedir faz uma foto do momento. Como a fotografia não foi autorizada, Pakkoli e outros funcionários entram em disputa física com o fotógrafo para tomar-lhe o negativo. Em meio a isso, Nadya e Volodya tentam subir no carro, mas Pakkoli dificulta a ação quando procura evitar uma nova aproximação do fotógrafo. De modo geral, a cena mostra que tanto Nadya como Volodya foram arrumados para sair de casa e com isso sugere que houve uma

preocupação com a imagem que iriam passar àqueles que estão do lado de fora do palacete. Uma análise isolada da imagem de Ilich no topo da escada mostra uma pessoa bem vestida – usa paletó, calça e camisa abotoada até o colarinho – que aparenta cuidado com seu corpo (asseio). Tal imagem sugere que o protagonista ainda é capaz de vestir-se e portar-se de acordo com as normas de conduta de sua antiga posição social (a de líder político em ação). Ele também se mostra capaz de descer a escadaria, ainda que com auxílio, enfatizando sua capacidade de movimentar-se mesmo com um lado do corpo paralisado. Nessa perspectiva, cabe ressaltar a ênfase no cuidado que reveste cada uma das situações vivenciadas pelo protagonista e sua relação com as personagens que lhe são próximas, pois nenhuma delas (seja acordar, comer, passear, receber visitas, divagar ou mesmo brigar com aqueles que vivem em sua casa) aparece como insignificante.

O episódio da caçada torna-se importante ao mostrar a meticulosa preparação realizada para que Volodya e Nadya possam sair adequadamente do interior do palacete. Em seguida, Pakkoli se envolve em uma disputa corporal com o fotógrafo a fim de distanciá-lo do grupo e é só quando já estão no meio da floresta que fica claro que caçar nunca foi o objetivo do passeio posto que se o protagonista não tem forças para manter-se em pé, que dirá para segurar um rifle – o mais perto que Ilich chega de uma verdadeira caçada é quando finge que suas mãos são a arma ao mesmo tempo em que reproduz com a boca os sons dos tiros imaginários, tal qual uma criança brincando. A situação era previamente conhecida pelos envolvidos na preparação do passeio e sugere que foram meticulosos em seu preparo para que o casal pudesse conviver sem a presença dos empregados e a de Masha – situação impossível no interior do palacete. Deste modo, a diferença entre as situações que envolvem a vida de pessoas comuns e as narradas pela trama está na ausência de um espaço para a privacidade do protagonista, afinal houve uma preparação minuciosa para que o casal fingisse sair para caçar a fim de que pudessem conversar sozinhos sentados na relva. Tais cenas contrastam ainda com as imagens anteriores de Ilich em seu quarto onde sua nudez, a dificuldade de se vestir e de coordenar as mãos tampouco apontavam para situações de intimidade. Ao contrário, refletem sua debilidade física e os olhares vigilantes que o cercam.

No que tange ao estado de saúde de Volodya é importante lembrar que foram as consequências físicas e psíquicas decorrentes da doença que justificaram a

decisão do Politburo pelo afastamento médico de Lenin no palacete⁵⁵. Junto a isso, os ataques de raiva e violência do protagonista intensificam a ideia de que sua aparição em público é inadequada e que por isso deve ser ou evitada ou minuciosamente planejada, como ocorre na cena da caçada. Assim, o isolamento no palacete não aparece às demais personagens como um castigo, como Volodya parece sugerir em alguns de seus ataques, mas como uma escolha necessária para retirá-lo dos olhares do povo. Afinal, a imagem do protagonista como alguém doente não é compatível com a figura simbólica de Lenin enquanto primeiro líder da revolução. O episódio com o fotógrafo toca neste aspecto e é com o objetivo de preservar a imagem de Ilich, que está debilitado apesar de aparecer bem vestido, que Pakkoli tenta recuperar o negativo e impedir que o fotógrafo se aproxime novamente. Ainda nesse sentido, ao referir-se ao fotógrafo como “xereta” e ao sabotar a camisa do marido quando saem da frente do palacete, Nadya pontua a importância de mantê-lo apresentável frente àqueles que circulam no exterior da casa: a situação em questão é bastante delicada, pois a posição em que Volodya se encontra (mesmo que afastado do comando) o impede de desfrutar de momentos de privacidade e por isso sua imagem é sempre alvo de alguma publicidade. Em outros termos, o que se quer dizer é que dada a situação em que Ilich se encontra não se pode dizer que ele tem acesso a um espaço de privacidade e por isso sua imagem dificilmente está imune à visibilidade da esfera pública. Quando aparece dentro do palacete há um maior controle com relação ao acesso de pessoas e à disseminação de informações para o exterior, mas isso tampouco significa que sua casa é capaz de “escondê-lo” do mundo comum. O palacete é, portanto, um lugar estratégico capaz de dificultar que a imagem de Lenin (construída pela sua presença e atuação política) seja corroída pela doença e é por isso que há uma tentativa de limitar seu contato com o exterior. O uso dos tons de verde e a ausência do vermelho na coloração das cenas intensificam este cuidado, pois não usar o vermelho é, em certa medida, contar a história de Vladimir Ilich Ulianov por uma perspectiva diferente daquela que o associa a um político em ação. O verde estabelece, então, um contraste com o vermelho e passa a caracterizar uma atmosfera em que Volodya está afastado do poder e cada vez mais blindado do contato com o povo, sendo a guarda quem age para que sejam cumpridas as ordens de Stalin sobre os termos de seu isolamento.

55 Cf. nota 23, p. 21 deste capítulo.

Após a tensão com o fotógrafo, Nadya e Volodya passeiam pelos arredores da propriedade e fazem um piquenique. Em dado momento Lenin sente-se mal, começa a grunhir e a se arrastar no mato até cair desacordado. Pakkoli e o motorista são chamados por Nadya e, após carregá-lo, colocam-no no carro e voltam ao palacete. O retorno é marcado por uma câmera que treme, imagens que não são nítidas, frases desconexas e pela coloração em escala de cinza que pende para o negro de modo a construir a confusão mental e física que acomete Volodya quando este acorda de seu desmaio. Chegando em casa, Ilich ainda está abalado e é recebido por algumas crianças e por um jovem que são descritos por Pakkoli como representantes do povo (o quinto grupo). As crianças lhe entregam flores e passam a explorar a casa de modo barulhento enquanto o jovem permanece junto a Volodya, que lhe oferece um chocolate. O protagonista tem a face tensa e apresenta dificuldade para andar e falar demonstrando que não está recuperado do desmaio. O jovem o observa atentamente e recusa o chocolate, que o próprio Volodya come. Tal recusa que parte de alguém que não o reconhece como figura pública – o jovem inquiri Pakkoli sobre quem é Ilich – introduz na cena, já desbotada e acinzentada pelo trabalho com as cores, uma dimensão de esquecimento na medida em que os visitantes escolhidos para entrar no palacete e nomeados como “representantes do povo” não são capazes de relacionar o homem doente ao primeiro líder soviético. Situação que mantém aos de fora e, em última instância, àqueles nomeados como “o povo” certo suspense sobre o isolamento médico de Lenin – fosse o fotógrafo a entrar a situação seria outra. Ressalta-se que o desconhecimento do jovem se opõe à mensagem expressa em outros filmes soviéticos produzidos no período posterior à morte de Vladimir Ilich, quando sua imagem passou a ser muito explorada por produções artísticas e de propaganda⁵⁶.

56 Durante o regime soviético e, principalmente, após sua morte a imagem de Lenin foi amplamente explorada por produções artísticas, propagandas e até pela comercialização de *souvenirs*. De acordo com François Albera (2011), para nomear e reunir as representações que usavam a imagem do primeiro líder soviético cunhou-se a palavra *leniniana* – nome que agrupa pinturas, fotografias, filmes, esculturas, medalhas, moedas, bandeirolas, silhuetas, tecidos bordados, pratos decorados, calendários, objetos utilitários, até mesmo embalagens de doces. No âmbito do cinema mais de oitenta filmes sobre Lenin ou com ele como personagem foram lançados no período compreendido entre 1930 e 1980 (Cf. ALBERA, 2011: 19-20). Ainda que a discussão sobre estas obras não faça parte do escopo deste trabalho percebe-se a amplitude da difusão da imagem de Lenin no período posterior à sua morte – em particular, salienta-se a relevância do cinema na construção de versões de sua imagem. Em sua análise, Albera usa o termo *leniniana* de produção tardia para referir-se a *Taurus*. Segundo o autor, o filme é especial exatamente porque não capta Lenin como mito, como acontece na maior parte dos filmes produzidos na URSS, mas tampouco se trata de uma produção que enfoca sua vida pelo “buraco da fechadura”.

Na primeira parte da trama diferentes elementos aludem à importância política do protagonista e dentre eles destacam-se: a caracterização da personagem (semelhança física), a escolha do local em que se desenrola a trama (Gorki Leninskie) e o modo como as demais personagens relacionam-se e referem-se a ele – a este respeito se destaca o diálogo com o médico, que o nomeia por Camarada Líder, e as conversas que trava com Nadya, em que Volodya menciona sua importância para a consolidação do projeto revolucionário. Mas é principalmente na segunda parte do filme, durante o diálogo que desenvolve com o Secretário-geral, que esta associação acentua-se ainda mais, pois a conversa menciona o Politburo, nomeia outros membros do partido, salienta a desavença entre Stalin e Trotsky e, por fim, o protagonista inquirir seu sucessor político sobre os motivos que o levaram a isolá-lo dos demais e pede-lhe que aprove sua solicitação de cianureto.

Destarte, de diferentes maneiras a retomada da figura de Lenin a partir de Volodya aponta para sua ascensão e decadência como líder político. A análise da construção da imagem fílmica de alguém como Lenin (ou Hitler, em *Moloch*, e também, ainda que em menor escala, o Imperador, em *O Sol*) implica, por sua vez, discutir a *legitimidade* da *dominação* de uma personagem que é conhecida por sua atuação na política do século XX, principalmente em sua primeira metade. De acordo com Max Weber, *poder* é a possibilidade de alguém exigir obediência à sua vontade sejam quais forem as circunstâncias que possam colocar o outro em uma situação em que seja possível exigi-lo. Em razão disto, como existem inúmeras possibilidades para que se estabeleçam relações de poder, Weber pontua que este é um conceito sociologicamente amorfo e volta sua atenção ao conceito de *dominação*, que define como a probabilidade de se conseguir obediência a um determinado mandato sem que seja preciso exigi-lo⁵⁷. Deste modo, uma relação de *poder* é diferente de uma relação de *dominação* porquanto a primeira parte das inúmeras razões que permitem que alguém exija e encontre a obediência de outrem, enquanto nas relações de *dominação* existem motivos que levam os dominados a aceitarem esta situação e participarem dela tornando-a legítima. Trata-se da aceitação eficaz do mando do dominador por parte do(s) dominado(s) e são os motivos que levam a esta aceitação que configuram, de acordo com Weber, a *base de legitimidade* das relações de dominação, que no tipo puro são apenas três: *dominação racional-legal*, *dominação*

57 Cf. WEBER, 2009: 97.

tradicional e dominação carismática. Cada uma delas se pauta por relações sociais que diferem de modo fundamental na composição de seu quadro e dos meios administrativos e com isso tornam também diferente a natureza dos motivos que levam à sua eficácia⁵⁸. Neste capítulo serão apresentadas as características gerais de cada tipo em seu estado puro e sempre que necessário, neste ou nos próximos, realizar-se-á uma discussão mais detalhada. Ressalta-se, ainda, que, assim como na proposta de Weber, não se pretende classificar como exemplares deste ou daquele *tipo puro de dominação* as relações presentes no interior dos filmes analisados, mas utilizar-se delas como recurso metodológico (como *tipo ideal*) para, então, complexificar as discussões propostas em *Taurus*, *Moloch* e *O Sol*.

A *dominação racional-legal* se pauta pelo pressuposto de que todo direito pode ser estatuído de modo racional, tanto no que se refere a fins como no que se refere a valores, sendo esta peculiaridade a base para que qualquer direito possa ser criado ou modificado no interior de uma associação. A associação dominante é eleita ou nomeada e obedece-se às ordens impessoais representadas por aquele que está na posição de mando e não à sua pessoa em virtude de seu direito próprio. Com isso, quem manda também se submete às leis ou ao regulamento. As regras de sucessão estão regulamentadas e os subordinados são membros da associação e dela participam como “cidadãos” ou “camaradas”. Os funcionários que integram o quadro administrativo são escolhidos de acordo com sua formação profissional, sua atuação se pauta por um contrato, devem agir tendo em vista os objetivos do cargo que ocupam e não há espaço para a influência de objetivos pessoais. Na acepção de Weber, a organização do Estado moderno e as relações de domínio presentes nos partidos políticos e nas empresas capitalistas na passagem do século XIX para o XX se pautavam cada vez mais pela *dominação racional-legal* e pela crescente burocratização de seus quadros administrativos, sendo a *dominação burocrática* o tipo mais puro da *dominação racional-legal*⁵⁹.

A *base de legitimidade* da *dominação tradicional* consiste na obediência dos súditos (dominados) ao senhor (detentor do poder de mando) em virtude da crença no que é considerado válido desde sempre, pois tanto o conteúdo das ordens como a fidelidade ao senhor estão respaldados pela crença nos poderes senhoriais há muito constituídos. Neste caso, a liberdade de ação do dominante inexistente no que diz

58 Cf. WEBER, 1999: 128.

59 Cf. WEBER, 1999: 130.

respeito às normas vinculadas à tradição, mas há espaço para sua atuação de acordo com interesses pessoais nos demais aspectos que não são por ela instituídos⁶⁰. A escolha do quadro administrativo não tem o caráter formal presente na *dominação racional-legal*, sendo os funcionários servidores que participam da relação por sua fidelidade pessoal ao senhor e não pelo dever ou disciplina ligados objetivamente ao cargo. Neste aspecto, Weber distingue três possibilidades: o *patriarcalismo puro*, situação de *dominação* em que inexistente o quadro administrativo, o que torna o senhor dependente da vontade de obedecer dos dominados que, por sua vez, obedecem ao seu mandato por ele se vincular à tradição e só o fazem no âmbito por ela instituído; a *dominação patrimonial*, que corresponde ao patriarcalismo com quadro administrativo, quando o senhor tem a posse (o patrimônio) de seus servidores tanto do quadro administrativo como do militar e estes só agem em benefício de seu senhor e não detêm a posse dos meios materiais da administração; e a *dominação estamental*, que ocorre quando há um quadro administrativo em que os servidores se apropriam dos meios de administração, ou seja, “estão *investidos* em seus cargos (...) por privilégio ou concessão do senhor, ou possuem, em virtude de um negócio jurídico (compra, penhora ou arrendamento) um direito próprio ao cargo, do qual não se pode despojá-lo sem mais”⁵⁷. E, neste caso, Weber pontua que o poder senhorial acaba dividido entre o senhor e os funcionários do quadro administrativo, tendo em vista que ao possuírem títulos de propriedade e privilégios, estes detêm uma parcela, ainda que diminuta, do poder de mando⁶¹.

60 Nas palavras de Weber: “fora das normas tradicionais, a vontade do senhor se acha fixada pelos limites que cada caso lhe impõe o sentimento de equidade, ou seja, de forma sumamente elástica. Daí a divisão do seu domínio numa área estritamente firmada pela tradição e, em outra, da graça e do arbítrio livres” (WEBER, 1999: 131).

61 Em alguma medida pode-se comparar o modo como as obras de Fiódor Dostoiévski e Liev Tolstói descrevem os funcionários públicos da Rússia czarista com os servidores que, nas palavras de Weber, são “investidos em seus cargos” (WEBER, 1999:132), ou seja, que os detêm como propriedade pessoal e atuam com plenos poderes em seu interior, tornando-se um grupo social específico. Em *A morte de Ivan Ilich* muitas são as passagens em que Tolstói remete a esta situação, dentre elas destaca-se a apresentação do pai de Ivan: “[Ivan Ilich] era filho de um funcionário que, tendo servido em vários ministérios e departamentos em Petersburgo, fizera aquele tipo de carreira que leva as pessoas a uma situação da qual, pela antiguidade, não podem ser demitidas, embora seja cabal e reconhecida a sua incompetência para exercer qualquer posto de maior responsabilidade; por esta razão, recebem cargos fictícios, com ordenados de seis a dez mil rublos, nada fictícios, com que vivem até avançada idade. / Assim era o conselheiro privado Iliá Iefimovitch Golovin, funcionário inútil de várias repartições supérfluas” (TOLSTÓI, 1998: 9-10). Na história, é a posse de um cargo do qual não poderia ser destituído o que assegurava a sobrevivência financeira de Iliá, ainda que à revelia da vontade dos demais, pois estes conheciam sua incompetência. Isto é, a permanência de alguém considerado incompetente pelos demais existe e se mantém porque os funcionários estão “investidos em seus cargos”.

A *dominação carismática*, por seu turno, tem como fonte legitimadora o *carisma*, que deriva das qualidades pessoais, excepcionais e extracotidianas do líder, fazendo com que os adeptos (dominados) se entreguem totalmente à crença em sua superioridade e, então, tornem-se seus seguidores. O líder acredita em si e domina por meio desta relação afetiva (carisma) que estabelece com os dominados. O quadro administrativo e a autoridade do líder carismático não são pautados por regras estatuídas racionalmente ou com base na tradição, pois é a vontade do líder o que leva à instituição de regras e à composição de seu quadro administrativo. Segundo Weber, “ao profeta correspondem os discípulos; ao príncipe guerreiro o séquito; ao líder, em geral, os homens de confiança. Não há colocação ou destituição, nem carreira ou ascensão, mas apenas nomeação segundo inspiração do líder, em virtude da qualificação carismática do invocado”⁶². Dessarte, a liderança carismática subsiste enquanto as qualidades excepcionais permanecem e tende a ruir quando o carisma deixa de existir – como ocorre quando há o abandono do líder por seu deus, a decadência de sua força heroica ou da fé em suas qualidades de líder. Weber pontua que a instabilidade inerente a este tipo de dominação torna difícil sua permanência por longos períodos, sendo comum o apelo à sua rotinização, ou seja, para que seja possível manter por um longo período uma relação de *dominação* inicialmente legitimada pelo carisma do líder convém que se construam normas (de inspiração racional ou tradicional) que possibilitem sua continuidade após a morte do líder ou depois dele despojar-se de seu carisma. Em ambos os casos a rotinização de algo tão específico como o carisma – cujos traços distintivos são o extracotidiano, a sensação arrebatadora e a ligação puramente pessoal e afetiva – pode levar à sua desqualificação: isso quer dizer que o processo torna possível que líderes nada carismáticos tornem-se sucessores daquele que ascendeu em virtude de seu carisma pessoal⁶³.

De acordo com Máximo Gorki os discursos de Lenin provocavam sensações arrebatadoras naqueles que o assistiam, além de serem descritos como dotados de tom profético na medida em que o líder não parecia falar em seu próprio nome e sim “por vontade da história”. O autor o compara a uma obra de arte clássica ao dizer que tudo em seu discurso e em sua pessoa estava em harmonia (nada sobra e nada falta) e, ao mesmo tempo, enfatiza que havia nele algo totalmente novo (extracotidiano)

62 WEBER, 2009: 160.

63 Cf. WEBER, 2009: 166.

sendo que a junção destas características impressionava e convencia as pessoas. Trata-se, pois, de um modo de agir e de impressionar que não é ordinário e que convence pela forma arrebatadora com que suas palavras e ideias penetravam no pensamento dos demais, aproximando-o de uma liderança carismática. Em *Taurus*, por outro lado, Volodya não discursa e tampouco aglutina multidões de modo a inspirá-las. O filme está marcado pela ausência de situações em que Lenin participa de eventos políticos, pois passa a maior parte do tempo no interior e nas dependências muradas do palacete, e tanto sua fala como seu corpo aparecem afetados de tal forma pela doença que nem mesmo delas ele detém o controle. A guarda nem sempre o trata bem – a esse respeito basta mencionar a primeira aparição de Volodya, situação em que um guarda lhe dá um tapa a fim de tirar-lhe das mãos um papel –, o que em uma primeira aproximação pareceria indispensável a uma liderança carismática, pois sendo seguidores os funcionários do quadro administrativo seriam escolhidos pelo senhor por sua fidelidade pessoal a ele. Demonstrações indevidas do uso da força para com o senhor seriam, pois, motivo suficiente para a repreensão ou destituição do funcionário. Apesar do impacto desta cena não se pode esquecer, por outro lado, que Volodya não está na posição de um líder em ação e que a ação da guarda sugere que está em curso o processo de transferência da dominação. Além disso, há uma estreita relação que se constrói na trama entre a personagem de Volodya e a imagem de Lenin como líder da Revolução de Outubro e é deste modo que se remete a um carisma simbólico projetado na personagem de Volodya.

Na trama, Vladimir Ilich se vê isolado e reage (muitas vezes com violência) à situação em que se encontra e aos estímulos a que é exposto. Na primeira parte se exalta com Pakkoli pois, quando pergunta os motivos de sua linha telefônica estar muda e de não receber cartas, o guarda lhe diz que ele não as recebe porque ninguém as envia e, com relação à linha telefônica, explica a Volodya que a umidade do clima russo afetou os cabos telefônicos impedindo a comunicação com Moscou. As respostas provocam a ira de Lenin que se levanta da cama aos gritos dizendo “eu vou batizá-lo em água fervente, seu cão finlandês”⁶⁴. O xingamento não é apenas falta de autocontrole, posto que relaciona as mentiras de Pakkoli às questões políticas travadas entre a Finlândia e a Rússia soviética⁶⁵. Ou seja, da mesma forma que a

64 00:20'37", parte 1.

65 O atual território da Finlândia foi objeto de disputa entre suecos e russos no início do século XIX. Ao sair vitoriosa a Rússia anexou a Finlândia como parte de seu território com o status de Grão-

Finlândia consegue tornar-se independente da Rússia após a Revolução de Outubro (o que significa negar o projeto revolucionário), Pakkoli, seu guarda-costas, age sob as ordens de Stalin, o novo chefe da guarda, ao esconder suas cartas e impedir sua comunicação com Moscou. No desenrolar da narrativa, Pietr Petrovich aparece rasgando uma pilha de cartas e, em outro momento, tranquiliza o Secretário-geral dizendo que a linha telefônica funciona e tais situações enfatizam o ponto de vista de Volodya acerca de seu isolamento: foi uma decisão tomada por outros (provavelmente pelo partido na pessoa de Stalin, que foi designado o responsável oficial pelo isolamento de Ilich) e colocada em prática pelos responsáveis por sua segurança (a guarda). Sobre isso ressalta-se, também, o sarcasmo do Secretário-geral ao dizer-lhe com um sorriso no rosto que todos os membros do partido pelos quais Volodya pergunta estão doentes e que por isso não respondem suas cartas e nem telefonam⁶⁶.

Ainda assim, Volodya não pode ser descrito como alguém que foi esquecido pelo povo e por seu partido, afinal chegam-lhe cartas (ainda que não lhe sejam entregues) e o próprio Secretário-geral o visita a fim de acompanhar seu tratamento. Outras situações apontam nesta direção e dentre elas se destaca a questão da comida: no início da trama alguns empregados entram nos aposentos de Volodya carregando bandejas com comida, no fim da segunda parte Volodya, Masha e Nadya tomam sopa sentados à mesa e o médico, que está com eles, não aceita a refeição. Nesta cena Masha pergunta a Volodya se ele quer comer enquanto lhe serve outro prato, sugerindo que a sopa é apenas uma parte da refeição, o que pontua que ele e sua família não participam de qualquer racionamento de comida. O povo, por outro lado, padece de fome e é Nadya quem traz à trama esta informação quando conta a Masha que confiscou uma carta (endereçada a Lenin) de um engenheiro que denuncia tal escassez e pede a ajuda do protagonista. Masha defende o isolamento médico do irmão dizendo que Nadya não deve incomodar o marido com estas questões – a fala sugere que o impacto das cartas poderia piorar o estado de saúde de Volodya.

O espaço em que Volodya habita se destaca pela imponência de sua arquitetura, repleta de colunas jônicas tanto na fachada como no interior da casa, e

Ducado, ou seja, o Czar russo não era autocrata na Finlândia, mas monarca constitucional de um território que tinha suas próprias leis. Com a questão das nacionalidades, que emergiu após a Revolução de Outubro de 1917, Lenin reconheceu a independência da Finlândia, mas a relação entre os países é marcada por diversos outros conflitos.

66 Conforme já informado na nota 17, Stalin foi nomeado, em 18/12/1922, como o único responsável por gerir o contato de Vladimir Ilich com os demais durante seu isolamento médico.

pela exuberância de seus jardins externos e seu estilo remonta à reforma empreendida no palacete na primeira década do século XX. De acordo com Gombrich, foi a partir do final do século XVIII e início do XIX (que na França coincide com a Revolução Francesa) que os construtores europeus – principalmente na França e na Inglaterra – passaram a questionar os manuais que indicavam qual era o modo correto de construir bem como seu estilo e começam a criar tendo em vista releituras de estilos do passado e seus próprios interesses (ou os daqueles que os encomendavam construções). Com isso, houve uma retomada de diversos estilos, dentre eles Gombrich discorre sobre o neogótico – que ficou famoso pela reforma que Horace Walpole, então filho do primeiro-ministro da Inglaterra, encomendou para sua residência de campo em Strawberry Hill – e o neoclássico, que se inspirou nos “templos da Atenas de Péricles [que] tinham sido agora redescobertos e reproduzidos em gravuras por zelosos viajantes, e seus aspectos eram surpreendentemente diversos dos planos clássicos encontrados nos livros de Palladio”⁶⁷. Na França, o neoclássico se tornou, inclusive, o estilo do Império napoleônico⁶⁸. Em *Arca Russa* (2002), filme também dirigido por Aleksandr Sokurov, a personagem do marquês e a do narrador passeiam pelas galerias do Museu Hermitage, em São Petersburgo, e em sua conversa relacionam a história russa, sua apropriação da arte europeia e o papel da memória. Em determinado momento detêm-se na sala “A Pequena Galeria Italiana” e discorrem sobre a influência do estilo Imperial e sua adoção na Rússia após a campanha napoleônica⁶⁹. Neste momento a conversa se detém nos vasos espalhados pela sala e no lustre “Voronikhine”, que apresenta o mesmo estilo do que decora a sala em que Volodya almoça com sua família e que cobre quase a totalidade da mesa

67 GOMBRICH, 2009: 477.

68 Informações do parágrafo cf. GOMBRICH, 2009: 475-482.

69 Cabe ressaltar que é recorrente em *Arca Russa* o questionamento sobre o lugar da Rússia no cenário geopolítico e cultural, ou seja, se pertenceria à Ásia ou à Europa e uma das falas do marquês remete especificamente a esta questão quando a personagem enfatiza que Moscou, por ser uma cidade antiga, devia ser a capital da Rússia e não São Petersburgo, posto que é uma quimera. Tal resposta remete ao projeto da cidade de São Petersburgo, idealizada pelo Czar Pedro, o Grande, que objetivava construir uma capital nos moldes ocidentais – também data da administração de Pedro leis que tornavam obrigatório que os nobres se barbeassem e se vestissem com roupas de inspiração na corte francesa. A fala do Marquês enfatiza, pois, que a Rússia se afasta de sua identidade ao copiar a arte e a arquitetura de países da Europa ocidental – e o próprio Hermitage e as obras ali expostas concorrem para isso. O narrador, por seu turno, tende a não concordar com as ponderações do Marquês e enfatiza que há uma riqueza do ponto de vista cultural no modo como os russos se apropriaram da influência europeia e que foi o século XX quem condenou a memória e a cultura do país. É esta a dualidade que perpassa a narrativa, sendo o interessante para o capítulo em questão pontuar a influência da arte e da cultura de países da Europa Ocidental, em especial a Itália e a França, na cultura das elites russas pré-revolucionárias.

em que eles estão sentados. Além do lustre, a sala de refeições do palacete apresenta outros elementos decorativos que se relacionam com o neoclássico e conferem algum refinamento ao espaço: plantas ornamentais advindas de países de clima tropical, como a Costela de Adão, estão dispostas em frente a cinco grandes janelas que são intercaladas por colunas de inspiração grega; diversas esculturas em tamanho real de nus de aparência humana, com ênfase aos músculos bem delineados das personagens esculpidas, estão dispostas pela sala em pedestais próprios a sua exposição; há também quadros de paisagem adornados com grossas molduras douradas e um piano de cauda. No desenrolar do almoço o protagonista alude ao uso de pratos de porcelana e a talheres de prata, utensílios que pertenceriam à casa de famílias abastadas que os herdavam ou que podiam pagar um preço alto por eles, e adverte a esposa e a irmã que não é certo que ele coma e viva bem enquanto o restante da população passa fome e vive na miséria. Logo, a situação remete à ideia de que ele dispõe, em virtude de sua posição social, de uma situação especial no contexto russo soviético de 1922⁷⁰ sendo esta situação o que torna verossímil a presença de Volodya em um lugar como o Palacete, bem como seu acompanhamento por um médico que está à sua disposição o dia todo (ainda que ele não demonstre saber como curá-lo). Assim, o cuidado que os demais dispensam a Volodya e o local em que ele se encontra (o palacete) valorizam sua imagem enquanto primeiro líder revolucionário. Junto a isso, o conteúdo de suas conversas e os demais elementos que o identificam a Lenin traçam sua relevância no cenário político soviético, mas o distanciam da imagem de um líder em ação. Trata-se de alguém que não tem poder decisório, mas que teve importância crucial para a consolidação da Revolução e que por isso tem acesso a um tratamento especial no que concerne à moradia, aos cuidados com sua convalescença, ao acesso à comida e a outros insumos.

70 A escassez de alimentos advinha, em parte, de múltiplos conflitos que envolveram a implementação do Estado soviético sob a política conhecida como Comunismo de Guerra, sendo as insurreições camponesas e os conflitos com o exército vermelho uma das causas da diminuição da oferta de alimentos. Sobre isso, Nicolas Werth pontua que o país atingiu em 1922 seu “esgotamento material, físico e moral (...) [estava] desindustrializado (lembramos que em 1921 a produção industrial havia caído para 12% do nível de 1913!), desurbanizado. Mais do que uma vitória militar sobre os camponeses insurgidos, foi a grande fome de 1921-1922 (nas regiões do Volga, mas também nas estepes do Don) que pôs fim às guerras camponesas” (WERTH, 2008:37). O período da fome traz números desesperadores: em um levantamento de 1958, Jean-Noël Biraben aponta que entre 1918 e 1920 a mortalidade da população civil russa por fome e doença foi cerca de 4 milhões e que houve um expressivo aumento da mortalidade no período compreendido entre outubro de 1921 e junho de 1922 (nove meses), quando a falta de comida passou a cobrir dois terços do país resultando na morte de cerca de 5 milhões de pessoas (Cf. BIRABEN, 1958).

A coloração das cenas é outro elemento importante em *Taurus*. De acordo com Kandinsky⁷¹, a importância da arte está na possibilidade de se alcançar a partir dela a vida espiritual e nesse sentido ele pontua que as obras de arte verdadeiras são capazes de “proteger a alma de toda a vulgaridade”⁷². O autor acredita que há um movimento interno à arte que se constrói com os artistas, por meio de suas obras, em direção a um constante aprimoramento para cima e para frente cujo objetivo é soltar, aos poucos, a humanidade das pedras que a retêm e assim chegar ao conhecimento⁷³. Segundo sua argumentação os artistas detêm uma visão mais ampla que a dos demais e suas obras são menos inteligíveis ao público na medida em que mais se aproximam da vida espiritual e é por isso que existem artistas menores, cuja mensagem em um determinado período histórico é mais inteligível aos espectadores, e artistas maiores, que são ininteligíveis para sua época. Junta-se a este panorama os momentos denominados como de decadência artística em que apenas os êxitos exteriores (e materiais) importam a uma grande parte dos artistas. São momentos em que a preocupação primordial destes consiste em buscar “um novo estilo (...) [que os faz criar] com o coração frio, sem entusiasmo, sem empolgação, milhões de obras de arte”⁷⁴. Em algum momento durante este movimento de busca (que perpassa períodos históricos) algo novo acontece e, então, o artista acaba por reencontrar a sua busca primordial, qual seja uma maior aproximação com a vida espiritual⁷⁵. Deste modo, ao pensar a arte de seu tempo, Kandinsky encontra no trabalho com a forma, de Pablo Picasso, e com a cor, de Henri Matisse, duas grandes referências que expressam tendências (exteriores) rumo ao objetivo interior da arte e do artista⁷⁶. Para ele: “a cor

71 O trabalho de Kandinsky foi publicado na Rússia em 1914 e, de acordo com Gage, “foi na sua Rússia natal, (...) que a investigação das coordenadas de cor-forma adquiriu contornos de uma obsessão nos anos que se seguiram à Revolução Russa de 1917 e na subsequente reestruturação das escolas de arte em laboratórios de pesquisa estética” (GAGE, 2012: 71-73).

72 Cf. KANDINSKY, 1996: 29.

73 Em suas palavras “a vida espiritual, a que a arte também pertence e de que é um dos mais poderosos agentes, traduz-se num movimento para a frente e para o alto, complexo mais nítido, e que pode reduzir-se a um elemento simples [a obra de arte]. E o próprio movimento do conhecimento [espiritual]. Seja qual for a forma que adote, conserva o mesmo sentido profundo e a mesma finalidade” (KANDINSKY, 1996: 31).

74 KANDINSKY, 1996: 38.

75 KANDINSKY, 1996: 38-39.

76 De acordo com Gombrich, o expressionismo e o cubismo abriram espaço a um tipo de arte não-figurativa em que a importância da cor (dos tons) e das formas tornou-se central. Dessa forma, ele diz que Kandinsky se inspirou no expressionismo para propor uma “pintura abstrata” em que o principal seria a expressividade da obra e a busca mística do artista (Cf. Gombrich, 2009: 571, 572 e 581). Nesse sentido, John Gage diz que Kandinsky passa a explorar as formas e as cores e propõe um modo de analisar seus efeitos psicológicos, pois percebeu que “o abandono dos temas tradicionais colocou a questão do que viria substituí-los. Uma das respostas – e talvez a

é a tecla. O olho o martelo. A alma é o piano de inúmeras cordas”⁷⁷ e o artista seria a mão que aperta as teclas a fim de obter da alma a vibração certa. Forma e cor são, pois, essenciais para a pintura e enquanto a forma delimita e confere maleabilidade à superfície, o papel da cor consiste em colorir tal superfície respeitando ou não os limites delimitados pela forma. A análise destes elementos pressupõe uma abordagem que percebe os cinco sentidos humanos (visão, audição, olfato, tato e paladar) em relação⁷⁸ e para interpretar o modo como as diferentes cores influenciam a alma humana, Kandinsky as separa por meio de quatro grandes contrastes, exemplificados na imagem a seguir:

79

O contraste de número I se relaciona à **frieza do tom**, que pode esquentar à medida que se aproxima do amarelo (cor considerada como a mais quente) ou esfriar quanto mais se aproximar do azul (considerada a cor mais fria), e a **seu movimento**: aproxima-se do espectador de modo excêntrico quando esquentar e distancia-se dele rumo a um movimento concêntrico quando esfria – e, neste último caso, tende a encerrar-se em si mesmo. O verde surge da mistura mecânica entre amarelo e azul e sua característica principal é a imobilidade e o repouso, pois o tom resulta da união entre movimentos opostos (excêntrico e concêntrico). Ainda assim, há nesta cor, que pode ser caracterizada como morna (já que é a união entre quente e frio), a possibilidade de movimento exatamente porque o azul e o amarelo são plenos dele.

mais importante – era a ‘cor’. [Então] a cor transformou-se em tema” (Gage, 2012: 87) e seu emprego em obras de arte passou a ser estudado por diferentes artistas.

77 KANDINSKY, 1996: 68.

78 Desta perspectiva, o modo como as cores são empregadas traz ao observador outras sensações. Uma cor que aparenta rugosidade, por exemplo, pode ferir a vista de quem as observa e outra com aparência macia pode instigar a vontade de acariciá-la (Cf. KANDINSKY, 1996: 68).

79 KANDINSKY, 1996: 101.

O número II representa o segundo contraste, diz respeito à claridade ou obscuridade do tom e encerra em si o **contraponto entre o branco e o negro** – dito de outra forma, entre o claro e o escuro, entre a luz e as trevas, entre a esperança e o desespero, entre o nascimento e a morte. As cores que o constituem não produzem movimento, sendo por isso estáticas quando em seu estado puro. Desta forma, o branco (cor que tem mais afinidade com o amarelo) se relaciona a um silêncio de nascimento – que inicia um ciclo – e ao realismo puro, enquanto o negro (que tem mais afinidade com o azul) ao silêncio de morte – que encerra um ciclo – e à abstração pura. Nesse sentido, o cinzento, que surge a partir da mistura da tinta branca com a preta, significa a imobilidade e a ausência total de movimento – e nisso difere do verde, que apesar de imóvel tem em si a possibilidade de movimento. Quanto mais claro for o tom do cinza, maior será a sensação de leveza e quanto mais escuro, maior a de desespero; o contraste de número III, por sua vez, contrapõe verde e vermelho, ou seja, o total repouso e imobilidade, característicos do verde, à energia, vitalidade e intensidade do vermelho – cor que em suas diferentes tonalidades não permanece nunca em repouso, que tende sempre ao quente (mas sem ser intenso demais a ponto de incomodar, como faz o amarelo) e que também traz, como o azul, uma potência interna que permite que se volte a si próprio sem tornar-se, por isso, uma cor fria⁸⁰. O quarto e último contraste (representado na figura pelo algarismo IV) se dá entre o laranja (mistura de vermelho e amarelo) e o violeta (mistura entre vermelho e azul). O laranja perde o equilíbrio conquistado pelo vermelho e adquire o brilho que irradia e fere os olhos do amarelo (ainda que em menor intensidade), enquanto o violeta constitui-se a partir de um vermelho arrefecido – que é sem brilho e apagado – e por isso tem como característica certa tristeza⁸¹.

80 Kandinsky trabalha inicialmente com a ideia das cores em seu estado puro (abstrato) e durante o desenvolvimento da análise as combina com outras cores e também discorre sobre o potencial destas combinações. Em meio a estas combinações o vermelho aparece como a cor mais versátil: “o *vermelho frio* também pode tornar-se (como a laca vermelha) mais profundo, misturando-se a ele o azul ultramarino, e seu caráter vê-se, desse modo, sensivelmente modificado. A impressão de incandescência torna-se mais intensa. Entretanto, o elemento ativo [traço característico em estado puro] desaparece, pouco a pouco, por completo. Esse elemento, porém, não é totalmente eliminado quanto, por exemplo, no verde-escuro. É necessário pressentir, aguardar uma recuperação de energia como de uma coisa que se tivesse retraído, mas que espreita e conserva, ou conservou, em sua imobilidade, uma mola secreta capaz de a fazer pular furiosamente. (...) O vermelho, mesmo nesse estado, deixa aparecer algo de seu caráter corporal. Possui a veemência da paixão (...). Quando é claro, o vermelho frio acentua ainda mais seu caráter corporal. Explode em acentos de jovem e pura alegria, de um virginal frescor. (...) Só o branco, se lhe for adicionado, aumenta sua intensidade. É a cor que as jovens preferem para suas roupas” (KANDINSKY, 1996: 98-99).

81 Cf. KANDINSKY, 1996: 71-106.

Ao incorporar a discussão de Kandinsky neste trabalho não se pretende pensar em que medida o cinema chega à alma, mas perscrutar os possíveis significados associados ao uso do verde em suas diversas tonalidades em quase todas as cenas e, ao mesmo tempo, a opção por diminuir a incidência de cores quentes – principalmente do vermelho – ao trabalhar com cenas de aspecto desbotado e em escala de cinza⁸². A preocupação com o uso da cor está em cada detalhe da obra: desde a composição dos cenários, figurinos e maquiagens; na seleção das tomadas externas e no momento do dia em que serão captadas (há, por exemplo, mais névoa ao amanhecer que ao meio dia); no uso da luz (tanto natural como artificial) durante as filmagens e também na manipulação da fotografia das cenas pelo trabalho de pós-produção⁸³. Assim, logo na primeira cena a fumaça da névoa aparece no plano em uma tonalidade cinza esverdeada muito clara (uma vez que está impregnada de branco) e contrasta com as primeiras cenas interiores, que são mais escuras por apresentarem menor luminosidade. Com o raiar do dia a névoa se dissipa aos poucos, mas o verde permanece e o esverdeado, em conjunto com o aumento da luminosidade no interior dos aposentos, passa a preponderar na coloração das cenas delimitando, pois, o predomínio de outras tonalidades a poucas situações.

Como cor preponderante na trama, o uso do verde se relaciona à dupla imobilidade de Volodya, que é tanto física como de ação política. Desta forma, o uso da cor ressalta a situação que a doença lhe impôs ao impossibilitá-lo de agir e, ao mesmo tempo, ao isolá-lo dos demais – situação que, entre outros fatores, também serve para proteger o doente de sua própria imagem pública. Assim, a atmosfera esverdeada de Gorki Leninskie faz do palacete um lugar à parte, ou seja, impede que Ilich participe da tomada de decisões, isolando-o. A ausência das cores quentes e de tonalidade forte, em especial do vermelho, faz preponderar o verde, que se relaciona a uma vontade de agir que não se concretizará. As cenas, tal como na interpretação de Kandinsky, revestem Volodya de uma imobilidade que contém movimento na

82 A manipulação da cor das cenas é uma característica que aparece em diferentes filmes de Aleksander Sokurov. Em *Mãe e Filho*, por exemplo, o uso da cor confere à narrativa certa rugosidade. Em *O Sol* é o vermelho quem impregna as cenas. Em *Taurus*, por sua vez, esta característica afasta a narrativa do realismo cinematográfico ao passo que, em algum momento, tudo (objetos e elementos da natureza) e todos aparecem “tingidos” de verde.

83 Em um filme muitas são as possibilidades e técnicas que resultam na manipulação consciente da coloração das cenas. O tipo de filmagem (digital ou película e, neste último caso, em P&B ou colorida) também interfere no processo. Neste caso, procurou-se salientar que a incidência do verde aparece tanto no trabalho de produção (escolha dos locais, uso da luz, maquiagem, cenários ...) como no de pós-produção (interferência na cor após as filmagens).

medida em que o protagonista gostaria de agir, mas não o faz porque a doença o impede. Ressalta-se, ainda, que esta paralisia associada ao protagonista se afasta do **equilíbrio ideal** atribuído ao verde quando empregado em seu estado puro, situação em que seu uso significaria que a cor atingiu o ponto de equilíbrio entre o azul e o amarelo. Segundo o autor,

O verde é o ponto ideal de equilíbrio dessas duas cores diametralmente opostas e em tudo diferentes. Os movimentos horizontais anulam-se. Assim como se anulam os movimentos excêntricos e concêntricos. Tudo fica em repouso (...) O verde absoluto é a mais calma de todas as cores. Não é foco de nenhum movimento. Não se faz acompanhar nem de alegria, nem de tristeza, nem de paixão (...) Mas esse repouso, por fim, corre o risco de tornar-se enfadonho. Os quadros pintados numa tonalidade verde são prova disso. Enquanto um quadro pintado em amarelo emite um calor espiritual e um quadro pintado em azul tem algo de frio (efeito ativo, pois o homem, elemento do universo, foi criado para o movimento constante e talvez eterno), do verde só emana o tédio (efeito passivo) (...) O verde absoluto é, na sociedade das cores, o que é a burguesia na dos homens: um elemento imóvel, sem desejos, satisfeito, realizado. Esse verde é como a vaca gorda, saudável, deitada e ruminante, capaz apenas de olhar o mundo com seus olhos vagos e indolentes⁸⁴

De acordo com o excerto acima, o verde puro é comparado a algo morno – que não é frio (como o azul) e nem quente (como o amarelo) – e que por isso está em uma posição tediosamente confortável, que embora possa melhorar ou piorar, aquecer ou esfriar, traz em si uma certa tranquilidade ao apresentar-se como uma pausa no movimento, como uma situação estável em que o movimento está momentaneamente preservado da intensidade de sensações que poderiam ser provocadas por outras cores. Não é, entretanto, a ideia de uma pausa morna que colore *Taurus*. Em vez disso, a trama conjuga em si diversos momentos de tensão em que Volodya demonstra não ter força suficiente para explodir, pois ainda que seus ataques de raiva revelem seus conflitos internos, estes sim explosivos, não há força física ou política que o permitam impor-se como voz de comando. Desta forma, a cor verde ressalta a ideia de imobilidade proposta por Kandinsky, mas o modo como o faz aponta para uma tensão constante que se afasta do verde puro e aproxima-se ora do amarelo, ora do azul.

Com relação à escala de cinza, pode-se dizer que seu emprego também não obedece a uma pretensa pureza da cor e que suas diferentes nuances tecem, em

84 KANDINSKY, 1996: 93-94.

alguma medida, situações de imobilidade, de desespero e, em menor grau, de alegria e leveza. Retomando o exemplo da cena inicial, pode-se dizer que a apresentação do palacete em tons de verde e cinza o constrói como um local afastado e encoberto pela **névoa** da manhã, situação que se relaciona à imobilidade (tanto do cinza como do verde), pontua o afastamento do local (caraterística física) e confere uma certa leveza à cena na medida em que a concentração de nuvens baixas sugere o raiar de um dia ensolarado⁸⁵. Por outro lado, as risadas e a música de fundo da cena inicial trazem suspense à situação e algumas das cenas posteriores, principalmente naquelas em que Volodya está imerso em suas elucubrações, mostram seu desespero e tematizam sua incapacidade de agir frente ao tema por ele levantado na primeira delas, que acontece no início da trama e marca sua segunda aparição. Neste momento ele aparece sozinho em seu quarto, senta-se na cama, cobre o corpo com uma colcha e após levantar-se caminha lentamente conversando consigo mesmo acerca do sonho que o despertou. Lembra da mãe e, enfim, discorre sobre a existência de Deus na passagem que tem como ponto alto a fala “ainda não sabemos se Deus vai ajudar ou não, enquanto a eletricidade pode fazer um dínamo funcionar” ⁸⁶. A passagem tematiza o ateísmo pessoal de Lenin ao apontar para a matéria como única fonte de certezas, enquanto a existência de “Deus”, imaterial e impalpável, e sua ação no mundo aparecem no campo da especulação e não da verdade, já que não é possível mensurá-la ou a seus efeitos. A morte é, neste caso, o fim absoluto da existência material de um ser. O cinzento também põe em evidência a decadência do corpo de Volodya quando, em determinado momento, o protagonista para de andar e a colcha que antes o cobria desvela seu corpo nu em um movimento que faz com que sua exposição remeta à visualização de uma escultura. Não se trata de um corpo cuja característica é a força física com seus músculos delineados, a virilidade acentuada ou mesmo o erotismo, mas de um corpo frágil e debilitado que não traz em sua

85 De acordo com um ditado popular “neblina baixa é sol que racha” e a primeira cena de *Taurus* se relaciona com este ditado, pois o fenômeno da névoa (ou neblina, uma vez que a diferença entre ambas se relaciona à visibilidade do espaço avistado: na neblina é possível ver além de um quilômetro, enquanto na névoa essa distância é menor) ocorre quando se formam nuvens próximas à superfície em virtude das trocas de calor que ocorrem durante a noite e permitem, próximo do raiar do dia, a condensação do ar em nuvens baixas. Para que o fenômeno aconteça é preciso que durante a noite ocorra uma intensa troca de radiação entre o ambiente e uma superfície (um lago, no caso de *Taurus*). Com isso, as temperaturas mais baixas que antecedem o amanhecer levam à condensação (liquefação) do ar que configura a névoa ou neblina. Logo que o sol aparece este ar líquido desaparece, pois torna-se novamente gasoso (Disponível em: <<https://www.portalsaofrancisco.com.br/geografia/neblina>>, acesso em: 10.jun. 2018).

86 00:05’12”, parte 1.

visualização nenhuma característica extraordinária ou colorido especial. O cinzento da cena une-se, neste caso, ao do corpo de Volodya tornando-o sem movimento ou atrativos e com isso pontua sua decadência física e o aproxima do fim de seu ciclo corporal (a morte).

Sobre a incidência do branco e do negro nas cenas iniciais vale dizer que este contraste aparece também em outros momentos da narrativa e que tematiza tanto a dualidade acima exposta (vida ou saúde *versus* morte ou doença) como a relação entre mundo público ou da política como aquele que postula o sucesso da Revolução *versus* o isolamento do protagonista como sinal de desespero frente à dificuldade de gerir o projeto revolucionário. Deste modo, embora as relações se desenvolvam prioritariamente no interior do palacete, não se pode dizer o mesmo de seu conteúdo, pois as preocupações de Volodya dizem respeito quase que exclusivamente à possibilidade ou impossibilidade de voltar à ação política. O isolamento não pode, pois, ser entendido como um espaço para a intimidade, afinal Volodya está o tempo todo sob olhares vigilantes. O episódio da caçada, que se tornou um piquenique, é a única oportunidade para que o casal (Nadya e Volodya) converse sem a supervisão dos demais e, ainda assim, há um soldado que se esconde no mato para os espiar. A paisagem que compõe a cena traz elementos de um dia ensolarado no campo – árvores exuberantes, mato alto, céu limpo e muita claridade –, mas sua coloração não é verossímil, pois tudo e todos aparecem esverdeados como nas imagens isoladas pelo filtro verde de uma *Technicolor* da década de 1930. O contraste entre claro e escuro distingue as tonalidades de verde – há maior incidência de branco no descampado e de negro próximo às árvores – e o conteúdo da conversa discute a possibilidade de dar continuidade à Revolução sem a presença de Lenin, que se mostra lúcido na maior parte dela:

Volodya: – Você pretende continuar vivendo depois de mim? (...) Como acha que vai ser? O sol continuará nascendo depois que eu me for? Continuará havendo a mesma infâmia e brutalidade ou tudo acabará, murchará, sumirá? O vento irá soprar? Irá? Responda!

Nadya: – Sim, irá soprar.

Volodya: – Exatamente... e o vento soprará e o sol ainda nascerá. E o proletariado idiota lutará com o porco burguês. Lutará até que comecem a vomitar e a cuspir sangue (...) **Estou decidido a pedir veneno ao partido.**

Nadya: – Por qual motivo?

Volodya: – Minha incapacidade de multiplicar 17 por 22. Está claro que isso é apenas o começo. Daqui a um mês, eu não serei capaz sequer

de lembrar seu nome. Dentro de dois meses terei esquecido quem sou (...)⁸⁷

O diálogo enfatiza a decisão de Volodya pelo suicídio e o relaciona à possibilidade de fracasso da Revolução. Para tanto, o uso de tons escuros na roupa do protagonista e na de Nadya criam uma atmosfera de tensão. Ao dizer que a luta de classes permanecerá muito tempo após sua morte, ele sugere que é uma peça fundamental da engrenagem revolucionária sem a qual o todo pode ser perdido. Ao mesmo tempo, percebe que a doença o torna uma peça quebrada, ou seja, que é um líder incapaz de governar na situação em que se encontra não por falta-lhe legitimidade frente ao povo, mas por não ter capacidade física e intelectual em virtude da doença. Em seguida, ao lembrar dos Lafargue e de seu pacto suicida,⁸⁸ Volodya não pretende que ele e Nadya façam o mesmo, mas enfatiza a necessidade dele próprio deixar a vida antes de tornar-se ainda mais debilitado. Nadya, por sua vez, escolhe continuar viva e compromete-se com o projeto soviético – “Eu continuarei a **sua** causa justa”, diz ela. Nesse sentido, a decisão de Volodya não é uma visão derrotista, segundo a qual morrer seria a solução para o fim de seu sofrimento individual; pelo contrário, não há espaço para pensamentos individualistas, pois ele se concebe como essencial à “causa” revolucionária e escolhe morrer por perceber-se impotente para continuar o projeto de sua vida. A morte, representada pelo negro de suas roupas, relaciona-se ao fim de sua ação política em vida, mas ao apoiá-lo e dizer que continuará o projeto do marido Nadya escolhe continuar a luta por ele iniciada e aponta para a possibilidade de sucesso da revolução. Junto a isso, a abundante incidência do verde como luz solar realça a possibilidade de vitória (há alguma esperança).

No início da conversa, Nadya leu para Ilich um relato dos últimos momentos da vida Marx e ele comentou que, enquanto Marx tinha Engels junto de si, ele próprio só tem Pakkoli, seu guarda-costas. Esta passagem, por sua vez, mostra que Volodya

87 A partir de 00:37'27", parte 1.

88 Paul Lafargue foi cunhado de Karl Marx. Ele e a esposa suicidaram-se juntos e deixaram uma carta explicando seus motivos: “Estando são de corpo e espírito, deixo a vida antes que a velhice imperdoável me arrebate, um após outro, os prazeres e as alegrias da existência e que me despoje também das forças físicas e intelectuais; antes que paralise a minha energia, que quebre a minha vontade e que me converta numa carga para mim e para os demais. Há anos que prometi a mim mesmo não ultrapassar os setenta; por isso, escolho este momento para me despedir da vida, preparando para a execução da minha decisão uma injeção hipodérmica com ácido cianídrico. Morro com a alegria suprema de ter a certeza que, num futuro próximo, triunfará a causa pela qual lutei, durante 45 anos. Viva o comunismo! Viva o socialismo internacional!” (In: GABRIEL, 2013: 452).

concebe a si próprio como discípulo de Marx e Engels e traz à trama a questão de sua sucessão enquanto líder. Posição que ele não ocupa mais, mas que tampouco lhe foi “tirada”. À vista disso, sublinha-se que o filme traz em sua narrativa um diálogo estrito com interpretações anteriormente construídas sobre a imagem de Lenin e a trabalha em duas dimensões: como alguém que está, por um lado, afastado do comando e que é incapaz de governar e, por outro, aludindo à sua centralidade para o sucesso do projeto revolucionário.

1.2. A imagem do líder, o partido e a questão sucessória

Volodya: – (...) Além da força não temos nada mais. A força é o nosso único ponto de apoio.

Secretário-geral: – Não concordo. O partido é o nosso ponto de apoio.

Volodya: – É o que eu quero dizer. Terras inférteis, pobreza extrema, analfabetismo... Até os membros do Politburo escrevem com erros! (...)

Secretário-geral: – Repentinamente fiquei cansado e você parece ter se agitado acima da conta. Já vou.

(...) [Volodya o segura pela roupa, trazendo-o para perto de si]

Volodya: – Se concorda [sobre a situação em que se encontra o país e a população] por que tirou tudo de mim? Da pessoa que o libertou? A pessoa que lhe mostrou o caminho e colocou os meios em suas mãos? Sem cartas. Sem telefone. Você me traiu. Por quê?

Secretário-geral: – É assim... Acalme-se, por favor.⁸⁹

Em meio aos diferentes filmes soviéticos produzidos após a morte de Lenin, *Outubro* (1928), dirigido por Serguei Eisenstein, e *Três canções para Lenin* (1934), dirigido por Dziga Vertov, ambos considerados instrumentos de propaganda do regime soviético sob Stalin⁹⁰, são importantes para esta análise. Em *Outubro*, a personagem

89 A partir de 00:14'40", parte 2.

90 Ambos os filmes são considerados objetos de propaganda do regime uma vez que foram encomendados pelo partido: o de Eisenstein foi lançado como edição comemorativa dos dez anos da Revolução de Outubro e o de Vertov em homenagem aos dez anos da morte de Lenin. Cabe retomar aqui a peculiar recepção de *Outubro* pela crítica soviética, pois de acordo com Richard Taylor (2006), *Outubro* foi um filme realizado às pressas para atender a seu prazo de lançamento e cujo resultado gerou um acalorado debate em jornais e revistas da época – filmado em abril de 1917 teve uma versão preliminar exibida em setembro do mesmo ano para um público seletivo e após esta exibição ainda passou por um processo de edição em que foram retiradas algumas das passagens consideradas muito intelectuais para a compreensão do público, sendo seu lançamento oficial no aniversário da Revolução, comemorado em 7 de Novembro de 1927. Uma das críticas alega que mesmo a versão do filme lançada em novembro de 1927 é incompreensível para o campesinato e insiste que o filme devia passar por uma nova reedição para que se tornasse mais acessível ao público – após ser amplamente explorada pela imprensa esta posição reaparece na Primeira Conferência de Cinema do Partido, que ocorreu em março de 1928. Por outro lado, há o posicionamento expresso por Nadesha Krupskaya para quem *Outubro*, apesar de suas falhas, é um ponto de inflexão no desenvolvimento do cinema soviético dado que se trata de um filme destinado às futuras gerações proletárias, que já terão acesso a uma formação cultural que as torne capaz de compreender a *montagem intelectual* de Eisenstein. Como resultado deste debate o filme

de Lenin se associa à de um homem de discurso, que inflama as massas e as incita à ação para que se unam a ele e assim consigam derrubar a opressão social e o regime político que permaneceu mesmo após a revolução de fevereiro de 1917. Em uma de suas cenas iniciais, multidões esperam por Lenin e o ouvem discursar na estação Finlândia enquanto inscrições na tela dizem se tratar de 3 de março de 1917 – a situação narra a volta de Lenin do exílio. Após seu retorno ele passa a ser perseguido pelo novo governo e precisa se esconder. O auge do filme é a invasão do Palácio de Inverno, local em que se encontra Kerensky (líder do governo provisório) e sua imagem associa-se durante toda a trama à restauração do poder autocrático, que leva à traição da revolução e a uma postura de descaso em relação ao povo russo. Imagetivamente, a situação revolucionária se constrói com a união de multidões, que representam o povo russo, em torno de uma causa única: a verdadeira revolução. Assim, aos marinheiros e soldados em marcha somam-se os trabalhadores das fábricas e muitas outras pessoas que vivem nas cidades formando uma multidão que em sinal de união e luta levantam as mãos, empunham foices e armas. As cenas mesclam-se com discursos de Lenin e com os aplausos calorosos dirigidos a ele. Os aplausos representam a vitória, ou seja, a deposição de Kerensky e o sucesso da revolução bolchevique. Deste modo, o filme enfatiza a imagem de Lenin como o principal articulador da Revolução de Outubro de 1917, como quem inspirou as massas, como alguém que mesmo perseguido pelo governo participou da tomada do poder e que, por fim, foi aclamado pelo povo a ocupar a posição de primeiro líder do governo revolucionário.

Enquanto em *Outubro* se constrói a legitimação da liderança de Lenin, *Taurus* parte da situação oposta, qual seja, de um momento em que o líder está afastado do comando e recebe um diagnóstico nada promissor:

Médico: – Vou lhe contar um segredo, Camarada Líder: seu lado direito está ficando paralisado e meu lado esquerdo está ficando amortecido. Se você fosse outro estaria chorando.

Volodya: – Caiu [o braço direito não se sustenta]! E agora o que vamos fazer?

Médico: – Viver contra o bom senso.

foi considerado por muitos um “fracasso” e comprometeu, inclusive, parte da carreira de Eisenstein (Cf. TAYLOR, 2006:63-72). Ainda assim, Taylor ressalta que “quando Pudovikin viu o filme comentou: “Como eu gostaria de fazer um fracasso tão grande”. Já Krupskaya, cita Liev Tolstói que “media a qualidade artística de uma obra tendo em vista o quanto ela é capaz de “infectar” os outros” e argumenta que “não há dúvida que *Outubro* é contagiante”. Também não resta dúvida que *Outubro* infectou a imaginação visual dos espectadores das gerações subseqüentes no que diz respeito aos eventos e ao estilo da Revolução de Outubro de 1917” (TAYLOR, 2006: 72).

Volodya: – Bom senso? Qual o sentido para essa tortura se não há esperança?

Médico: – Sempre há esperança.

Volodya: – Você nem consegue diagnosticar o meu problema e fala em esperança.

Médico: – Quem disse que não consigo? Você está com afasia sensorial e motora. Só isso...

Volodya: – O que é afasia?

Médico: – Bem, é...

Volodya: – Se eu tenho afasia, então o que você tem?

Médico: – Eu? Ora, nada.

Volodya: – Bobagem.

Médico: – Melancolia.

Volodya: – Melancolia. Do quê? Por saber exatamente o que vai acontecer?

(...)

Terei algum pensamento quando estiver totalmente imóvel e indefeso?⁹¹

Quando o médico entra no recinto a cena repentinamente se tinge de verde. Volodya está em pé imerso em sua primeira elucubração e ao perceber a presença do médico cumprimenta-o em alemão, mas não demonstra pleno domínio desta capacidade uma vez que a fala sai com dificuldade. Como está nu, militares são chamados para vesti-lo. Em seguida, com o braço direito paralisado ele tampouco consegue levar o dedo da mão esquerda à ponta do nariz. Estes elementos associam-se à cena de sua primeira aparição e salientam ainda mais sua debilidade física. Resta-lhe alguma energia e capacidade mental, pois ele continua falando em alemão com o Dr. Äskulap e o pressiona a fim de descobrir algo a mais sobre seu estado de saúde. O médico, por sua vez, é incapaz de um diagnóstico preciso e aparentando desespero responde que ele logo ficará bem e que pode, inclusive, sair para caçar. Volodya não se contenta com tais respostas e sua insistência por maior precisão leva o Dr. Äskulap a propor-lhe uma charada: estará curado quando conseguir multiplicar 17 (ano da revolução) por 22 (ano em questão). A estratégia funciona e ele consegue desvencilhar-se das inconvenientes perguntas de seu paciente, a quem nomeia de Camarada Líder. Apesar disso, o médico continua inquieto e seu estado melancólico (conforme sua própria definição) se justifica na medida em que seus pensamentos dizem o contrário de suas palavras: neles o doutor confessa que teme ser fuzilado quando a morte, que percebe como iminente, finalmente levar seu paciente. A passagem enfatiza tanto a impotência que a doença impõe a Volodya no que tange à sua capacidade física e à possibilidade de voltar a comandar efetivamente o

91 A partir de 00:08'00", parte 1.

Sovnarkom como à sensação que Lenin provoca no médico – ou seja, alude, neste último caso, à importância política do Camarada Líder e ao desespero que corrói o médico ao pensar se sobreviverá à sua morte⁹². É a debilidade de Volodya que se sobressai em quase todas as cenas da trama e mesmo quando a personagem não aparece, outras referem-se com temor a seu estado de saúde. Há a alternância entre situações de descontrole físico e dificuldades de raciocínio com momentos de aparente lucidez. E ainda que o médico e os demais funcionários desenvolvam com Ilich uma relação em que há algum temor e admiração (daí o medo de perdê-lo), sua imagem é muito diferente do líder em ação de *Outubro*. Não se trata, pois, de sua ascensão ou queda, mas da incapacidade de ação e dos motivos que levam a seu isolamento e se relacionam à doença e, ao mesmo tempo, da percepção que ele e os demais têm da situação.

Em *Três canções para Lenin*, diversas são as imagens que exploram o ex-líder soviético em ação – enquanto fala às multidões ou quando está rodeado por ela – sendo inexplorada qualquer dimensão privativa de sua vida. Na primeira parte (didaticamente dividida como canção I), intercalam-se às imagens de Vladimir Ilich em ação imagens de crianças que estudam sua vida sentadas em carteiras escolares, de adolescentes lendo suas obras, de adultos emocionados ao lembrarem-se dele e de multidões, compostas por pessoas de todas as idades, que marcham empunhando cartazes com fotos ou frases de sua autoria – situações que enfatizam a importância da pessoa, dos ensinamentos e da necessidade de manter viva sua memória. Na segunda parte, acrescentam-se às imagens públicas do líder vivo as de seu corpo morto e exposto no mausoléu, sempre rodeado por multidões que fazem filas para visitá-lo. Na canção III inserem-se imagens de suas estátuas, de livros com seu rosto impresso na capa e sua silhueta é bastante explorada, sendo utilizada, inclusive, por

92 A causa oficial da morte de Lenin foi um derrame cerebral massivo, ocorrido em 21 de janeiro de 1924 (em anexo consta a manchete do *The New York Times* anunciando a morte de Lenin. A do PRAVDA não foi localizada uma vez que o arquivo do jornal não disponibiliza seu acesso para pesquisa a partir do Brasil). No entanto, não houve na época e nem existe hoje um consenso médico acerca dos motivos que levaram a esta situação. Leon Trotsky, em excertos de uma entrevista publicada com o título “Stalin envenenou Lenin?” no jornal *Northern Times*, levanta a hipótese de Stalin ter inventado que Lenin solicitou-lhe veneno para poder, ele próprio, envenenar o antecessor sem levantar suspeitas (In: NORTHERN TIMES, 1941: 6). Robert Service, por seu turno, ao analisar a ficha médica de Lenin, aponta para a discordância dos médicos que o acompanharam acerca dos motivos de sua doença e pontua que o laudo da autópsia apenas confirma a causa da morte – não foram feitos exames toxicológicos e o resultado do exame para sífilis não consta nos arquivos. Service também não encontrou maiores informações acerca das atividades posteriores realizadas pela equipe médica que acompanhava Lenin (Cf. SERVICE, 2007: capítulo 28).

letreiros luminosos. Nesta última parte trabalha-se com a ideia de que a memória de Lenin deve ser preservada e que ele é alguém que permanecerá na História do regime soviético como seu líder, informação que tem seu ápice nos últimos minutos do filme quando um letreiro giratório irrompe em tela com a seguinte inscrição: “séculos passarão e as pessoas esquecerão os nomes dos países onde seus ancestrais viveram, mas elas nunca esquecerão o nome de Lenin, o nome Vladimir Ilych Lenin”. Após este letreiro o filme termina com imagens sem som de um vídeo em que Lenin sorri e olha diretamente para a câmera, como se seu olhar se dirigisse aos espectadores. Dessarte, o filme utiliza diversas estratégias que intensificam a importância póstuma de Lenin como guia soviético e o partido aparece como seu sucessor legítimo, como o responsável pela continuidade do processo revolucionário. Continuidade esta que aparece por meio de menções (imagéticas e sonoras) ao desenvolvimento do país e ao empenho na guerra. Uma guerra que alude, ao mesmo tempo, à expansão e consolidação do regime e à defesa contra inimigos externos.

No início do filme de Vertov a câmera enfoca uma árvore vista de baixo que rapidamente dá lugar a imagens da fachada principal do palacete formando um quadro muito parecido com o que compõe a primeira cena de *Taurus*. Os filmes trabalham com os mesmos elementos (vegetação no entorno e palacete ao centro) embora, neste caso, a ênfase esteja no palacete e não na exuberância e na densidade da natureza como em *Taurus*, e, durante o desenrolar da narrativa, principalmente em sua primeira parte, são exploradas outras imagens do exterior e da fachada do palacete em que a vegetação, a névoa e a neve se destacam. Além disso, enquanto a ação de *Taurus* trabalha com as relações que acontecem no interior da casa, *Três canções para Lenin* parte do oposto, ou seja, das relações travadas entre o povo soviético e a imagem de Lenin. Quando a canção II enfatiza o uso do patronímico Ilich, que também é o nome pelo qual o Secretário Geral refere-se a seu mentor em *Taurus*, mobiliza a amplitude do uso póstumo da imagem de Vladimir Ilich Ulianov e dos significados a ela atribuídos (um dos principais é o culto da personalidade). De modo oposto, *Taurus* isola Lenin e a menção a um de seus nomes é muito sutil, quase inexistente. Não é preciso ou não se pode nomeá-lo, como no filme de Vertov, e nem mesmo propagar sua imagem ou comunicar-se com ele (as cartas recebidas no palacete são rasgadas por Pakkoli e o telefone de Volodya está mudo, impossibilitando sua comunicação com Moscou ou com qualquer outro lugar).

Tanto *Outubro* como *Três canções para Lenin* abusam de situações em que a personagem ou as imagens de Lenin aparecem rodeadas por multidões de seguidores e o relacionam a uma liderança carismática. São situações que legitimam a imagem de Lenin como líder (dominante), como aquele que mesmo após a morte está acima do povo e serve-lhes de guia. As multidões aceitam sua superioridade, aclamam-no como tal e se colocam na posição de seguidores – vide as palmas que marcam o final de *Outubro* e o conteúdo das canções e sua articulação com diversas imagens da população marchando em nome de Lenin nas diferentes situações que integram a narrativa dirigida por Vertov. *Três canções para Lenin* destaca, ainda, o culto à imagem do líder morto e para tanto alude-se aos seus feitos extraordinários na implementação de algo novo e desejável, o projeto soviético. Seu *carisma* se reafirma pela comoção popular após sua morte e o encadeamento de imagens e sons constrói a necessidade de preservar seu legado tanto por manter seu corpo (mumificado e exposto no mausoléu), como por meio da exaltação de seus feitos e do uso indiscriminado de sua imagem. Em *Taurus*, conforme já foi mencionado, não há multidões e nem discursos, mas alude-se a ambos quando Volodya se coloca como verdadeiro discípulo de Marx e peça fundamental para o sucesso da revolução. Um dos problemas levantados pelo filme é exatamente este: como superar a fome e as demais mazelas que assolam a população (e tirar o povo russo da condição de oprimido) se, de acordo com Volodya, a origem da força (ou seja, ele próprio) está prestes a ficar impotente⁹³?

Para Weber, quando uma dominação com traços carismáticos adquire caráter de massa há maior probabilidade de sua rotinização e o autor pontua que este é um processo que não acontece sem discordância e lutas internas⁹⁴. Nesta perspectiva, o filme de Vertov explora a questão sucessória ao mostrar como a permanência do poder com o partido bolchevique (e com Stalin) após a morte de Lenin foi frutífera e deu continuidade ao projeto revolucionário iniciado em outubro de 1917 – as imagens que ilustram a frase “se ao menos ele pudesse ver nossos país agora” são exemplos deste artifício. Além disso, o filme relaciona o desenvolvimento do país quando de seu

93 A frase aparece no momento em que ele tenta justificar o pedido de cianureto ao sucessor: “Volodya: – A origem da força não pode ficar tão impotente. Esse é um axioma que não requer explicação” (00:15’42”, parte 2); “Secretário-geral: – estaríamos agindo sem humanidade se simplesmente afastássemos suas palavras como se fosse uma mosca inconveniente” (00:16’09”, parte 2).

94 Cf. WEBER, 2009: 166.

lançamento a Lenin e a seu legado tomando-o como o líder legítimo do qual descendem os demais. Há, então, uma tentativa de rotinizar o carisma pelo apelo à dominação tradicional, ou seja, ao tomar Lenin como “pai”, “guia” e “mentor” do projeto soviético a trama confere ao partido a possibilidade de continuar seu legado e por isso legitima a transferência da liderança. Em *Taurus* esta questão também permeia a trama e aparece já na primeira parte quando, antes de saírem do palacete, Volodya tem um acesso de raiva ao perceber que Pakkoli mente sobre a impossibilidade de comunicação com Moscou, sugerindo que seu guarda-costas não responde apenas às suas ordens e que haveria outros no comando. Durante o piquenique com Nadya ele revela sua decisão pelo suicídio e enfatiza seu temor com relação ao futuro do proletariado e da Revolução na passagem: “quando forças de verdade, afora o terror total e contínuo, aparecerão neste país? Terror para subjugar os elementos. Terror para ensinar os selvagens a viverem como seres humanos... Estou doente⁹⁵”. Nela, o protagonista define a Revolução como um mecanismo de terror necessário, pois é o único meio efetivo para ensinar o povo, descrito como selvagem, a viver como ser humano (como socialista) – a alusão ao emprego do terror como necessidade remete, pois, ao argumento de Maquiavel, em *O Príncipe*, segundo o qual um governante virtuoso não é aquele que age sempre com bondade, mas o que sabe valer-se do mal, neste caso do terror, quando necessário⁹⁶. A doença de Volodya e a impossibilidade de cura trazem, portanto, o problema de como continuar o processo revolucionário rumo à sociedade comunista ou, em outros termos, sobre **quem** será capaz de liderar o partido na continuidade deste processo. A dúvida permanece e incomoda o protagonista durante a primeira parte da narrativa – e isso mesmo depois que Nadya se comprometeu a continuar a luta do marido.

95 A partir de 00:39'55", parte 1.

96 Em *O Príncipe* Maquiavel parte do princípio segundo o qual todo governante almeja a obtenção de honra e glória para si e de segurança para seu governo. Para tanto o autor pontua que as qualidades usualmente tidas como boas não poderão ser mantidas ou praticadas plenamente e enfatiza que a principal qualidade de um governante virtuoso não consiste em fazer apenas o bem, mas em saber o momento certo de fazer tanto o bem como o mal. Nas palavras de Maquiavel: “para conservar-se no poder, [o príncipe] terá de agir contra tua palavra e contra os preceitos da caridade, contra os da humanidade e contra os da religião. Por isso, será preciso que ele possua uma natural disposição para transmutar-se segundo o exijam os cambiantes ventos da fortuna e das circunstâncias, e, como eu dizia acima, que, havendo a possibilidade ele não se aparte do bem, mas que havendo a necessidade, saiba valer-se do mal” (MAQUIAVEL, 2008: 86). Assim, a noção de *virtù* (virtus) em Maquiavel significa uma flexibilização moral indispensável ao governante – uma análise das implicações desta e de outras questões propostas por Maquiavel são discutidas em SKINNER, 2010.

No início da segunda parte, Volodya aparece sozinho imerso em seus pensamentos (segunda elucubração) e a incapacidade física associa-se à raiva quando divaga (irritado, mas passivamente sentado e sem expor pela fala seus pensamentos) sobre os motivos de não gostar de crianças e de não ter tido filhos. A discussão sobre o trabalho, entendido como trabalho humano, é central em Marx, pois é a partir dele que o homem modifica a natureza. Assim, quando o protagonista diz que não gosta de crianças porque elas “distraem pessoas sérias que estão trabalhando”⁹⁷, a passagem relaciona-se com a preocupação acerca do futuro do projeto soviético, que é recorrente na trama. Neste caso, o que se coloca em questão é a capacidade de um líder, por meio de seu trabalho, guiar a sociedade rumo ao sucesso da revolução. A alusão às crianças tem menos a ver com uma vontade íntima do protagonista (ter ou não ter filhos) que com a necessidade de guiar o povo (tal como um pastor a suas ovelhas) de modo a garantir-lhes um futuro socialista. No entanto, sua incapacidade de ação paralisou todo o projeto revolucionário – um exemplo é o jovem que não reconhece nele a imagem de seu líder – e o uso do tom cinzento e das cores desbotadas traz à trama a mesma paralisia frente à possibilidade de ação que apareceu na primeira elucubração, tornando para o protagonista mais urgente o desfecho de sua vida. Em seguida, no encontro entre os dois líderes, a questão sucessória ganha em substância. Assim que se encontram, o Secretário-geral entrega um objeto a Volodya e diz: “Esta bengala, por exemplo, é um presente do Politburo. Queríamos gravar nela *para um professor fantástico, de seus extasiados alunos*”⁹⁸. Na continuidade de sua fala, o visitante explica a Volodya que a unanimidade é o mecanismo de tomada de decisões adotado por seu partido e que como Trotsky votou contra a inscrição na bengala, não puderam gravar nada nela – a aposta do Politburo na tomada de decisões por unanimidade se opõe à existência de uma pluralidade de opiniões a serem confrontadas via discurso e levadas em consideração na esfera pública, conforme a discussão de Hannah Arendt, e com isso a passagem ressalta que não havia, sob o governo soviético, espaço para o florescimento de uma arena política em que vigorasse a liberdade. A situação está repleta de sarcasmos, pois se Volodya é “o professor” dos demais, ou seja, o primeiro líder, certamente conhece o mecanismo da tomada de decisões por unanimidade, o que torna a explicação do Secretário-geral desnecessária. Além disso, o encontro em

97 00:02'26", parte 2.

98 00:11'03", parte 2.

Gorki Leninskie sem os demais membros do Politburo (que, segundo Stalin, estão doentes e por isso impedidos de se comunicar com Ilich), o objeto presenteado (uma bengala), bem como o texto que o Secretário-geral diz que queria inscrever nela, enfatizam que Ilich não faz parte do atual núcleo decisório do partido, pois não é nem chefe e nem companheiro dos demais, mas aquele que deve ser lembrado como seu mentor – como alguém cujas ideias e feitos estão no **passado**. A passagem explícita, portanto, que já estão em curso, à revelia de Volodya, tanto o projeto revolucionário como sua sucessão. O protagonista, por sua vez, se incomoda com a situação e expõe sua decisão pelo suicídio:

Volodya: – Quando você estava vindo pra cá agora... topou com uma árvore caída bloqueando a estrada?

Secretário-geral: – Não

Volodya: – Uma árvore grande, de cem anos. Digamos, então, que você tivesse topado com ela. O que teria feito? Vou lhe dar uma pista. A primeira atitude é esperar a árvore apodrecer e depois passar. Quantos anos são preciso para isso?

Secretário-geral: – Muitos longos e torturantes anos.

Volodya: – Isso mesmo! A segunda atitude é retirar a árvore da estrada...

Secretário-geral: – Tem mais uma (...) Reduzir a maldita a pedacinhos!

Volodya: – Pois então, corta, corta, corta. Por que está aqui? (...) Além da força não temos mais nada. A força é nosso único ponto de apoio.

Secretário-geral: – Não concordo. O partido é o nosso ponto de apoio⁹⁹

As cenas enfocam os dois em diversos enquadramentos. Quando estão no mesmo plano, o corpo e os gestos do Secretário-geral contrastam com os de Volodya: a farda branca serve-lhe perfeitamente (a roupa de Volodya é escura, um pouco amassada e não se sobressai), seu bigode e cabelo estão bem aparados (os de Ilich não), ele é levemente mais alto que Volodya, além de sustentar um porte mais atlético e movimentar-se com uma agilidade que agora falta a seu antecessor. Nessa direção, também a paleta de cores opõe o branco, que significa novidade e início de ciclo, e o negro, símbolo da morte e entendido como o fim de um ciclo. Durante o diálogo, Lenin se compara à árvore caída que foi retirada da estrada (dos holofotes), mas que permanece em um canto (trancado no palacete) para que apodreça e insiste que esta não é a melhor saída para o projeto revolucionário, pois esperá-lo apodrecer (morrer) pode levar muito tempo – o que equivaleria a relegá-lo ao esquecimento e, então, perder a oportunidade de usar sua imagem e seu legado para alcançar o propósito almejado. Em seguida, quando o Secretário-geral diz que a outra alternativa

99 00:13'50", parte 2.

seria reduzir a árvore a pedacinhos (metáfora tanto para sua morte como para um possível assassinato), Ilich pontua que é melhor que o faça logo. Todo este diálogo tem como pano de fundo a importância da força – entendida como força política e, por conseguinte, força do projeto revolucionário – para submeter os demais, isto é, diz respeito à probabilidade de se conseguir a aceitação da Revolução por parte do povo (alusão a uma dominação legítima). Neste caso, a fraqueza física de Lenin, representada na trama pela doença, relaciona-se com sua incapacidade de governar e a situação faz com que o protagonista não perceba sentido em sua vida, preferindo a morte.

A questão da sucessão torna-se aqui mais importante do que nunca, pois aquele que concebe a si próprio como a origem do projeto revolucionário e do sistema que dele se origina decidiu suicidar-se. Com isso, o partido aparece como seu sucessor legítimo (o excerto acima mostra que ambos concordam sobre este ponto), mas Volodya aparenta ter dúvidas com relação a quem dentro do partido poderia ocupar a liderança:

Volodya: – Quem era aquele? [em seguida mostra a bengala]

Nadya: – Era o Secretário-geral do nosso Partido.

Volodya: – Não me diga... Uma personalidade forte.

Nadya: – Oh, você quem diz.

Volodya: – Forte. Quem o elegeu para o posto?

Masha: [vira-se bruscamente] – Ora, você que o elegeu.

Volodya: – Ele é da Geórgia? [risos]

Nadya: – É possível.

Masha: – A verdade é que ninguém sabe o que ele é. [mais risos]

(...)

Volodya: – Então, ele não é georgiano nem judeu... Pena. Eu poderia ter chegado a um acordo com um judeu. Só é possível negociar com um judeu (...) Todos nós temos sobrenomes ríspidos! Kamenev, Rykov, Molotov... Quem eles querem intimidar? Por que estão tão quietos? Quem eles querem intimidar? Hun?¹⁰⁰

Os candidatos ao posto de líder são o visitante de nome ríspido, a quem ele próprio escolheu como Secretário-geral, ou um judeu. Há, então, uma alusão a Leon Trotsky, pessoa objeto da raiva do Secretário-geral durante a conversa que manteve com Volodya, e, em especial, a um documento conhecido como o “testamento político de Lenin”. Nele, o então doente ocupante da cadeira de presidente do Sovnarkom escreve palavras duras sobre seus camaradas e alude à necessidade de encontrar uma liderança alternativa para o partido na ocasião de sua morte¹⁰¹. Ainda que a trama

100 A partir de 00:26'20", parte 2.

101 Compõem o testamento político de Lenin algumas cartas que ele próprio ditou às suas secretárias

evoque a discussão presente no documento histórico, sua unidade narrativa aponta para a impossibilidade de um sucessor diferente de Stalin porquanto Volodya diz que “poderia” e não que “fez” negócios com um judeu. O protagonista também acusa o sucessor de lhe ter traído sugerindo que já está em curso um projeto de sucessão do qual ele não pôde participar. Junto a isso, a relação entre o Secretário-geral e os militares da guarda – que se mostram submissos e disponíveis ao altivo visitante de vestes claras – aponta para a legitimidade de sua liderança antes da morte de Ilich, ou seja, reitera a existência de um projeto sucessório em curso. Pode-se dizer, então, que a narrativa trata a questão sucessória de modo diferente de *Outubro* e de *Três canções para Lenin* (nestes filmes o governo de Stalin aparece como a continuação natural do projeto de Lenin) ao abordar a dúvida do protagonista com relação ao seu sucessor, pois em *Taurus* ele teme pelo futuro da Revolução, enfatiza que tem dúvidas com relação ao sucessor e aponta para seu isolamento como algo que o impede de chegar a um acordo com os demais camaradas sobre a questão. Assim, embora o nome de Trotsky se sobressaia ao dos outros membros do partido tornando-o um concorrente a Stalin – o que se comprova pelo comportamento agressivo do Secretário-geral com relação a este camarada quando esmaga, como a uma barata, o objeto que o fez lembrar de Trotsky –, a dificuldade de comunicação da personagem

entre 22/12/1922 e 04/01/1923. Nelas ele discorre sobre o futuro do partido e da Revolução e, em especial, sobre o temperamento de seus companheiros do Comitê Central (CC). Na carta de 25/12/1922 lê-se: “Creio que o fundamental no problema da estabilidade [do partido], desde este ponto de vista, são tais membros do CC como Stálin e Trotsky. As relações entre eles, a meu modo de ver, encerram mais da metade do perigo desta divisão que se poderia evitar, e a cujo objetivo deveria servir entre outras coisas, segundo meu critério, a ampliação do CC a 50 ou até 100 membros. O camarada Stálin, tendo chegado ao Secretariado Geral, tem concentrado em suas mãos um poder enorme, e não estou seguro que sempre irá utilizá-lo com suficiente prudência. Por outro lado, o camarada Trotsky, segundo demonstra sua luta contra o CC em razão do problema do Comissariado do Povo de Vias de Comunicação, não se distingue apenas por sua grande capacidade. Pessoalmente, embora seja o homem mais capaz do atual CC, está demasiado ensoberbado e atraído pelo aspecto puramente administrativo dos assuntos. Estas características de dois destacados dirigentes do atual CC podem levar sem querê-lo à ruptura, e se nosso Partido não toma medidas para impedi-lo, a divisão pode vir sem que se espere. Não seguirei caracterizando aos demais membros do CC por suas características pessoais. Recordarei apenas que o episódio de Zinoviev e Kamenev em Outubro não é, naturalmente, uma casualidade, e que se disto não se pode culpar pessoalmente, tão pouco a Trotsky pelo seu não bolchevismo”; Em 04/01/1922, Lenin complementa que “Stálin é brusco demais, e este defeito, plenamente tolerável em nosso meio e entre nós, os comunistas, coloca-se intolerável no cargo de Secretário Geral. Por isso proponho aos camaradas que pensem a forma de passar Stálin a outro posto e nomear a este cargo outro homem que se diferencie do camarada Stálin em todos os demais aspectos apenas por uma vantagem a saber: que seja mais tolerante, mais leal, mais correto e mais atento com os camaradas, menos caprichoso, etc. Esta circunstância pode parecer fútil tolice. Porém eu creio que, desde o ponto de vista de prevenir a divisão e desde o ponto de vista do que escrevi anteriormente sobre as relações entre Stálin e Trotsky, não é uma tolice, ou se trata de uma tolice que pode adquirir importância decisiva” (Cartas disponíveis em: <<https://www.marxists.org/portugues/lenin/1923/01/04.htm#a2n>>. Acesso em 08/06/2018).

de Lenin aponta para uma situação em que o Secretário-geral já se apresenta como líder à revelia das opiniões de seu antecessor¹⁰².

Nesse sentido, cabe pontuar que não são todas as personagens que estabelecem com o Secretário-geral uma relação que permita inferir que ele é o sucessor legítimo de Volodya. O comportamento de Masha frente a Stalin é de escárnio, pois ela coloca em dúvida suas boas intenções com relação à saúde de Volodya ao rir dele. Além disso, a risada expressa um certo desdém pela personagem e passa a sensação de indignação com relação à situação como um todo. A cozinheira e o médico (representantes do quarto grupo), por seu turno, demonstram pouca estima pelo visitante: em dado momento Shura corre apressada com algo nas mãos (ela diz se tratar de uma panela de sopa muito quente) e pede que o Secretário-geral lhe dê passagem, situação inimaginável para os membros da guarda (o terceiro grupo), que se mostram submissos a ele – um exemplo acontece quando um militar que está entrando no palacete se detém no percurso e pede permissão para continuar ao perceber que ali se encontra o ilustre visitante; com relação ao comportamento do médico frente ao sucessor ressalta-se que o Dr. Äskulap finge observar detalhes de uma parede enquanto Stalin passa pelo local e que é o próprio Secretário-geral quem precisa parar seu caminho para questioná-lo sobre sua presença no recinto. Tais situações enfatizam que Stalin é alguém importante e digno de respeito para os membros da guarda, mas que sua presença não é vista com tanta estima para os empregados do palacete (quarto grupo). Com relação à família de Lenin (Masha e Nadya), pode-se dizer que Masha age com desdém e raiva enquanto Nadya, apesar de não o temer e nem conferir-lhe tratamento especial, é atenciosa e prestativa. Deste

102 Após a morte de Lenin é Stalin quem consegue se manter como líder da URSS. Ainda assim, enquanto Trotsky viveu, ambos protagonizaram uma disputa, principalmente no campo intelectual, reivindicando para si a legitimidade da sucessão de Lenin. No entanto, tal disputa teve consequências bastante concretas: em 12/11/1927 é votada a expulsão de Trotsky do Partido Comunista Soviético; ele é deportado para a Ásia Central onde permanece até 1929, quando é expulso definitivamente da URSS; em seguida, Trotsky se exila na Turquia (a partir de 1929), na França (a partir de 1933) e na Noruega (a partir de 1935); e em 1937 consegue exílio no México e ali vive até seu assassinato, a mando de Stalin, em 21/08/1940 – esta tese utilizou informações constantes na segunda parte da biografia de Trotsky escrita por Dmitri Volkogonov (VOLKOGONOV, 1996). Ressalta-se, ainda, que em 2016 a plataforma de *streaming* Netflix lançou *O Eleito (El Elegido)*, produção espanhola e mexicana que reconta o plano soviético para o assassinato de Leon Trotsky, em 1940. Em novembro de 2017, por seu turno, a mesma plataforma lança a série *Trotsky (Троцкий)*, produção russa que narra a vida pública Trotsky abordando sua atuação política, a relação com Lenin e a posterior disputa com Stalin, que culmina em seu assassinato.

modo, ainda que não apareça na trama um consenso social com relação a um sucessor “natural” para Lenin é perceptível uma tendência anti-Stalin.

Sobre esta questão, pode-se dizer ainda que a atitude de Masha frente aos membros do primeiro grupo (Volodya e o Secretário-geral) se sobressai; afinal ela tampouco defende que Volodya é capaz de voltar ao comando, mas suplica ao irmão pedindo que mude de ideia com relação ao suicídio e assim contrapõe-se a Nadya, que mesmo abalada aceita a decisão do marido e decide apoiá-lo ao prometer continuar lutando pela Revolução. A súplica de Masha e a decoração da sala de almoço são elementos que incomodam o protagonista e ele responde a isso com um último ataque de raiva em que desfere bengaladas nos móveis, nos utensílios da mesa de almoço e em outros objetos da sala. Neste momento, a bengala de Volodya se assemelha a uma foice e a destruição do ambiente é uma metáfora que remete ao projeto soviético, pois como Lenin enfatizou acima é por meio da destruição do antigo projeto de sociedade, considerado excludente e opressor, que o povo aprenderá a viver como ser humano, ou melhor, trata-se em um primeiro momento da necessidade de destruir a organização social anterior (feita via Revolução) e sua cultura de desigualdade, representada pela arquitetura do local, pelos objetos que decoram a sala, suas obras de arte e a herança dos clássicos. Nessa lógica, a trama opõe a ideia propagada pela revolução e defendida por Lenin e a ação dos líderes soviéticos, portadores de nomes ríspidos, conforme salientou Volodya, que expropriaram dos ricos sem, no entanto, dividir tudo com o povo, que passa fome. Toda a situação enfatiza também que já ocorreu a derrota política de Lenin e sua substituição por Stalin, que aparece na trama como o líder em ação. Tudo isso acentua a opção de Volodya pelo suicídio, pois ao não participar das decisões do partido tornou-se incapaz tanto de tirar o povo da miséria como de modificar o projeto em curso.

Volodya justifica sua opção pelo suicídio em diferentes momentos para Nadya, para Stalin e para ele próprio. Neste último caso, a justificativa aparece em sua terceira elucubração quando, após a visita do Secretário-geral, o protagonista volta ao quarto e se deita na cama enquanto profere em pensamento, como um mantra, a frase “aquele que não matar os outros deve se matar e este será um ato de justiça”¹⁰³. Ao mesmo tempo em que aparece absorto em seus pensamentos, o ângulo de filmagem confere ênfase à paralisia que acomete todo o lado direito de seu corpo,

103 00:22'20", parte 2.

entortando-o. Junto a isso, a cor escura (sem vida) de suas roupas contrasta com a claridade do ambiente, que sugere esperança e possibilidade de um novo começo. Fora do contexto fílmico a cena poderia caracterizá-lo como alguém destituído de força e que por isso mesmo decidiu assumir a derrota. No entanto, como pontua Merleau-Ponty o cinema tem a qualidade de exprimir a si próprio e de “demonstrar como qualquer coisa passa a ter significado, não devido a alusões, a ideias já formadas e adquiridas, mas através da disposição temporal ou espacial dos elementos”¹⁰⁴ e por isso os filmes devem ser pensados, na acepção do autor, como a percepção de um conjunto de cenas e não de uma cena estática e sem conexão com as demais¹⁰⁵. Então, a cena de Volodya deitado imóvel em seu quarto só adquire significado se percebida no interior do filme e em conjunto com as informações que apareceram nas cenas anteriores e com as que irão aparecer nas posteriores a ela. Neste caso, o conjunto das cenas constrói a morte de Volodya não como derrota, mas como a possibilidade de dar continuidade ao trabalho que ele dedicou parte significativa de sua vida: a ideia da morte é o que fará de Lenin o símbolo da causa revolucionária uma vez que sua doença o impede de agir em vida em prol da revolução.

É apenas na quarta elucubração do protagonista, que consiste em uma alucinação com a mãe e que ocorre após ele cair desacordado quando Pakkoli o imobiliza durante o acesso de raiva que interrompeu o almoço, que a mãe o abraça e o aperta, que a questão chega próxima de seu desfecho. Na cena, a mãe de Lenin o abraça consolando-o como a uma criança triste. A feição de Volodya mostra um misto de dor e desespero enquanto a mãe, uma senhora idosa de cabelos brancos, com lágrimas nos olhos e cheia de ternura, tenta acalmá-lo:

Volodya: – Mamãe, mãe.

Mãe: – O que foi?

Volodya: – Fui surrado e insultado. Qual o problema comigo? Você sabe multiplicar 17 por 22?

Mãe: – Sei.

Volodya: – O que está acontecendo comigo? Eu não entendo nada.

Mãe: – Mas eu sim, você ainda não tem nada na vida – amigos, parentes, casa.

Volodya: – Eu tenho a história!

Mãe: – Ouso dizer que é difícil ter o leme nas mãos.

(...)

Mãe: – Venha comigo. Venha até mim!

Volodya: – Não! Não, não, não (...) É cedo demais mãe, ainda tenho muito a fazer!

104 MERLEAU-PONTY, 1983: 115.

105 Cf. MERLEAU-PONTY, 1983: 111-117.

Mãe: – Diga-me então, por que todos que chegam aqui reclamam de você? Por que toda essa matança?

Volodya: – É o único modo de lidar com essa escória.

(...)

Mãe: – Ninguém precisa de você aqui, mas você não pode vir pra nós¹⁰⁶.

Os cabelos brancos e a pele alva da mãe aludem novamente ao contraste entre o branco e o negro, pois na passagem ela cobre os cabelos com um véu negro e assim como Volodya, que aparece deitado e imóvel, veste-se de preto. A toalha branca usada para imobilizá-lo durante o ataque de raiva os envolve e transmite a sensação de estarem fechados em um caixão. O diálogo entre mãe e filho resume seu dilema interior: viver ou morrer. Se, por um lado, o sentido da vida de Lenin consiste em ser a força motriz do projeto revolucionário e sua doença o impede de exercê-lo, tornando-o inútil, e nesse sentido ele decidiu pela morte, por outro, esta possibilidade o assusta e ele não quer aceitá-la. Há um aspecto transcendente relacionado à morte, pois ela não se configura como o “nada” na medida em que sua mãe sugere que existe algo a mais depois da realidade material e indica que morrer é também defrontar-se com os pecados cometidos em vida. Ou seja, o filme faz Lenin, ateu e materialista histórico, defrontar-se com a questão do transcendente na iminência de sua morte. No entanto, a importância desta discussão não consiste em colocar em pauta a improvável conversão de Lenin à beira da morte, passados quase oitenta anos, mas em questionar o projeto soviético e a simbologia que serviu de alicerce para a consolidação de sua legitimidade após a morte de seu primeiro líder.

Na cena do banho, que ocorre depois da alucinação com a mãe, Volodya está em pé na banheira, novamente nu (como no início do filme), e por ser incapaz de lavar-se recebe auxílio de três soldados e do médico. Pakkoli é um destes soldados e entra na banheira com ele. Trata-se de mais um momento em que se enfatiza a situação incapacitante decorrente da doença e, ao mesmo tempo, a impossibilidade de desfrutar de qualquer situação de privacidade. Assim, o corpo de Ilich aparece exposto não como uma obra de arte clássica, mas como uma máquina incapaz de funcionar no plano físico. Sem voz, sem o domínio de seu corpo e de suas faculdades mentais, Vladimir Ilich Ulianov atesta imagetivamente sua incapacidade de ação (física e política) e torna-se, vivo, um peso morto – na cena, esta imagem se constrói quando, após o banho, ele é enrolado em um lençol branco e vários soldados o

106 A partir de 00:32'28", parte 2.

carregam, como a um corpo sem vida, até sua cadeira de rodas. Em seguida, Fedya o empurra até o jardim e posiciona sua cadeira de rodas de frente para a mata. Nadya o acompanha e senta-se em um local coberto à sua direita (à esquerda da tela). O soldado deixa o local e o casal fica totalmente sozinho pela primeira vez na trama. Ele vira o rosto para vê-la. Ela sorri e acena com a cabeça. A cena se alonga por cerca de dois minutos em que são perceptíveis diversos detalhes do lugar e da mata que os rodeia. Não conversam e os sons que se destacam são o vento e o barulho dos pássaros. Ao fim destes dois minutos um barulho se distingue em meio aos sons da natureza: é o toque de um telefone. Volodya vira o rosto para escutá-lo. Nadya mantém um olhar introspectivo e suspira. Gritos femininos invadem a cena e uma das funcionárias do palacete pede que Nadya se apresse para atender um telefonema do Comitê Central do Partido. Volodya se agita com a informação, mas é deixado no local. Em meio ao verde da taiga destaca-se um feixe intenso de luz. Volodya levanta-se, grita algumas vezes como que solicitando ajuda, observa seu entorno e após um último grito encosta a cabeça na cadeira de rodas e observa o céu. A claridade, que se intensifica ao mesmo tempo em que se ouve o barulho de um trovão, ilumina o rosto do protagonista. Ele sorri e se entrega à fruição do momento, que assim como todo o resto da cena está esverdeado. Os trovões param e, aos poucos, uma música tranquila se sobrepõe ao som dos pássaros e do vento findando, assim, a narrativa.

Neste momento da análise cabe retomar a discussão sobre o uso das cores e, em especial, a escolha da paleta em tons de verde e a ausência do vermelho, cor que se associa, à revolução, a Lenin e ao Estado soviético. Neide Jallageas interpreta a ausência do vermelho nas imagens de *Taurus* como uma estratégia para contrapor-se à estética do realismo socialista e assim questionar o passado. Segundo a autora, o regime soviético alçou Lenin ao posto de “deus inalcançável” que:

enquanto vivo, envolto na chama vermelha da revolução, sempre inquieto e lutando, para o qual todos erguiam os olhos e, mesmo quando morto, embalsamado no Mausoléu de Lênin, foi exposto para ser reverenciado na Praça Vermelha, há quase um século, para onde todos continuam dirigindo os olhos, desde que o referido Mausoléu é, na voz corrente, o local mais visitado da Rússia.¹⁰⁷

A autora argumenta que ao se manipular as imagens de modo a suprimir o vermelho e optar pelo uso do verde foi possível criar a imagem de um líder que tem dúvidas, que olha para o céu e nele busca respostas. Isso significaria, então, que

107 JALLAGEAS, 2012:91.

Volodya finalmente compreendeu os erros apontados pela mãe? No diálogo entre eles destaca-se o desespero do filho, que até então se escondia sob seus ataques de raiva, frente à possibilidade da morte. Na conversa ele se mostra frágil e apresenta dúvidas, como qualquer ser humano de carne e osso. Por outro lado, a cena não desconstrói a personagem até então esculpida pela narrativa, que não aparece como alguém que se percebe passível de erros e por isso olha para o céu pedindo perdão por seus pecados. Pelo contrário, Volodya justificou como necessários os atos que a mãe aponta como suas possíveis faltas – ele diz, por exemplo, que a matança foi “o único modo de lidar com essa escória” – e se nega a segui-la alegando que ainda tem muito a fazer. Nas cenas posteriores ele faz pouco ou nenhum esforço para comunicar-se com os demais e com isso sugere que seus pensamentos foram silenciados e que finalmente pode encontrar o destino que ele próprio escolheu: não sem medo e sem luta, como aparece na trama, Volodya aceitou despir-se do controle (que já não possuía) com relação à sua sucessão. No entanto, ao entregar-se à imensidão da natureza após se negar a seguir a mãe em sua morte, **Ilich enfatiza que permanecerá na História**. Trata-se da opção de Volodya por permanecer vivo como símbolo do projeto revolucionário em vez de juntar-se à mãe e ser enterrado ao seu lado¹⁰⁸. Por este ângulo, o preto das roupas simbolizaria a morte (fim da vida de Lenin) e o branco, que envolve mãe e filho, seria o início de sua existência simbólica (como inspiração revolucionária). Na cena final do filme o protagonista se entrega, então, à sua nova existência e torna-se símbolo.

Deste modo, retomar a imagem de alguém como Lenin a partir de Volodya sugere, ao mesmo tempo, uma interpretação do passado e um questionamento sobre o presente: o medo da morte e o olhar para o céu permitem ir mais fundo e propõem que o afastamento político de Lenin e, em seguida, sua morte foram os elementos que possibilitaram o uso de sua imagem e de suas ideias como símbolo propulsor do regime soviético. É ao negar a proposta da mãe que o filho rompe imagetivamente com os resquícios de sua posição como indivíduo singular, que está separado da causa revolucionária, e permite que sua existência se confunda com o legado soviético de modo que ele próprio permaneça (continue seu legado) ao estar fisicamente presente, mesmo morto, no mausoléu.

108 Alusão ao corpo exposto no Mausoléu de Lenin.

Nesse sentido, a presença do jovem e das crianças, que desconhecem a imagem de Lenin, inserem na narrativa uma reflexão que versa sobre o papel da memória do período soviético para a sociedade que produz o filme, afinal estas personagens representam as futuras gerações, ou seja, as do presente fílmico (2001) e é provocativo seu desconhecimento acerca de alguém cujo corpo permanece exposto no Mausoléu de Lenin, que fica na Praça Vermelha e em frente ao Kremilin, local para o qual, como aponta Jallageas, todos continuam dirigindo os olhos. Cabe lembrar que em algumas situações também Volodya se defronta com lapsos de memória (esquecimento), que poderiam ser justificados em razão de sua doença. No entanto, não seriam o esquecimento de Volodya e a falta de memória do jovem e das crianças, bem como o incômodo provocado pela estética fílmica – em especial, pela manipulação das cores e pelo uso de tempos alongados –, uma alusão à necessidade de se repensar o passado? Ou mesmo uma alusão a um processo mais lento, que vai no sentido de propor um esquecimento paulatino do passado e por consequência o esvaziamento do significado de seus símbolos? Afinal, *Taurus* questiona, por exemplo, que o Secretário-geral foi o sucessor natural de Volodya, ideia propagada pelos filmes soviéticos após 1924 (inclusive por *Outubro* e *Três canções para Lenin*) e que em alguma medida subsistiria, pelo menos enquanto símbolo, por meio da já referida exposição pública do corpo de Lenin – ressalta-se que foi sob o governo de Stalin que tomou forma o culto a Lenin, como tematizou o filme de Vertov, de modo se pode inferir que o próprio Mausoléu remete, em última instância, ao papel político de Stalin ¹⁰⁹.

109 O corpo de Stalin também foi embalsamado após sua morte, em 05/03/1953, e ficou exposto ao lado do de Lenin no Mausoléu até 1961. De acordo com o trabalho de Anita Pisch, que estudou o culto à personalidade de Stalin, no material propagandístico soviético há uma estreita relação entre as imagens de Lenin e Stalin. Para a autora “as análises feitas a partir dos cartazes de propaganda de Stalin revelam que Lenin aparece junto a Stalin em aproximadamente um terço das vezes. Parece que a imagem de Lenin desempenha uma função importante no culto à personalidade de Stalin já que ele foi frequentemente retratado próximo a Lenin como seu melhor aluno e discípulo. Uma das estratégias empregadas por Stalin na luta pela liderança após a morte de Lenin foi a de se retratar como o sucessor natural do martirizado fundador do regime. Ao longo de toda a liderança de Stalin, Lenin continuou a ser invocado como uma presença legitimadora de Stalin e do Partido, particularmente durante os anos da Grande Guerra Patriótica [II Guerra Mundial]. Com o passar do tempo, Stalin deixa de ser retratado como um humilde estudante às sombras de Lenin e fica cada vez mais ao lado de Lenin como um pensador revolucionário de pleno direito. A importância de Lenin como uma influência legitimadora foi particularmente evidente ao longo da vida de Stalin e foi empregada após a sua morte em prol da legitimidade do Partido. Argumenta-se também que a presença contínua de Lenin teve um efeito no nível pré-razional do inconsciente. A imagem de Lenin invocava a mortalidade proeminente na audiência, que servia para aumentar a identificação do espectador com Stalin como líder e a hostilidade em relação aos inimigos do regime. O uso de um código binário que contrastou a imagem de Stalin com aquela dos desprezáveis inimigos do regime aumentou ainda mais tal efeito” (PISCH, 2016: 445, tradução

O ato final de Volodya consiste em olhar para o céu e esta ação pode se relacionar ao título do filme: *Taurus* (em russo Телец), uma alusão à constelação de mesmo nome e à mitologia que explica sua existência. Erastótenes de Cirene, que viveu na segunda metade do século III A.C. e foi diretor da biblioteca de Alexandria, escreve *Cateterismos*¹¹⁰, livro cuja tradução literal é algo como transformar-se em estrelas, no qual explica o surgimento mitológico das constelações celestes. Uma destas é a constelação de Taurus e sua origem remete à paixão de Zeus pela princesa fenícia Europa. Na história um touro branco muito bonito – que em outras versões é o próprio Zeus sob forma animal – seduz Europa, ela sobe em seu dorso e é por ele levada pelo mar à ilha de Creta, onde o amor de Zeus por Europa é consumado e do qual nascem três filhos: Minos, Radamanto e Sarpedão. A constelação de Taurus seria produto da gratidão de Zeus, que recompensa o touro pelo trabalho ao transformá-lo na estrela mais brilhante do céu¹¹¹. Na explicação de René Ménard, que descreve Zeus como o touro, a constelação representa seu amor por Europa e tem a forma de touro, pois esta foi a forma por ele assumida para a seduzir e raptar¹¹². Em ambas as versões a figura do touro é central para o desfecho da história: não fosse ele com sua beleza e capacidade mágica a transpor os mares rumo a Creta, a princesa Europa não o teria acompanhado. No filme a imagem do touro é incompatível com a personagem de Volodya, mas ao olhar para o céu na última cena pode sugerir que ele vislumbra sua permanência na dimensão simbólica: aquele que deixou frutos de sua relação com a Rússia (sob quem exerceu atração irresistível a ponto de consumir a Revolução). Morrer ou, mais especificamente, calar-se e entregar-se à contemplação do céu associa-se à sua imagem como símbolo do regime soviético, como um líder que após perder o poder foi alçado ao lugar de “constelação”. E é ao colocar em cena a história de Volodya – um homem doente e afastado do poder que ao se perceber incapaz de lutar pelo projeto de sua vida decide pelo suicídio – a partir de uma construção estética que prioriza cores não realistas e na qual o alongamento do tempo

livre do original em inglês).

110 ERASTÓTENES, 1999.

111 Cf. ERASTÓTENES, 1999: 61-63.

112 Nesta versão, Zeus (Júpiter para os romanos) revela à Europa sua identidade durante a viagem pelo mar e profetiza seu futuro: “Ânimo, jovem virgem, não temas as ondas do mar. Sou o próprio Júpiter, embora pareça aos teus olhos um touro. Posso tomar as formas que desejo. A ilha de Creta não tardará em acolher-te. Foi ali que passei a infância, e ali celebraremos o nosso himeneu. Terás filhos famosos que reinarão sobre os povos”. Cala-se, e tudo se realiza como afirma” (Cf. Ménard, 1991: 60-68).

das cenas intensifica os dilemas e emoções vivenciados pelo protagonista que *Taurus* salienta também a importância de voltar ao passado e, então, repensar esta dimensão simbólica de Lenin e, por consequência, do que se tornou a União Soviética, já retransformada em Rússia na época em que o filme foi realizado.

2. MOLOCH: DESMISTIFICANDO HITLER

Uma mulher diverte-se sozinha na varanda de seus aposentos: faz piruetas, pula, deita, estica as pernas em uma espreguiçadeira e, em seguida, corre com os braços levantados e os pés em meia ponta até subir em um dos parapeitos que traça o limite físico da construção. Ao redor e abaixo da casa a intensa presença da névoa impede que se visualize com nitidez a paisagem, mas enfatiza que o local está no cume de uma montanha e tanto a intensidade do azul como a movimentação das nuvens cinzentas abaixo do limite do parapeito da construção especificam que se trata de um lugar acima das nuvens – em certa medida, a cena se reveste da imponência própria à morada dos deuses, uma vez que as tomadas também salientam que muito abaixo dali há um vilarejo. Incrementam a situação o som de trovões, o assobio do vento e a risada da moça. Ela usa um *collant* que se confunde com a coloração de sua pele e que destaca seu corpo firme e bem delineado. Seus passos e movimentos são precisos, ela ri e acena com as mãos ao mesmo tempo em que lentes se sobrepõem à imagem e enfatizam que distante deste lugar, em terra firme, alguém a observa. Então, é por meio dos passos de dança deste ser que vive acima das nuvens e que é objeto da admiração dos mortais que se inicia *Moloch*, um filme de 1999, que tem como cenário o Berghof, ou seja, a propriedade particular de Adolf Hitler nos alpes da Bavária. Ela é Eva Braun, a então amante do *führer*, e sua performance remete a outra dança que teve como palco os Alpes e que foi protagonizada por Leni Riefenstahl no papel da bailarina Diotima, em *A Montanha Sagrada* (*Der Heilige Berg*, 1926)¹¹³. Não é apenas a alusão a Eva Braun ou ao Berghof que inserem o nazismo na trama desde sua primeira cena, mas também (e principalmente) a tessitura de imagens próprias à sua estética.

As imagens iniciais remetem a uma simbologia que tem a Alemanha como protagonista de suas histórias e onde há a união do povo escolhido (os melhores da “raça”), do lugar sagrado (a casa no alto da montanha) e de seu herói, o *führer* e salvador da nação. Sobre a história deste pretense herói e sua conquista da esfacelada Alemanha do pós primeira guerra mundial é importante proceder a uma

113 Pairam sobre a imagem de Leni Riefenstahl diversas polêmicas que envolvem a participação da artista na promoção do Terceiro Reich e de uma estética considerada nazista de modo que seu papel enquanto artista é bastante controverso. Para um levantamento das discussões sobre a responsabilidade social de Riefenstahl e sua cumplicidade com o Terceiro Reich ver ROVAL, 2005: 83-112.

breve contextualização. Adolf Hitler se torna conhecido nacionalmente no evento nomeado *putsch* da cervejaria ou *putsch* de Munique, em novembro de 1923. O *putsch* foi uma tentativa frustrada do partido nazista dar um golpe de Estado para tomar o poder na Bavária e, em seguida, em toda a República de Weimar¹¹⁴. De acordo com Karl Dietrich Bracher, o *putsch* teve como efeito o aumento da popularidade de Hitler, pois fez dele um símbolo para aqueles que buscavam mudanças de vertente nacionalista para o país¹¹⁵ – ressalta-se que em 1923 a hiperinflação assolava a Alemanha e o país também arcava com sanções em razão da derrota na primeira guerra mundial, situações que contribuíam para o afloramento e a intensificação do sentimento nacional. Na prisão (e com auxílio de Rudolf Hess) Hitler escreve a primeira parte de *Mein Kampf*, obra publicada em 1925 – contexto em que o país está em processo de recuperação econômica apesar de persistirem as restrições do tratado de Versalhes – e que só obtém sucesso editorial a partir de 1930 quando o *crash* da bolsa de valores de Nova Iorque, em 1929, desencadeia uma nova crise econômica.

De acordo com Ian Kershaw, entre 1925 e 1929 o partido nazista se fortaleceu e criou as condições que possibilitaram sua ascensão política: no início da década de 1930 o NSDAP estava solidamente organizado e por isso lhe foi possível “explorar a crise subsequente da Depressão com muito mais eficácia do que os movimentos variados da direita radical haviam lidado com a crise inflacionária de 1922-1923”¹¹⁶. Como resultado, o NSDAP ganha expressividade política e elege 107 cadeiras para o *reichstag*, em 1930, atingindo 18,3% dos votos e tornando-se o segundo maior partido do congresso alemão – trata-se de um contraste significativo frente à eleição anterior, em 1928, quando os nazistas conseguiram apenas 12 cadeiras. Em 1932 o partido já é nacionalmente conhecido – torna-se o mais votado do *reichstag*, com 203 cadeiras, nas eleições de julho (37,3%) e mantém a liderança nas de novembro do mesmo ano, com 197 cadeiras (33,1% dos votos) – e Hitler, eleito pela primeira vez em 1928, concorre ao cargo de presidente sendo derrotado no segundo turno pelo então

114 Partido Nazista é o nome mais conhecido do Partido Nacional-Socialista dos Trabalhadores Alemães (Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei), o NSDAP, que passa a ter este nome em fevereiro de 1920. Em julho de 1921, Adolf Hitler se torna o novo presidente do partido e dispõe de poder ditatorial sobre seus membros. Ressalta-se também que o uso da violência por parte das tropas de assalto (S.A.), organização paramilitar do NSDAP e cujo embrião surge em agosto de 1921, foi uma prática adotada pelo partido no contexto da política de cervejaria, em Munique (Cf. KERSHAW, 1993: 44-54).

115 Cf. BRACHER, 1970:129.

116 KERSHAW, 1993: 51-52.

presidente Paul Von Hindenburg¹¹⁷. O ano de 1933 foi crucial para a história do partido nazista e de Adolf Hitler: em 30 de janeiro de 1933 o líder do NSDAP é nomeado chanceler pelo presidente Hindenburg, que por duas vezes já havia negado sua nomeação¹¹⁸; em 27 de fevereiro do mesmo ano ocorre o incêndio no *reichstag* e o partido se aproveita da situação para uma série de manobras institucionais que garantem amplos poderes legislativos ao chanceler (Hitler) sob um Estado unipartidário¹¹⁹. No ano seguinte, após a morte Hindenburg no mês de agosto, Hitler amplia ainda mais seus poderes e se torna o *führer* e chanceler do Reich quando tanto as forças armadas como o funcionalismo público juram lealdade à sua pessoa¹²⁰ – tal situação significa que o comando do país pertencia à pessoa de Hitler e não a um cargo que outros poderiam vir a ocupar. Neste momento já está em curso o Terceiro Reich e a liderança se associa à imagem pessoal do chanceler.

Com relação a *Mein Kampf*, constatou-se a marca de 300.000 exemplares vendidos no período compreendido entre 1930 e 1933 frente a menos de 15.000 exemplares quando somadas as vendas de cada um dos dois volumes da obra no período anterior a 1930¹²¹. Ou seja, não foi o livro quem elevou a popularidade de

117 A cronologia dos acontecimentos utilizada para a redação do capítulo se baseia na de KERSHAW, 1993: 213-228.

118 De acordo com Kershaw, o presidente não tinha a intenção de nomear Hitler como chanceler e por isso nomeou para cargo, em junho de 1932, Franz Von Papen, membro do partido conservador. Este, no entanto, negociou com os nazistas em nome de um governo de maioria conservadora e renunciou ao cargo em 1932, quando passou a interferir junto às pessoas próximas ao presidente de modo a isolar Schieher, que o substituiu como chanceler. Com isso, Hitler consegue ser nomeado e assume “a chancelaria (com Papen como vice-chanceler) em um gabinete predominantemente composto por conservadores” (KERSHAW, 1993: 218).

119 O Decreto do presidente do *Reich* para a proteção do povo e do Estado (conhecido como Decreto de Incêndio do *Reichstag* - *Reichstagsbrandverordnung*), que entrou em vigor em 28 de fevereiro de 1933, um dia após o incêndio, foi proposto por Hitler e assinado pelo presidente Hindenburg com base no artigo 48 da Constituição de Weimar, que permitia ao presidente editar decretos de emergência. Por meio dele o próprio parlamento fica inativo, são suspensas diversas liberdades constitucionais (civis e políticas) e instaura-se a perseguição dos que apresentam perigo ao Estado (Cf. Reichstag Fire Decree, consultado em <<http://www.worldfuturefund.org/Reports2013/reichfire/reichfire.html>>, acesso 22.out.2018). Após este decreto muitos partidos tornam-se inativos e ocorrem perseguições aos opositores do NSDAP de modo que em 14 de julho de 1933 o único partido legal na Alemanha é o NSDAP. Para mais informações a esse respeito ver o capítulo “Pulverização da Oposição” (KERSHAW, 1993: 70-80).

120 O conteúdo dos juramentos das forças armadas (*wehrmacht*) e dos funcionários públicos civis foram respectivamente: “Faço perante Deus este sagrado juramento de que renderei incondicional obediência a Adolf Hitler, o *führer* do povo e do Reich alemão, supremo comandante das forças armadas e de que estarei pronto como um corajoso soldado a arriscar minha vida a qualquer momento por esse juramento” e “Eu juro ser fiel e obediente ao líder do império e do povo alemão, Adolf Hitler, para com a ajuda de Deus obedecer incondicionalmente a lei e cumprir meus deveres oficiais” (citado por SHIRER, 2008a: 308).

121 De acordo com Bracher: “[sobre *Mein Kampf*,] primeiro vendeu-se pouco, mas em 1933 já vendera 300.000 exemplares e finalmente foi disseminado como a bíblia do Terceiro Reich. Muitos, aquecidos numa falsa sensação de superioridade, recusaram-se a levá-lo a sério. Falharam em

Hitler, mas o contrário. Ainda assim, é significativo voltar ao livro uma vez que as ideias que pautaram muitas das ações políticas do *führer* já apareciam impressas nas páginas da publicação do volume I, em 1925:

A doutrina judaica do marxismo (...) Nega o valor do indivíduo, combate a importância das nacionalidades e das raças, anulando assim na humanidade a razão de sua existência e de sua cultura (...) só o caos poderia resultar da aplicação desses princípios, a ruína seria o desfecho final para todos os habitantes da Terra.

Se o judeu, com o auxílio do seu credo marxista, conquistar as nações do mundo, a sua coroa de vitórias será a coroa mortuária da raça humana e, então, o planeta vazio de homens, mais uma vez, como há milhões de anos, errará pelo éter.

(...) Por isso, acredito agora que ajo de acordo com as prescrições do Criador Onipotente. **Lutando contra o judaísmo, estou realizando a obra de Deus.**¹²²

Neste trecho da “bíblia nazista”, Hitler elege os judeus de modo geral e, em especial, a doutrina judaica do marxismo como o mais pernicioso inimigo do povo alemão e combatê-los aparece como sua principal missão – tornando-se também a missão de seus seguidores. Ou seja, ele se apresenta como aquele que tem como missão salvar o povo alemão do caos e dos sofrimentos perpetrados pelo marxismo judaico e justifica sua empreitada em nome de Deus. Assim, em conformidade com a discussão weberiana sobre a autoridade carismática, pode-se dizer que já em 1925 o autor de *Mein Kampf* se apresenta a seus leitores como o portador de uma missão divina e que o fato de já possuir um grupo restrito de seguidores (os membros NSDAP) o legitima como autoridade no interior deste grupo¹²³. Há que se destacar, nesse sentido, a presença de uma relação afetiva, essencial à dominação carismática, que aproxima Hitler e seus seguidores. No entanto, Hitler serve-se do sistema eleitoral, dos meios de comunicação e das milícias para despertar na população seu reconhecimento como líder e com isso expande sua influência e torna factível a missão que lhe foi revelada¹²⁴. É por ter obtido algum êxito nesta missão, que culminou

reconhecer que os violentos planos para o futuro candidamente discutidos eram planos que se tornariam uma terrível realidade. E ainda que não houvesse muitos leitores dentre seus seguidores, estes valeram ao autor substanciais proventos autorais. Rapidamente ele comprou uma grande *limousine* e mais tarde uma casa magnífica em Obersalzberg, perto de Berchtesgaden” (BRACHER, 1970: 129). Esta casa é o Berghof, local em que se passa a narrativa de *Moloch*.

122 HITLER, 1925: 64. Negritos meus.

123 Cf. discussão sobre carisma e autoridade carismática In: WEBER, 1971: 283-308.

124 Nas palavras de Weber, a “pretensão carismática [do senhor] entra em colapso quando sua missão não é reconhecida por aqueles que, na sua opinião, deveriam segui-lo. (...) [ressalta-se que] ele não obtém seu “direito” por vontade dos seguidores, como numa eleição, mas acontece o inverso: é *dever* daqueles a quem dirige sua missão reconhecê-lo como seu líder carismaticamente

na segunda guerra mundial e no assassinato de milhões de judeus nos campos de concentração¹²⁵, que se torna impossível analisar qualquer filme que trate de Hitler durante o Terceiro Reich sem ter este cenário como pano de fundo.

O título do filme também se destaca como um importante elemento narrativo e diferentemente das cenas da abertura, que remetem ao épico, aproximam a imagem de Hitler não das características de um herói, como Ulisses, mas das de Moloch, figura bíblica relacionada ao sacrifício de seres humanos. Sobre este lê-se no primeiro livro dos Reis:

[Salmoão] teve setecentas mulheres princesas e trezentas concubinas, e suas mulheres desviaram seu coração (...) para outros deuses e seu coração não foi mais todo de Iahweh seu Deus, como o fora de Davi, seu pai. Salomão prestou culto a Astarte, deusa dos sidônios, e a **Melcom**, a abominação dos amonitas (...) Foi então que Salomão construiu um santuário para Camos, a abominação de Moab na montanha a leste de Jerusalém, e para **Moloc**, a abominação dos amonitas. Fez o mesmo com para todas as suas mulheres estrangeiras, que ofereciam incenso e sacrifícios aos seus deuses.¹²⁶

Moloch é descrito como uma abominação do povo Amonita¹²⁷, ou seja, como um deus dos amonitas que é detestado por Iahweh, identificado pelo povo escolhido

qualificado" (WEBER, 1971: 285, aspas e itálicos do autor).

125 De acordo com o site do Museu do Holocausto americano, que tem sede em Washington: "o Holocausto é o melhor caso documentado de genocídio. Apesar disso, calcular o número de indivíduos que foram mortos como resultado das políticas nazistas é uma tarefa impossível. Não há documento único sobre a guerra que explique quantas pessoas foram mortas. E, em alguns casos, ao contrário da opinião popular, os registros não foram mantidos" (In: <<https://encyclopedia.ushmm.org/content/en/article/documenting-numbers-of-victims-of-the-holocaust-and-nazi-persecution>>, acesso em 22.out.2018). Ainda assim, por meio da análise de documentos históricos e de dados demográficos do período chegou-se à cifra de cerca de 6 milhões de judeus mortos. Alguns destes documentos e a estimativa oficial estão disponíveis no site do museu cujo endereço eletrônico foi informado acima. Outras informações relevantes a esse respeito, bem como apresentações prontas para a discussão da questão, também estão disponíveis para acesso público em sites de importantes centros de documentação do holocausto, tais como: *Yad Vashem*, sediado em Jerusalém, que pode ser consultado em <<https://www.yadvashem.org/>>, acesso em 22.out.2018; site do Memorial e Museu do Holocausto do complexo Auschwitz-Birkenau, na Polônia, que pode ser consultado em <<http://auschwitz.org/en/>>, acesso em 22.out.2018; e os sites oficiais dos antigos campos e agora memoriais e museus de Sachsenhausen (site: <<http://www.stiftung-bg.de/gums/en/index.htm>>, acesso em 22.out.2018) e Dachau, (site: <<https://www.kz-gedenkstaette-dachau.de>>, acesso em 22.out.2018), ambos na Alemanha.

126 A BÍBLIA (Primeiro Reis 11: 3-8), 2002: 486.

127 De acordo com a história bíblica, os amonitas são os descendentes de Benê Amon que, por seu lado, é filho da filha mais nova de Ló com o pai (A BÍBLIA [Genesis 19:38], 2002: 59). Ló era sobrinho de Abrão (A BÍBLIA [Genesis 11:27], 2002: 49), o patriarca do povo escolhido, e saiu junto com ele em busca da terra prometida por Deus (A BÍBLIA [Genesis 12: 5], 2002: 50). No entanto, em determinado momento da viagem os dois se separam, de modo que "Abrão estabeleceu-se na terra de Canaã e Ló estabeleceu-se nas cidades da planície; ele armou suas tendas até Sodoma" (A BÍBLIA [Genesis 13:12], 2002: 51). Ló e suas duas filhas são os únicos sobreviventes da destruição de Sodoma e elas, por sua vez, embebedam o pai e fazem sexo com ele objetivando perpetuar sua descendência. Ambas engravidam e da mais velha descendem os moabitas, filhos de Moab, e da mais nova os amonitas, filhos de Benê Amon (A BÍBLIA [Genesis 19:31-37], 2002:

(os judeus) como seu único e verdadeiro Deus – e é exatamente por ser Ele único e verdadeiro que pode (e deve) ter seu nome grafado com a primeira letra em maiúscula. No excerto bíblico, Salomão, que é judeu e foi rei de Israel entre 966 e 926 a.C., vai contra as leis sagradas de seu Deus por influência de suas mulheres e cai em idolatria ao oferecer sacrifícios a outros deuses¹²⁸, inclusive a Moloch¹²⁹. Esta divindade gentílica, por seu turno, também aparece em outras passagens bíblicas e é recorrente a relação entre a adoração deste falso deus e a oferta de crianças vivas para serem sacrificadas em sua honra. Ainda de acordo com o livro bíblico:

Esses sacrifícios de crianças que se “fazia passar” pelo fogo, isto é, que eram queimadas, são um rito cananeu condenado pela Lei. Esse rito se introduziu em Israel, especialmente em Jerusalém, no incinerador do vale de Bem-Enom (a “Geena”). A origem da palavra Molec é fenícia: designa um tipo de sacrifício; ela foi, além disso, divinizada em Ugarit, onde o nome aparece na lista dos deuses. Em Israel foi aceita como um vocábulo divino e certo número de textos falam de sacrifícios oferecidos ao deus Molec (isto é, Melek, “o rei”)...¹³⁰.

Deste modo, o oferecimento do sacrifício de crianças e bebês ao deus Moloch aparece como traço distintivo de seu culto frente a outras práticas consideradas idólatras e condenadas pelo Deus de Israel. Esta particularidade faz da idolatria e da simbologia a ela associada algo especialmente cruel na medida em que pais entregam seus próprios filhos para que passem pelo fogo e morram em sacrifício a um falso

59). Destaca-se ainda que ambas as tribos tentaram amaldiçoar a tribo de Israel e que por isso Deus os considera inimigos do povo escolhido até sua décima geração (A BÍBLIA [Deuterônimo 23:4-7], 2002: 286). Uma das esposas de Salomão é amonita e por isso ele constrói um santuário de adoração ao deus Moloch.

128 A passagem em que Deus proíbe que os israelitas ofereçam sacrifícios aos falsos deuses é: “os israelitas trarão ao sacerdote, para lahweh, à entrada da Tenda da Reunião, os sacrifícios que desejarem fazer no campo, e os farão para lahweh, como sacrifícios de comunhão. Não mais oferecerão os seus sacrifícios aos sátiros [tal alusão mostra desprezo àqueles considerados falsos deuses], com os quais se prostituem. Isto é uma lei perpétua para eles e para os seus descendentes” (A BÍBLIA (LEVÍTICO 17: 5-7), 2002: 185).

129 É importante frisar que nesta passagem cada idioma utiliza uma tradução distinta do nome que em português aparece como Moloc: na versão germânica da bíblia luterana se escreve Moloch (Cf. Online German Luther Bible, consultado em <http://www.wordproject.org.br/bibles/de/11/11.html#0>, acesso em 18.set.2018; na inglesa Molech (Cf. The New American Bible, consultado em http://www.vatican.va/archive/ENG0839/_P8P.HTM, acesso em 18.set.2018); e na latina, utilizada pelo Vaticano, Melchom (Cf. Bibliorum Sacrorum Editio, consultada em http://www.vatican.va/archive/bible/nova_vulgata/documents/nova-vulgata_vt_i-regum_it.html#11, acesso em 18.set.2018). Em outras passagens da versão em português aqui utilizada aparecem menções a Melec (ou Melek) Moloc ou Melcom como equivalentes ao deus Amonita Moloc. Além disso, de acordo com o *Dictionary of the Bible* (HASTINGS, 1963), todos estes termos são uma tradução de Melekh, termo comum na literatura semita (Cf. HASTINGS, 1963: 669). Esta tese, por sua vez, utiliza sempre o termo Moloch, tal como o título do filme analisado.

130 Nota H, IN: A BÍBLIA (LEVÍTICO 18:21), 2002: 186-187.

deus. Na mitologia grega, por seu turno, também há a alusão ao sacrifício de crianças e uma delas aparece na história do deus Crono:

Réia submetida a Crono pariu brilhantes filhos:
Héstia, Deméter e Hera de áureas sandálias,
o forte Hades que sob o chão habita um palácio
com impiedoso coração, o troante Treme-terra
e o sábio Zeus, pai dos Deuses e dos homens,
sob cujo trovão até a ampla terra se abala.
E engolia-os o grande Crono tão logo cada um
do ventre sagrado da mãe descia aos joelhos,
tramando-o para que outro dos magníficos Uranidas
não tivesse entre os imortais a honra de rei¹³¹.

Na passagem acima Hesíodo narra a crueldade de Crono que por medo de ser superado em poder pelos filhos prefere comê-los recém-nascidos. Zeus consegue escapar deste destino quando engana Crono e por isso liberta seus irmãos tornando-se o mais poderoso dentre os deuses – o portador do trovão, do raio flamejante e do relâmpago. Na mitologia grega é Crono quem decide devorar os filhos, já na história de Moloch são os pais que cometem um ato de desobediência a Deus e entregam suas crianças para serem queimadas. Em ambos os casos trata-se de negar aos inocentes a possibilidade de escolha fazendo-os encontrar seu destino na morte ou na vida sem esperança dentro da barriga de Crono. De modo análogo, pode-se relacionar o ideário nazista e o papel de Hitler ao título do filme uma vez que a força da imagem de seu protagonista precede a história narrada na trama: Hitler se auto identificou como o enviado da Providência – o que equivaleria na crença cristã à identificação com Cristo, que é parte integrante da santíssima trindade e que por isso é ao mesmo tempo humano (em corpo) e divino (em natureza) –, mas o modo de conduzir seu povo e as ideias que pregou o aproximam mais de um falso deus e, portanto, de um demônio, que tal como o Moloch bíblico fez passar pelo fogo milhões de inimigos.

Nesse sentido, verifica-se também que o Hitler temia sua derrota e, tal qual Crono, preferiu sacrificar os seus em vez de dar-lhes a chance de se salvar pois, de acordo com o depoimento de Albert Speer no Tribunal de Nuremberg, foram diversas as ordens expedidas por Hitler e Bormann após 19 de março de 1945, ordens que levariam a uma maior destruição da infraestrutura alemã e, conseqüentemente, à morte de parte significativa de seu povo. Speer diz que não as obedeceu, mas relata

131 HESÍODO, 2007: 127, versos 453-62.

que seu conteúdo prescrevia a destruição de “(...)todas as fábricas, todas as instalações elétricas importantes, usinas hidráulicas, usinas de gás, depósitos e lojas de roupas; todas as pontes, todas as instalações ferroviárias e comunicações, todos os canais, barcos, vagões de carga e locomotivas”¹³². Assim, ao intitular-se *Moloch* e abordar a figura de Hitler o filme também trabalha com uma simbologia que precede o período narrado e que se associa à presença de uma força maligna que se disfarçou com as roupas da verdade e que em nome dela levou à destruição uma sociedade, seu povo (filhos daquela terra) e seus pretensos inimigos (especialmente os judeus, mas em larga medida também os soviéticos e todos aqueles que se opuseram ao Terceiro Reich)¹³³.

Além de partir da beleza da estética nazista relacionando-a com a força de Hitler, que se apresenta como o enviado da providência embora não aja com compaixão e pregue o extermínio daqueles que considera racialmente inferiores, e às consequências da guerra, *Moloch* traz uma terceira dimensão à história: insere as pessoas em uma casa afastada dos campos de batalha onde Eva Braun, no papel de anfitriã, recebe Hitler e seus convidados para um período de descanso. Tal situação aproxima a trama do material de arquivo conhecido como *Eva Braun's home movies* – filmagens provenientes da câmera de Eva Braun que abrangem o período entre 1940-1943 aproximadamente, material descoberto na década de 1970 por Lutz Becker e que em parceria com Philippe Mora veio a público no filme *Swastika*¹³⁴ que foi exibido no festival de Cannes de 1973. Esse material traz imagens de Hitler e Eva desfrutando de momentos de descanso e lazer no Berghof acompanhados por convidados entre os quais se distinguem alguns membros do alto escalão nazista. Em todas as cenas, a paisagem e sua beleza natural são um atrativo à parte e se destacam situações lúdicas como, por exemplo, momentos em que Eva se diverte com amigos na água, trajando maiô, ou quando ela aparece brincando com crianças sentada no chão. Hitler também aparece em diferentes momentos e sua feição

132 O excerto data de 20 de junho de 1946 e está transcrito em SHIRER, 2008b: 649. O depoimento completo consta em: TMWC (Trials of War Criminals before the Nuremberg Military Tribunals), XVI: 497-8 e pode ser consultado online em: <https://www.loc.gov/rr/frd/Military_Law/NTs_war-criminals.html>, acesso 22.out.2018.

133 A série *Hitler's Circle of Evil* (2018) explora por meio de entrevistas com pesquisadores e a reconstrução histórica a difícil relação entre Adolf Hitler e os membros do alto escalão nazista – tais como Rudolf Hess, Ernst Röhm, Heinrich Himmler, Joseph Goebbels, Hermann Göring e outros. Os capítulos tratam sempre de um dos membros do alto escalão e sua relação com Hitler, que aparece imerso em uma teia de intrigas, e a partir disso reconstituem linearmente os acontecimentos desde a ascensão até o fim do Terceiro Reich.

134 SWASTIKA. Direção: Philippe Mora. Inglaterra, 1973.

aparenta tranquilidade (em alguns momentos descansa na varanda do Berghof em companhia da cadela Blonde e em outros conversa com os convidados). Apesar da atmosfera de tranquilidade que remete à sua vida íntima, Hitler sempre usa terno e a gravata diferenciando-se dos demais convidados que por vezes aparecem em roupas de banho, vestindo bermudas e sem gravata.

Em *Moloch* a única palavra de ordem é não mencionar a guerra e seus males e os *home movies* se aproximam da situação narrada tanto pelo local (o Berghof) e pelas belas tomadas da paisagem como por proporcionar ao grupo diferentes situações de convivência que visam o descanso, tal como Bormann pontua na cena do *hall* – o grupo desfruta em conjunto as refeições, empreende um passeio pelos arredores da propriedade e assiste ao noticiário oficial. Hitler também partilha momentos especiais com Eva e tem uma reunião com um clérigo. Além do grupo, estão presentes na trama a guarda nazista, os empregados domésticos e Henry Picker, um membro do NSDAP. Não se trata, pois, de partir dos campos (de concentração e de batalha) para enfatizar imagetivamente os atos de destruição cometidos em nome do projeto nazista e tampouco de usar tais imagens na construção cinematográfica de uma sociedade perfeita, mas de partir de um contexto que é único – a guerra – e traçar paralelos com a situação inusitada que é elaborada pela trama, qual seja a discussão acerca do **Moloch alemão**.

Destarte, a análise parte destas três dimensões da história narrada e por meio delas enfoca a construção da imagem de Hitler. Para isso é importante o diálogo com a tipologia weberiana, o mapeamento das disputas ali presentes e a discussão acerca das fragilidades, problemas e segredos que a permeiam. Posto de outra forma: à semelhança da discussão realizada na análise de *Taurus*, esta abordagem também busca perscrutar as relações (im)possíveis entre simbologia e imagem e vida pública e vida privada no que diz respeito a atores sociais de central importância para a política do século XX. Assim, novamente o trabalho parte do modo de contar, de colorir e de montar a história, bem como de seus silêncios e diálogos e percebe a obra como uma narrativa completa e acabada que dialoga com a história alemã e com a memória do nazismo sem, no entanto, crer que as personagens e as situações que aparecem na narrativa são uma cópia fiel dos livros de história ou dos desejos nunca revelados de seus notórios participantes. Nesta direção, a opção metodológica da tese, que foi discutida no capítulo anterior, é pela análise interna da obra tal como a entende Pierre

Sorlin¹³⁵ e este capítulo parte da análise fílmica com o intuito de compreender os significados associados à imagem de Hitler e, em especial, à legitimidade de sua dominação.

As relações sociais remetem à estratificação de uma sociedade cujo líder, que está no topo da pirâmide social e não possui um sucessor natural, detém poderes irrestritos e a quem todos os demais se submetem. Abaixo dele estão os membros de seu círculo próximo, que por serem quem são (alemães de sangue puro que detém funções importantes na propagação do ideário nazista e suas mulheres) desfrutam da convivência direta com o líder e de privilégios sociais. Abaixo destes está o partido, representado por Picker, que embora detenha alguns privilégios não partilha do mesmo *status* que os integrantes do grupo próximo. A SS é como uma guarda “real”, fiel ao líder e sempre à disposição, e os funcionários do Berghof, embora pagos para realizar suas tarefas (como também é o caso da SS), buscam a perfeição no trabalho que realizam em razão da devoção pessoal ao líder e ao projeto de sociedade que ele representa. A igreja, no entanto, perde sua posição enquanto detentora do poder divino uma vez que o *führer* se impõe não apenas como guia político, mas como o líder espiritual dos demais. As massas populares, que muitas vezes aparecem nas imagens propagadas pelo nazismo (como em *O Triunfo da Vontade*, filme no qual a população está nas ruas à espera de Hitler e o recebe fervorosamente, e em *Olympia*, filme em que multidões lotam os estádios olímpicos, por exemplo) estão ausentes em *Moloch*. Assim, para compreender o papel desempenhado por Hitler bem como as relações que ele tece com os demais optou-se, à semelhança do capítulo anterior, por destacar, via tabela, a construção dos grupos sociais:

Grupo	Personagens que o compõe e os nomes usados na trama:	Identificação do grupo social:
1. O <i>führer</i>	Nomeado como Hitler, Führer ou Adi.	Adolf Hitler se distingue dos demais porque seu papel social, sua imagem e seus feitos são amplamente conhecidos por todos, sendo que a maioria o reconhece como líder e o tem em

135 SORLIN, 1985.

		altíssima estima.
2. Círculo próximo	Eva Braun; Martin Bormann; Joseph Goebbels; Magda Goebbels.	Têm maior proximidade com Hitler e desfrutam de sua convivência. São nomeadas pelo primeiro ou pelo segundo nome, nunca pelos dois juntos.
3. O NSDAP	Picker.	Picker representa os membros oficiais do NSDAP que não desenvolveram uma relação especial/privilegiada com Hitler.
4. Tropa de Proteção – SS (Schutzstaffel)	Ninguém é nomeado.	Responsáveis pela segurança de Hitler, de sua <i>entourage</i> e do Berghof. O uso do uniforme é o que os identifica.
5. Funcionários do Berghof	Kannenber, o mordomo; Lisi, a governanta; Os demais funcionários não são nomeados.	Trabalham no Berghof e se relacionam com Hitler por meio do desempenho de suas funções. São identificadas pelas vestimentas.
6. A Igreja	Padre	Identificado pela vestimenta.

No que concerne ao material utilizado para a presente análise cabe pontuar que o DVD de *Moloch*¹³⁶ tem duração de 103 minutos em exibição contínua, assim como a versão submetida ao público e ao júri no Festival de Cannes, em 1999. Há, no entanto, uma versão estendida do filme que foi exibida nos cinemas alemães e russos e que aparece dividida em duas partes com duração total de 120 minutos (60 em cada parte) e seu diferencial está na inserção de quase 20 minutos de cenas extras. Para este trabalho optou-se pelo uso prioritário da versão em parte única, sendo que a versão em duas partes será chamada à discussão em momentos específicos e previamente sinalizados.

136 A versão aqui utilizada é de 2003 e foi comercializada no Brasil pela *Movie Star*.

2.1. Uma chegada muito esperada

Hitler [para o padre]: Se eu vencer serei venerado por todos. Mas se eu perder mesmo o mais insignificante dos seres vai fazer de mim um capacho.¹³⁷

Eva aparece como a anfitriã e responsável pela administração do Berghof. Ela está na sala de reuniões do complexo quando escuta sons de buzina indicando a chegada dos convidados e se apressa para juntar-se aos funcionários, que se posicionam lado a lado no *hall* para recepcionar seu *führer*. Ele cumprimenta-os um a um, inclusive Eva (por quem se mostra especialmente atraído em razão de sua “beleza clássica”), antes de sair correndo por, ao que parece, ser acometido por problemas de ordem gastrointestinal, situação que nada agrega à imagem de Hitler como uma liderança forte e digna de seguidores. Por outro lado, a recepção dos funcionários no saguão de entrada e a intensa presença de militares a seu serviço desempenhando funções diversas apontam para sua posição como “senhor da guerra¹³⁸”. Ele trouxe como convidados alguns membros de sua *entourage*: o casal Joseph e Magda Goebbels (o ministro da propaganda e sua esposa) e Martin Bormann, seu secretário particular. Também está entre eles Henry Picker, que não participa da conversa no *hall*, tampouco é apresentado a alguém e que ao final da cena em questão é o último a sair do recinto ao encaminhar-se discretamente ao aposento que lhe foi designado.

A presença de Bormann e a de Picker, bem como as informações referentes ao clima e à vegetação do local são indícios do ano e da estação em que a narrativa se insere. Próximo ao momento do jantar aparecem novas informações a este respeito pelo conteúdo do noticiário e pela menção de Eva a Auschwitz – sobre o campo, por ora basta ressaltar que a construção da unidade de extermínio do complexo de Auschwitz-Birkenau, que já funcionava desde 1940 como campo de concentração e de trabalho, teve início em outubro de 1941 e que no início de 1942 as câmaras de gás e os fornos crematórios passaram a ser empregados na Solução Final¹³⁹. Sobre a presença de Bormann como secretário pessoal de Hitler, destaca-se que ele substituiu Rudolff Hess (que foi membro do NSDAP, secretário e sucessor do *führer*

137 01:00'58''.

138 O termo é usado por Weber ao referir-se à autoridade carismática em “A sociologia da Autoridade Carismática” (In WEBER, 1971: 283-91).

139 Cf. Memorial e Museu de Auschwitz-Birkenau, consultado em: <<http://auschwitz.org/en/>>. Acesso 22.out.2018.

desde antes de sua chegada ao poder¹⁴⁰) quando este foi expulso do partido após uma tentativa de negociar um acordo de paz com os britânicos sem o conhecimento de Hitler, em maio de 1941. O episódio ficou conhecido como “o voo de Hess”, pois ele voou sozinho para a Inglaterra e tentou contato com o duque de Hamilton que fora simpatizante dos nazistas antes da guerra. Esta empreitada resultou na prisão de Hess pelos ingleses e em sua difamação por Hitler¹⁴¹. Já a presença de Henry Picker remete às anotações que deram origem ao livro *Hitler's Table-Talk*, publicação organizada por Hugh Trevor-Roper, com base em um manuscrito que Bormann teria deixado para a posteridade e que continha algumas transcrições das conversas do *führer* (quase sempre longos monólogos) com seus convidados durante as refeições. De acordo com Trevor-Roper, entre junho de 1941 e setembro de 1942 um membro oficial do NSDAP participou destas refeições e realizou anotações sobre elas – a

140 Cf. aparece em KERSHAW, 1993: 43-66

141 Rochus Misch, que pertencia à equipe responsável pela guarda pessoal de Hitler (o *begleitkommando* Adolf Hitler), traz um relato detalhado do planejamento e desfecho do episódio (MISCH, 2006: 106-115). Além disso, o comunicado oficial da imprensa alemã sobre o ocorrido é citado no livro de William Shirer: “parecia que o camarada do partido, Hess, vivia num estado de alucinação, em consequência da qual achou que podia conseguir um entendimento entre a Inglaterra e a Alemanha (...) Isso, porém, não terá efeito algum sobre a continuação da guerra imposta ao povo alemão” (In: SHIRER, 2008b: 301). A despeito destas reações vale ressaltar que o plano de Hess remete à possibilidade de um acordo de paz em separado entre Inglaterra e Alemanha, pois antes do episódio houve tentativas por parte do governo nazista em estabelecer um acordo com a Inglaterra e nos documentos disponibilizados como prova para o julgamento de Nuremberg a questão aparece nas anotações de diferentes integrantes das forças armadas nazistas. Um exemplo é a anotação de 20 de maio de 1940 no diário do então general Jodl: “(...) ele [Hitler] está redigindo o tratado de paz (...) A Inglaterra poderá obter a paz em separado em qualquer tempo, após a restituição das colônias” (citado In: SHIRER, 2008b: 180). Por outro lado, este acordo nunca ocorreu e não aparece como possibilidade nos pronunciamentos de Winston Churchill na Câmara dos Comuns. Em 4 de junho de 1940, após a capitulação da Bélgica e 18 dias antes da capitulação da França, o Primeiro Ministro britânico se pronuncia mais uma vez a esse respeito dizendo que “mesmo que grandes porções da Europa e muitos países tenham caído ou venham a cair nas garras da Gestapo e do odioso aparato do governo nazista, nós não vamos titubear ou falhar. Nós iremos até o fim. Lutaremos na França, lutaremos nos mares e oceanos, lutaremos com crescente confiança e crescente força no ar, devemos defender nossa ilha, a qualquer custo. Lutaremos nas praias, lutaremos nos locais de pouso, lutaremos nos campos e nas ruas. Lutaremos nas colinas e nunca nos renderemos. E mesmo que (...) esta ilha ou uma grande parte dela esteja subjugada e faminta, então nosso Império de além-mar, armado e guardado pela esquadra britânica, continuaria a luta, até que, no tempo de Deus, o Novo Mundo, com toda sua força e poder, caminhe adiante para o resgate e a libertação do Velho” (áudio consultado em: <http://audio.theguardian.tv/sys-audio/Guardian/audio/2007/04/20/Churchill.mp3>, acesso 10.out.2018). No cinema, a possibilidade de um acordo entre os dois países aparece tematizada, por exemplo, no filme *Vestígios do Dia* (1993), que tem como narrador o mordomo da propriedade britânica *Darlington Hall* e suas lembranças do período da segunda guerra. A narrativa tem como pano de fundo a preocupação do *Lord Darlington* em conseguir um acordo entre a Inglaterra e a Alemanha nazista (provavelmente aludindo a 1938, quando a Alemanha preparava a anexação da Tchecoslováquia). Para tanto, o *Lord* oferece um jantar em que se encontram o primeiro-ministro inglês e o embaixador alemão e onde se discute a não intervenção britânica em um provável conflito alemão com a Tchecoslováquia.

tarefa foi oficialmente designada a Heinrich Heim e Henry Picker foi seu substituto apenas entre março e agosto de 1942, quando Heim esteve à serviço dos nazistas em outra missão. Coube a Bormann, por seu turno, transcrever e arrematar as anotações de Heim e Picker, realizar as suas próprias (entre setembro de 1942 e novembro de 1944), bem como preservá-las e é por isso que Trevor-Roper lhe atribui a autoria das transcrições¹⁴². No que concerne ao filme a presença de Bormann junto a Picker serve como um indício de que *Moloch* tem como pano de fundo o ano de 1942 de modo geral e, em especial, algum momento entre a primavera e o verão, pois foi quando Picker esteve presente nas refeições de Hitler¹⁴³.

Com relação ao clima e à vegetação do Berghof, por sua vez, as informações enfatizadas pelo filme são: 1. A ausência de neve nos arredores da propriedade sugerem que não se trata do inverno, mas de uma estação mais quente; 2. A possibilidade do grupo realizar caminhadas ao ar livre também aponta para uma certa distância do inverno uma vez que a neve, abundante durante as estações frias, impediria o passeio do grupo nos moldes em que foi realizado; 3. O uso de flores na decoração da casa e a presença do verde na paisagem que se visualiza ao fundo em diversas cenas, em especial no primeiro encontro a sós entre Eva e Hitler na escadaria externa, relacionam-se com os climas mais quentes do ano. Por fim, vale ressaltar que ainda que a sinopse da trama aluda à primavera de 1942 o noticiário na cena anterior ao jantar traz alguma confusão a este respeito porque reproduz ao menos dois episódios do *Die Deutsche Wochenschau* (Atualidades Alemãs da Semana)¹⁴⁴: o

142 Cf. TREVOR-ROPER, 1988: XII-XIV. O autor também pontua que em setembro de 1942 “Hitler acabou com a rotina das refeições com sua equipe (...) Sua rotina foi quebrada (...) e o Bormann-Vermerke [que se refere à designação de um membro do NSDAP para anotar, sob as orientações de Martin Bormann, os diálogos de Hitler e de seus convidados durante as refeições], ao menos como uma instituição regular, acabou. Anotações ocasionais ainda eram feitas e estão impressas neste livro, mas elas eram intermitentes, excepcionais e poucas. Não eram mais feitas por Heim ou por aquele que o sucedeu, mas pelo próprio Bormann” (TREVOR-ROPER, 1988: XIV). Em consonância com estas informações Christa Schroeder, secretária de Hitler entre 1933-1945, aponta que “a catástrofe de Stalingrado mergulhou Hitler em um desespero profundo” (SCHROEDER, 2007:137) e que após janeiro de 1943 ele deixou de receber convidados para as refeições e de demonstrar prazer pelas coisas que antes o alegravam. Os filmes caseiros de Eva Braun também cessam após a derrota em Stalingrado (não se sabe se houve filmagens a esse respeito ou se elas foram destruídas antes do fim da guerra). Para mais informações sobre o modo como Trevor-Roper obteve o manuscrito dos Table Talk’s, as informações que preferiu esconder e uma discussão sobre o papel ético do historiador vale a pena consultar NILSSON, 2016.

143 Henry Picker publicou sua versão sobre estas anotações em *Tischgespräche im Führerhauptquartier 1941-1942*, de 1952, mas para esta tese só foi possível consultar a publicação de Trevor-Roper.

144 O *Die Deutsche Wochenschau* – as Atualidades Alemãs da Semana – foram cinejornais semanais sobre a guerra produzidos pelo governo alemão entre junho de 1940 e março de 1945. De acordo com Pereira: “esses filmes foram promovidos pelos nazistas para idealizarem o conflito bélico,

607, de 22 de abril de 1942 (na primavera), e o 621, de 29 de julho (já no verão) do mesmo ano¹⁴⁵. Na exibição realizada na narrativa os créditos iniciais do noticiário apontam para o episódio 621 (de julho), que enfoca a capacidade militar dos alemães e a ânsia de seus soldados em conquistar a Rússia ao exibir tanques, aviões e soldados marchando para a guerra. Em seguida, ainda no mesmo episódio, um grupo de soldados alemães chega a um vilarejo abandonado e ali desfrutam de alguns momentos de descanso – uma cena marcante desta passagem mostra a parte inferior do corpo de um soldado que está com as mãos sobre seu revólver e que em vez de sacá-lo pôde guardá-lo e, então, a câmera enfoca seu rosto sorridente em contraste com as cenas anteriores em que as feições dos soldados eram tensas e abatidas. Ao serem exibidas em *Moloch*, tais cenas aludem às batalhas no território russo e, em virtude do ano (1942), à tentativa (que estaria sendo um sucesso devido ao avanço alemão) de ocupar Stalingrado. Os excertos do episódio 607 foram montados como continuidade do episódio 621 e aparecem após a saída de Eva para tomar ar durante a primeira parte da exibição. Neste momento ela já retornou e diferentemente do soldado da cena acima espia o filme com uma arma nas mãos ao mesmo tempo em que conversa com Magda. Na tela, a atividade nos campos de batalha deu lugar a um concerto do qual participaram membros do governo nazista (é possível identificar as imagens de Goebbels, Göring e Himmler) e, ao perceber que o marido está nas filmagens, Magda sorri e aponta a descoberta para a amiga. De modo concomitante, Hitler e Goebbels dançam na sala ao som da música reproduzida. Após o fim da exibição duas ironias permeiam a cena subsequente: Hitler mostra a superioridade de seus conhecimentos em audiovisual enquanto discute a qualidade artística do noticiário com Goebbels, que apenas concorda com a cabeça; Eva menciona Auschwitz provocando um certo desconforto entre os cavalheiros que se fazem de desentendidos e Bormann faz uma alusão à incapacidade de compreensão das mulheres – não é a primeira e nem a última vez que o papel inferior da mulher é

buscando encorajar o espírito militar agressivo e apresentar uma visão distorcida e romantizada da guerra moderna. Eles mostravam a Alemanha se defendendo das potências “inimigas” que a atacavam; a posição agressiva aparecia como defensiva. No cinema, a Alemanha não perdeu nenhuma batalha. As mortes e perdas só aconteciam do lado inimigo. No *front* alemão apareciam soldados corajosos e era enfatizada a camaradagem militar” (PEREIRA, 2011: 273 In CAPELATO et Ali (Org.), 2011).

145 Os episódios 607 e 621 foram consultados respectivamente em: <https://archive.org/details/19420422DieDeutscheWochenschauNr.60728m51s> e <https://archive.org/details/1942-07-29-Die-Deutsche-Wochenschau-621>, acesso em 08.out.2018.

mentado na trama. Em seguida, o grupo se encaminha para a mesa de jantar. Logo, pelas informações apresentadas na trama, pode-se inferir que o momento escolhido para o desenrolar da narrativa é posterior ao início da retomada da ofensiva alemã na Rússia, ou seja, após treze de julho de 1942 e, portanto, no verão daquele ano.

No que diz respeito à segunda guerra mundial, que teve início em 1939 quando a Inglaterra e a França, a 3 de setembro, declararam guerra à Alemanha após este país invadir a Polônia¹⁴⁶, cabe pontuar que o filme se insere em um momento crucial do conflito: é anterior ao desfecho de Stalingrado, cujo auge da expectativa de vitória assim como o vislumbre da derrota datam do segundo semestre de 1942, sendo que o reconhecimento da derrota alemã em Stalingrado por Hitler ocorre em 3 de fevereiro de 1943¹⁴⁷; posterior ao ataque japonês a Pearl Harbor, em 7 de dezembro de 1941, e à declaração de guerra alemã aos Estados Unidos, que ocorreu em 10 de dezembro daquele ano; e concomitante à vitória nazista no norte da África no final de maio de 1942, que foi protagonizada pelo general Rommel¹⁴⁸. Logo, no verão de 1942, ainda é recente o desfecho negativo da Operação Barbarossa, iniciada no verão de 1941 e prolongada até o inverno de 1941-42, quando a *Wehrmacht* foi incapaz de concretizar sua primeira tentativa de ocupar o território russo ao marchar ao mesmo tempo rumo à capital (Moscou) e a outros pontos estratégicos no Cáucaso acentuando, assim, pela primeira vez na guerra, tanto o número de baixas humanas como a destruição de equipamentos e insumos militares – como consequência do fracasso da Operação Barbarossa e embora já tivessem auxílio do exército italiano foi preciso que os alemães recrutassem soldados em outros países para seus

146 Antes da invasão da Polônia Hitler já havia desrespeitado o tratado de Versalhes, especialmente em 1935, ao promover o recrutamento militar e quando procedeu às anexações tanto da Tchecoslováquia (a anexação total termina em março de 1939) como da Áustria (a lei de anexação é de 13 de março de 1938) sob os olhares inativos de ingleses e franceses (Cf. SHIRER, 2008b: 29-33). Sobre isso, destaca-se a fala do General Keitel, do Alto Comando das Forças Armadas (OKW) alemãs, no julgamento de Nuremberg: “nós sempre esperamos que a França nos atacasse durante a campanha polonesa, e ficamos muito surpresos de nada ter acontecido (...) uma ataque francês teria encontrado apenas uma tropa alemã de cobertura, não uma verdadeira defesa” (IN: SHIRER, 2008b:32). Ele enfatiza especificamente a inação dos franceses no caso da invasão alemã da Polônia, postura que permitiu, em alguma medida, o fortalecimento da confiança do exército alemão e de Hitler. Como consequência o Reich prossegue com seus planos expansionistas descumprindo diversos acordos antes estabelecidos com os países que invade, entre eles estão: Dinamarca e Noruega, invadidas em abril de 1940; Bélgica, Holanda e Luxemburgo, em maio de 1940; e URSS, em 22 de Junho de 1941.

147 O comunicado oficial de Hitler reconhecendo a derrota em Stalingrado é citado em SHIRER, 2008b: 427.

148 Cf. SHIRER, 2008b: 399-401.

exércitos¹⁴⁹. Nesse sentido, ainda que o pano de fundo do filme não se identifique com o auge do exército alemão na guerra (que data exatamente do verão de 1941, quando a invicta *Wermacht* inicia o ataque à URSS) tampouco aparece como certa, em meados de 1942, uma derrota nazista. De acordo com Shirer:

No mapa, a soma das conquistas de Hitler, por volta de setembro de 1942, parecia atordoante. O Mediterrâneo tornara-se, praticamente, um lago do Eixo, a Alemanha e a Itália mantendo a maior parte da costa setentrional, desde a Espanha até a Turquia, e a costa meridional, desde a Tunísia até 96 quilômetros distante do Nilo. De fato, as tropas alemãs mantinham guarda desde o cabo setentrional da Noruega, no oceano Ártico, até o Egito; do Atlântico, em Brest, até a parte sul do Volga, na borda da Ásia central¹⁵⁰.

Tendo em vista este cenário de conquistas em conjunto com a concomitante baixa de homens e a diminuição da capacidade bélica dos alemães, ressalta-se que a derrota (improvável, mas possível) se destaca como um dos aspectos centrais da trama sendo este o dilema que preocupa Hitler em seu encontro com o clérigo. O descontrole do *führer* com relação às suas funções corporais é outro aspecto que se relaciona com a necessidade de novas vitórias do exército alemão, pois em meados de 1942 era essencial que mantivessem sob controle os territórios já conquistados na frente ocidental e que alcançassem mais alguns na frente oriental, visto que os inimigos e o poder bélico de seus oponentes se multiplicavam, principalmente após a entrada do exército americano na guerra, e que manter uma ofensiva por muitos meses já aparecia como desvantajoso para o Terceiro Reich¹⁵¹. Assim, ao partir de um momento crucial da guerra e relacioná-lo tanto com a incapacidade de Hitler em controlar o *labor* de seu corpo – ele já não tem controle sobre suas funções fisiológicas – como com o isolamento do Berghof, a narrativa consegue afastar o líder e sua

149 No final de Abril de 1942 “o Alto-Comando alemão calculou que teria 52 divisões “aliadas” disponíveis para a tarefa do verão [investir pela segunda vez na mesma guerra contra a URSS] – 27 romenas, 13 húngaras, nove italianas, duas tchecoslovacas e uma espanhola. Representava isso um quarto das forças combinadas do Eixo, no leste. Das 41 novas divisões que deviam reforçar a parte sul da frente, onde seria desfechado o golpe alemão, dez eram húngaras, seis italianas e cinco romenas. Halder e a maioria dos outros generais não gostaram de assumir grandes riscos com tantas divisões “estrangeiras”, cujas qualidades guerreiras, em sua opinião, eram – para usarmos uma expressão suave – duvidosas. Mas, dada a própria falta que tinham de potencial humano, aceitaram o auxílio, embora relutantemente (...)” (SHIRER, 2008b: 398-399).

150 SHIRER, 2008b: 402.

151 De acordo com a cronologia da guerra aqui utilizada, pontua-se que é só após perder em Stalingrado que a possibilidade da vitória alemã na frente oriental diminui na mesma medida em que avançam as tropas do exército vermelho. Na frente ocidental, por sua vez, o exército alemão só começa a perder territórios em outubro de 1942, quando as tropas do mesmo general Rommel caem após o início da contra ofensiva britânica, que já conta com o auxílio norte-americano, no sul da África (Cf. KERSHAW, 1993: 213-228).

entourage do *front* e das preocupações diretamente relacionadas ao preparo da guerra mas, em vez de os fazer relaxar aproximando-os das imagens gravadas pela câmera de Eva nos *home movies*, a situação insiste em pôr à prova a sanidade do *führer* e sua capacidade de controle, bem como em discutir, por meio do emprego de contradições e ironias, os limites do projeto de sociedade em nome do qual e de quem se justificou a guerra e os campos de concentração.

Desde as cenas iniciais de *Moloch*, a presença de Eva Braun, do mesmo modo que o local e os objetos por ela mobilizados, preparam imagetivamente a chegada de Hitler ao Berghof tornando este um acontecimento esperado. Nesse sentido a casa, que fica no alto de uma montanha, remete ao imaginário e ao cinema alemão ao trazer à cena os alpes e sua vegetação e com isso aludir tanto à simbologia da montanha – como o lugar mais alto, mais próximo do céu e, portanto, local em que estão os seres superiores, neste caso o povo escolhido e seu líder – como aos filmes de montanha, gênero exclusivamente alemão difundido principalmente pelo Dr. Arnold Fanck¹⁵² e que mobilizaram tal simbologia relacionando-a com a imagem de homens e mulheres que se superam ou se tornam melhores na medida em que conhecem e/ou dominam aspectos da natureza e de seus elementos constituintes. Para Siegfried Kracauer:

A mensagem das montanhas, que Fanck tentava popularizar através de esplêndidas tomadas, era o credo de muitos alemães (...) [que] deixavam a aborrecida capital todo fim de semana com destino aos vizinhos Alpes bávaros, e lá abandonavam-se à sua paixão. Nada lhes parecia mais doce do que a nua rocha fria na opaca luz do amanhecer. Cheios de energia criadora, escalarium alguma perigosa “chaminé” para então, silenciosamente, fumar seus cachimbos no pico e olhar com infinito orgulho para o que chamavam de “vale dos porcos” – aquelas multidões plebeias que nunca fizeram qualquer esforço para elevar-se às alturas grandiosas. Longe de serem apenas esportistas ou amantes impetuosos de majestosos panoramas, esses alpinistas eram devotos realizando os ritos de um culto. Sua atitude resultava de uma espécie de idealismo heroico que (...) manifestava-se através de explorações turísticas¹⁵³.

152 De acordo com Siegfried Kracauer (1988), os denominados “filmes de montanha”, gênero cinematográfico exclusivo do cinema alemão, teve o Dr. Arnold Fanck como um de seus principais descobridores e diretores durante a “era republicana” (KRACAUER, 1988: 133). Sobre isso, cabe salientar que, de acordo com Rovai, o Dr. Fanck era geólogo de formação e foi, inclusive, “colega de Lenin na Universidade de Zurique. Apaixonado por fotografia e montanha, dedicou-se ao cinema depois de ter servido como membro da inteligência alemã na primeira guerra mundial. Foi o mentor intelectual de Leni Riefenstahl (seja em relação ao cinema, pois foi ele quem primeiro utilizou o *slow* e o *fast motion* em experiências cinematográficas, seja em relação à literatura e à filosofia, tendo apresentado as obras de Hölderlin e de Nietzsche à cineasta” (ROVAI, 2005: 51, nota 15).

153 KRACAUER, 1988:134.

Kracauer aponta que os horrores e as belezas da natureza que aparecem nos filmes de Fanck trazem elementos pró nazistas ao relacionarem o culto da montanha à imagem de seres humanos superiores, que são representados pelos homens e mulheres que chegam ao topo ou que sabem lidar com os segredos da natureza¹⁵⁴. Em *Moloch* o verde intenso da floresta colore o vilarejo que aparece abaixo das nuvens e contrasta com as folhagens escassas e quase secas próximas da propriedade de Hitler, local onde o grupo por ele escolhido empreende seu passeio e que em meio à conversa e à dança discorre sobre os destinos do povo das planícies, ou seja, dos demais alemães que por não serem capazes de ver mais longe (subir os Alpes) delegaram a Hitler (e ao NSDAP) a gestão de seus destinos.

Por esta perspectiva é interessante retomar a correlação entre os exercícios praticados por Eva no parapeito da sacada e a dança de Diotima para o mar, pois ambos aludem tanto aos filmes de montanha e ao trabalho posterior de Leni Riefenstahl como à discussão sobre o papel da mulher sob o Terceiro Reich, que é recorrente na trama. Na dança de Diotima, que como Eva se equilibra no parapeito de uma construção, são as águas do mar que jorram em cima da feiticeira e bailarina interpretada por Riefenstahl, enquanto em *Moloch* nuvens abundantes rodeiam e colorem de cinza o espetáculo da amante do *führer*. Ambas as mulheres mostram por meio do domínio de seus corpos e do contato com o perigo sua força, beleza e, acima de tudo, determinação na ação que desenvolvem (neste caso, a dança). A alusão a Diotima serve como referência tanto à simbologia nazista presente na trama como às imagens produzidas por Riefenstahl durante o nazismo – em *O Triunfo da Vontade*, por exemplo, a artista partiu da construção de imagens fascinantes para promover a celebração da beleza por meio da negação do cotidiano¹⁵⁵. Este mesmo processo de estetização é retomado em *Moloch* na dança de Eva e nas tomadas da paisagem do Berghof¹⁵⁶. No entanto, apesar de habitar nas alturas e de, nesse sentido, aparecer como a guardiã de um fascinante mundo de imagens, também é Eva que vai além das imagens e conduz o espectador a uma outra esfera de compreensão quando traz as câmeras para dentro da sólida construção de pedras e com isso alude a outro extremo:

154 KRACAUER, 1988:359-360.

155 CF. ROVAI, 2005: 55.

156 Em *Hitler's Berchtesgaden: a guide to the third reich sites in the Berchtesgaden and Obersalzberg area* (WALDEN, 2014) aparecem diversas fotografias do Berghof anteriores à sua demolição, em 30/04/1952, e é importante destacar que a partir delas se pode notar que nunca existiu no Berghof o abismo que aparece no filme e onde Eva se exercita, sendo ele parte da narrativa de *Moloch*.

o material dos *Eva Braun's home movies*, pois neles são constantes as imagens da anfitriã do Berghof em situações lúdicas, principalmente realizando brincadeiras na água rodeada de homens, mulheres e crianças, onde o sorriso e a movimentação corporal aparecem de forma menos coreografada destacando que a moça não tem nada de muito diferente das demais jovens de seu tempo e que, como elas, entretinha-se rodeada de amigos. Nos *home movies* também são constantes as tomadas de Eva (apenas dela) praticando exercícios em um *collant* cor de pele muito parecido ao que veste na trama dirigida por Sokurov.

No que concerne à atmosfera de *Moloch*, chamam a atenção as primeiras imagens do interior da casa destacando-se tanto a bandeira nazista, que adorna o exterior da caixinha de joias de Eva e que ela esteve procurando em meio a outros objetos enquanto está nua sentada na cama, como as águias desenhadas nas cadeiras da sala de reuniões, em uma das quais Eva se senta impaciente e displicentemente colocando os pés para cima¹⁵⁷. A junção destes elementos (a dança, o beijo na imagem da Virgem desenhada no interior da caixinha de joias e o sentar displicente) inserem na trama uma espécie de desejo erótico que se relaciona a Hitler na medida em que essa simbologia converge para sua imagem. A coloração destas cenas enfatiza o protagonismo da cor cinza de modo a inserir todo o Berghof em uma imobilidade própria a este tom que, quando Eva adentra na casa, se aproxima mais do negro, que para Kandinsky representaria um silêncio de morte ou o fim de ciclo, que do branco, que seria um silêncio de nascimento e que está presente no exterior da propriedade por meio das nuvens coloridas de um cinza bem claro. São cenas que tornam o ambiente propício à chegada do amante de Eva de modo que não há surpresa quando, após o som de buzinas indicar a presença de outras pessoas na casa, aparecem diversos homens fortes vestidos de negro com a marca da SS nos braços descarregando as bagagens dos recém-chegados – os SSs trajam uniformes de caimento impecável, sendo a inscrição da bandeira nazista visível na roupa na altura dos braços¹⁵⁸ – e que como resultado bem-sucedido desta situação aconteça o

157 Na versão estendida entre a cena do porta-joias e a entrada de Eva na sala de reuniões há outro apelo à simbologia nazista em uma cena em que mordomo se exercita na sala e pregada em suas vestes, na altura do braço esquerdo, está a bandeira nazista.

158 A associação entre os uniformes da SS e a marca Hugo Boss decorre de diferentes fatores, dentre eles: a participação de Hugo Boss, fundador da antes confecção e hoje grife de mesmo nome, como membro oficial do NSDAP desde 1931 e sua relação comercial com o partido uma vez que a principal atividade de sua confecção durante o III Reich consistiu na fabricação de uniformes para o exército, para a SS e para a juventude hitlerista. Destaca-se que uma das descobertas de Köster, historiador que publicou a biografia da marca em 2011, foi que a confecção *Hugo Boss* utilizou

esperado: em meio à militarização do local e da simbologia a que se aludiu anteriormente, uma única voz sem rosto se destaca e ganha o corpo de Adolf Hitler.

Sobre o erotismo presente em *Moloch*, esta tese retoma a análise de Wilhelm Reich, em *Psicologia de Massa do Fascismo*, para quem o sucesso do nazismo consistiu em mobilizar as mazelas do homem comum, apelando aos trabalhadores que se diziam apolíticos em um contexto de piora na situação econômica alemã, de modo a inflamar as massas populares em torno dos ideais nazistas ao mobilizar símbolos que inconscientemente remetiam à sexualidade recalcada de cada um durante a vida. O autor busca compreender os mecanismos psíquicos que culminaram com o sucesso do nazismo nas urnas no início da década de 1930. Para tanto, Reich pondera que os nazistas utilizaram métodos retirados do marxismo, como a técnica de organização de massas, aproveitando-se (irracionalmente) de uma falha de diagnóstico destes movimentos que foram incapazes de compreender o chamado efeito retroativo da ideologia sobre a base econômica. Isso significa que os revolucionários à época não perceberam que a ideologia, apesar de determinada pela base econômica, enraíza-se de tal forma na consciência do ser que se torna uma força material (força ativa) imbuída, ela própria, de contradições que se refletem na ação dos homens. Em outros termos, pode-se dizer que a estratificação ideológica difere da estratificação econômica possibilitando que a ideologia política de grande parte dos trabalhadores, em 1932, fosse contrária à sua situação econômica de classe resultando na ascensão do nazismo¹⁵⁹.

Para compreender as “estruturas psíquicas” que possibilitaram a ascensão tanto do nazismo como de outros movimentos reacionários, Reich retoma Freud

trabalho forçado mantendo os trabalhadores presos em um galpão no interior da fábrica, sendo que o recrutamento destes cabia à GESTAPO. Ainda de acordo com a pesquisa de Köster, não há indícios de que Hugo Boss tenha desempenhado o papel de alfaiate de Hitler, como aparece em diferentes notícias de jornais e revistas. De acordo com este autor “A empresa *Hugo Boss* cresceu substancialmente durante o Terceiro Reich, embora nunca tenha se transformado em uma grande corporação. Em vez disso, a empresa parece simbolizar a produção altamente descentralizada de uniformes durante o período, com pequenas e médias empresas dominando o campo. De qualquer forma, não há indício de que a *Hugo Boss* tenha desempenhado algum tipo de papel de liderança no setor. As fontes disponíveis também não indicam que a empresa esteve envolvida no design dos uniformes (...) A fábrica de roupas *Hugo Boss* do início do século XX não era uma empresa de moda. Pelo contrário, era uma fábrica que produzia uniformes para as forças armadas alemãs e as instituições nacional-socialistas” (Consultado em: <https://group.hugoboss.com/fileadmin/media/pdf/corporate/EN/Study_on_the_Company_s_History_Abridged_Version_en_final.pdf>, acesso em 10/10/2019). No que concerne ao *design* dos uniformes da SS, Cris McNab enfatiza que foram projetados pelo artista Karl Diebitsch, que pertencia à SS, em conjunto com Walter Heck, *designer* gráfico que trabalhou para o partido nazista (Cf. MCNAB, 2013: 90).

159 CF. REICH, 1974: 11-21.

salientando que “a energia sexual, a libido, emanada de fontes corporais, constitui o motor central da vida psíquica logo que entra em conflito com as condições reais da existência”¹⁶⁰. Desta perspectiva, o autor afirma que desde a mais tenra infância uma criança desenvolve sua sexualidade em um sentido que nada tem a ver com a reprodução da espécie sendo este um processo normal do desenvolvimento infantil. Por outro lado, como a sexualidade infantil é comumente recalcada, isto é, reprimida pela própria criança pelo temor das sanções de seus pais (trata-se da angústia da castração nos termos de Freud), essa sexualidade deixa de se expressar conscientemente e passa ao nível do inconsciente resultando, então, nas neuroses, objeto de tratamento da psicanálise. A repressão da sexualidade, por seu turno, embora apagada da memória da criança, subsiste no seu inconsciente buscando caminhos diferentes para sua satisfação, ou seja, substitutos de prazer. Na vida adulta isso permanece transformando-se no conflito entre os instintos e a moralidade dentro da pessoa¹⁶¹. Quanto maior for a intensidade da repressão aos instintos, maior será também a fome sexual do reprimido e, conseqüentemente, a ânsia pela busca de um substituto de prazer¹⁶². Tanto no casamento monogâmico e na família patriarcal como na igreja existem substitutos para a sexualidade e para o prazer, sendo que neles consiste o sucesso da manutenção do *status quo*¹⁶³. Por isso, Reich pondera que o

160 REICH, 1974: 28.

161 Reich pondera que: “O código moral, em si mesmo inconsciente, atua, no adulto, contra a compreensão das leis da sexualidade e da vida psíquica inconsciente; reforça a repressão sexual (“resistência sexual”) e é responsável pela resistência geral ao “desvendar” da sexualidade infantil” (REICH, 1988: 43).

162 Cf. REICH, 1974: 26-30.

163 Para Reich cada um deles (casamento monogâmico, família patriarcal e igreja) objetiva inculcar na pessoa o apelo à assexualidade por meio de substitutos de prazer com relação à sexualidade. Em linhas gerais, o incentivo social ao casamento monogâmico impede a vivência livre da sexualidade, ou seja, que cada um (especialmente as mulheres) desfrute dos prazeres da sexualidade sem que isso se relacione à imagem da mulher como aquela a quem cabe apenas a reprodução da espécie. Na família patriarcal, por sua vez, é onde ocorre a inibição moral da sexualidade e do prazer na criança via repressão (dos pais) e recalçamento (pela própria criança). Como consequência destes dois processos, as crianças se tornam ansiosas, tímidas, receosas diante da autoridade e obedientes inibindo sua capacidade de pensar e de criticar as regras, por um lado, e, por outro lado, tanta repressão incentiva a identificação da criança (e do adulto que passou por esse processo) com uma autoridade autoritária que inicialmente é projetada no pai, o chefe da família, mas que no futuro pode ser projetada em qualquer autoridade (Cf. REICH, 1974: 50 e seguintes). A igreja também aparece como um instrumento de coerção psíquica uma vez que, por meio de sua doutrina e do controle que exerce sobre os fiéis, age no sentido de erradicar os prazeres sexuais e parte da felicidade das pessoas na Terra transferindo-os para a ascese religiosa. De acordo com Reich, a inculcação sexual na criança ocorre na medida em que “a fé e o medo de Deus (que tudo vê) de um ponto de vista energético são uma excitação sexual que mudou de finalidade e de conteúdo” (REICH, 1974: 134). Já na adolescência, a vida espiritual consiste em promover o controle dos instintos via castidade levando a uma docilidade não crítica que prepara o jovem tanto para o casamento monogâmico como para a aceitação da autoridade autoritária (Cf.

recalque sexual, principalmente nas mulheres, seria a base ideológica que sustenta as políticas reacionárias já que leva ao recalque político, ou melhor, à ideia de que não se deve participar ativamente da política. Trata-se daquela pessoa que embora se diga apolítica por ser insensível à retórica revolucionária, respondeu positivamente à mística mobilizada pelo nazismo¹⁶⁴.

Ainda de acordo com Reich, a fascinação que o nazismo exerceu nas pessoas se deve aos símbolos por ele mobilizados já que podem ser considerados substitutos de prazer devido ao seu efeito sexual inconsciente. Nas palavras do autor, “o efeito produzido pelo militarismo baseia-se num mecanismo libidinoso: o efeito sexual do uniforme, o efeito erótico do passo de ganso executado ritmicamente, o caráter exibicionista da parada militar”¹⁶⁵ chegava às pessoas preenchendo, ainda que de modo incompleto, sua necessidade por satisfação. Com relação à suástica ou cruz gamada, por exemplo, Reich aponta que seu desenho apela ao entrelaçamento de dois corpos aludindo ao ato sexual de modo a satisfazer parte dos desejos inconscientes daqueles que tiveram que reprimir sua sexualidade. Junto a isso, o símbolo aparecia impresso em objetos que indicavam respeito e fidelidade aos ideais propagados pelo III Reich (na bandeira, nos uniformes, próximo a símbolos sagrados etc.) intensificando sua relação com a moralidade nazista. Logo, em uma sociedade como a nazista, que em certa medida estimulou o comportamento assexual ao desvincular da sexualidade a possibilidade do prazer, acentua-se a tendência à repressão do desejo e se instaura uma espécie de insatisfação sexual permanente que, por seu turno, é alvo da cooptação de apoiadores por meio do apelo aos substitutos de prazer¹⁶⁶. Em *Moloch*, por sua vez, a presença da SS em seus belos uniformes, as suásticas como adorno de diferentes objetos (dentre eles imagens religiosas) e sua relação com as imagens de Eva seminua (quando dança) ou totalmente nua (dentro do quarto após a dança) trazem à tona um erotismo que durante o III Reich existia apenas de modo subliminar. Assim, a chegada de Hitler ao Berghof o identifica a uma atmosfera que, ao mesmo tempo em que flerta com o erotismo, alude à imponência e à autoridade autoritária que o regime buscava construir de si próprio apelando tanto à suástica como à imagem do *führer*.

REICH, 1974: 147 e seguintes). Assim, em vez de aniquilar a sexualidade, Deus se torna o impulso que a substitui.

164 Cf. REICH, 1974: 32 e seguintes.

165 Cf. REICH, 1988: 46.

166 Cf. REICH, 1974: 97 e seguintes.

O *Führer* é, então, o centro da cena que se inicia no *hall* com sua chegada e com ela começam as ironias: ao cumprimentar os funcionários ele usa um tom de voz elogioso para repreender inicialmente Lisi, dizendo que a governanta aparenta cansaço e que deve dormir melhor, e, em seguida, Kannenberg, a quem sugere fazer mais exercícios porque está engordando. Eles sorriem e agradecem os comentários enquanto Hitler cumprimenta os demais empregados. Neste momento as tomadas grandiosas e a força da simbologia nazista anteriormente mobilizadas flertam com o ridículo quando o homem que se autointitulará (na cena do almoço) “*Führer* da nação e pai dos destinos”¹⁶⁷ vê-se indisposto frente à recepção dos filhotes de cachorro que também vieram ao *hall* e precisa deixar o local e subir correndo rumo a seus aposentos. Deste modo, Hitler é construído como alguém que vive entre dois extremos: por um lado, mantém a imagem do líder forte que, tal como veiculada em diferentes filmes, inclusive em *O Triunfo da Vontade* e na propaganda oficial do Reich, é ansiosamente esperado por todos; por outro lado, mostra-se dependente de suas necessidades corporais ao precisar sair do recinto em razão de um súbito mal-estar físico – ele está submetido às suas necessidades biológicas que se relacionam ao *labor* no sentido de “ter corpo”, como o proposto por Hannah Arendt¹⁶⁸. Ao criticar o cansaço da governanta e a gordura do mordomo e os prescrever mais horas de sono e mais exercícios físicos, por exemplo, Hitler alude a problemas que também o acometiam pois, além de dormir muito tarde e de submeter alguns de seus funcionários aos seus horários pouco convencionais, ele tampouco praticava ginástica, o que via como essencial ao futuro homem ariano¹⁶⁹.

Na cena seguinte, Eva e o amante se encontram novamente no exterior da casa e Hitler aparece imponente ao observar o vilarejo do alto da montanha mostrando-se distante da população que vive sob o seu comando. O mal-estar do protagonista é novamente invocado por ele quando, algumas cenas depois, Eva entra sorrateiramente em seus aposentos e o encontra na privada, situação em que conversam sobre as águas que lhe escapam pelo corpo:

Eva [com a cueca de Hitler nas mãos]: – Nossa indústria têxtil é horrível. Seu uniforme está desbotado! Sua roupa está molhada. Não

167 A partir de 00:32’30’’.

168 ARENDT, 2007: 83.

169 Sobre isso Christa Schroeder pontua que Hitler “disse um dia que “os movimentos que o homem faz no cumprimento de seu trabalho diário dão a ele exercício suficiente para manter seu corpo em forma”, mas isso não o impedia de ter grande admiração pelos atletas alemães” (SCHROEDER, 2007: 63).

podemos comprar tecido inglês? Ao menos italiano? Como vai resolver isso?

Hitler [enrolado em um lençol e com a voz baixa]: – Não é problema do uniforme. É a água que escapa do corpo todo.

Eva [olhando para a fotografia]: – Você parece sua mãe.

Hitler [Já na cama]: – Não me toque. Estou morrendo.

Eva: – Não, não, não. Você não vai morrer. Eu não vou deixar.

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

Eva: – Está fingindo! Pare de gemer!

Hitler: – Gemer? Eu?

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

Hitler: – Ora... muito bem. Talvez eu tenha problemas intestinais (...) E meu defeito na traqueia? (...)

Eva [após dizer que ele não tem nada, que seus médicos o obedecem em vez de diagnosticá-lo]: – Quem mais o contradiz além de mim?

Hitler [esboça um sorriso]: – Continue. Vamos lá, continue. [Sentando-se com a feição interessada] Pode me ofender. Eu sei que mereço o pior.

Eva: – Você não sabe ficar sozinho. Sem uma boa plateia...você não passa...de um...cadáver.¹⁷⁰

O diálogo e a cena como um todo apelam à vulnerabilidade de Hitler ao aludir à sua incapacidade de controlar suas funções fisiológicas, de realizar diagnósticos e de tomar decisões: afinal, como é possível confiar o destino de uma nação a um homem hipocondríaco e histérico? Nesse sentido, a trama remete à polêmica questão das injeções aplicadas em Hitler por seu médico particular, o Dr. Theodor Morrel, a partir de agosto de 1941. O trabalho de Norman Ohler¹⁷¹ argumenta que o médico, que começou a tratar Hitler com injeções de vitaminas com o objetivo de regenerar sua flora intestinal e diminuir seus gases, aumentou paulatinamente o escopo de substâncias injetadas no paciente durante os quase quatro anos de tratamento gerando uma dependência química do corpo de Hitler pelas fortes drogas que lhe eram injetadas quase diariamente (mais de uma vez por dia no fim de sua vida, de acordo com as fichas médicas encontradas)¹⁷². Assim, ao inserir na trama as queixas

170 A partir de 00:25'47''.

171 O livro *High Hitler: como o uso de drogas pelo Führer e pelos nazistas ditou o ritmo do Terceiro Reich* se tornou *best-seller* após sua publicação na Alemanha, em 2015, e é o mais recente trabalho sobre o assunto tendo como base as anotações originais do médico de Hitler bem como as de outros membros do NSDAP, do exército e da marina alemã que constam nos arquivos alemães e norte-americanos sobre o período. O autor não teve acesso nem aos arquivos soviéticos e nem aos arquivos britânicos.

172 A análise da ficha médica de Hitler por Ohler aponta que: “de agosto de 1941 a abril de 1945, o médico particular tratou seu paciente praticamente todos os dias. Existem apontamentos de 885 de um total de 1.349 dias. Medicamentos foram anotados 1.100 vezes, além das quase oitocentas

de Hitler sobre seu mal-estar físico e as águas que lhe escapam pelo corpo (alusão às disenterias que também são citadas nos registros médicos de Hitler), *Moloch* coloca em pauta não a sanidade do *führer* ou sua incapacidade de raciocínio, afinal suas ideias já estão expressas desde 1925 nas páginas de *Mein Kampf*, mas sua necessidade de apelar a fármacos (legais à época) para inibir o descontrole com relação ao trabalho interno de seu corpo. Complementam a ênfase nas fragilidades do *führer* o fato de ele aparecer enrolado no lençol da cama e despido de qualquer roupa, já que seu uniforme é uma das marcas de sua posição enquanto comandante de uma nação em guerra. Além disso, a imagem do lençol encobrindo Hitler remete à incapacidade e à doença de Lenin, em *Taurus*, intensificando ainda mais a vulnerabilidade do protagonista de *Moloch*. Deste modo, ainda que a cena não exhiba nenhuma imagem de Hitler no banheiro, a situação do protagonista questiona, não sem despertar alguma comicidade, a posição de liderança que a simples menção à imagem de Adolf Hitler insere na trama. A sensação de comicidade desta cena se intensifica quando o *führer* percebe que Eva não é compreensiva com suas reclamações – a amante o acusa de encenar o mal-estar em busca de uma boa plateia sugerindo que ele não tem nenhuma patologia – imediatamente mudando de postura e trazendo algum erotismo à conversa:

Hitler [no meio de um sorriso]: – Bem... isso é tudo? E você? O que você é?

Eva: – Eu sou... uma mulher qualquer. Uma empregada... [levantando a saia do vestido] que abriu a porta errada.

Hitler: – Tome isso pelo seu trabalho [mostra uma dobradura que traz a bandeira nazista], jovem empregada.

Eva: – Não vamos estragar o apetite. O almoço será servido em meia hora.

Hitler [voltando a deitar]: – Impossível. Eu não me sinto bem [cobre o rosto]. Não consigo descer as escadas!

injeções, cerca de uma por dia” (OHLER, 2017: 167). Com relação às substâncias injetadas o autor enfatiza que “fizeram parte as mais diversas substâncias, como “tonofosfan”, estimulante para metabolismo da Hoescht, hoje empregado sobretudo na medicina veterinária; “homoseran”, suplemento rico em hormônios e anticorpos, obtido do sangue uterino; o hormônio sexual “testoviron”, contra a redução da libido e da vitalidade; e também “orchikrin”, produzido dos testículos do touro, que devia ajudar no caso de depressão. Outra substância empregada chamava-se “prostakrinum”, obtida da vesícula seminal e da próstata de touros jovens” (OHLER, 2017: 174-175). A partir de 1943 os registros médicos de Hitler também apontam que o paciente passou a utilizar drogas mais fortes e que geram maior dependência química sendo as principais: o Eukodal, um anestésico duas vezes mais forte que a morfina (Cf. OHLER, 2017: 206 e seguintes); a cocaína, que foi aplicada na pele lesionada do *führer* quase diariamente durante três meses pelo otorrinolaringologista que cuidou de suas lesões após o atentado contra sua vida em junho de 1944 (Cf. OHLER, 2017: 227 e seguintes); e também o Pervitin, a metilanfetamina alemã que era vendida livremente à época e que o Dr. Morrel passou a ministrar ao *führer* nos meses finais da guerra quando suas veias não estavam mais se regenerando das injeções diárias (Cf. OHLER, 2017: 310 e seguintes).

Eva: – É claro que consegue. (...) Está bem, fique aqui. Você precisa de tranquilidade.¹⁷³

Em seguida, Eva sai e fecha a porta que dá acesso ao quarto do amante. No que diz respeito à incapacidade que Hitler atribui a si próprio, pontua-se que quando Eva decide não dar continuidade às insinuações eróticas ele se volta à retórica utilizada anteriormente e se esconde dentro dos lençóis da mesma forma que uma criança que foi censurada pelos pais reprimindo sua sexualidade de modo que fica em aberto a veracidade de seu mal-estar. Somam-se a isso outras situações da trama em que o *führer* grita de modo histérico (sozinho ou na companhia apenas de Eva) como quando ele perde novamente o controle de suas funções corporais ao se isolar do grupo durante o passeio no exterior do Berghof com a desculpa de aproveitar a vista para, na verdade, abaixar as calças e, ao que parece, defecar sob os olhares da SS. Destarte, a narrativa aludiu, por meio de suas cenas iniciais e pela breve tomada de Hitler e Eva no exterior da casa, a um *führer* forte e poderoso cuja imagem se confunde com a força simbólica da bandeira nazista e a imponência dos alpes, mas que, desde a chegada ao Berghof, tem sua ação marcada pelo descontrole da vida e da água que lhe escapam pelo corpo, um corpo que não responde mais às suas ordens.

O quarto de Hitler é um dos únicos ambientes na trama em que há elementos privativos de sua vida sendo que nesta cena ele está despido da roupa que o identifica ao projeto nazista, o uniforme. Logo, o quarto de dormir se torna o local em que o protagonista esconde dos demais tudo aquilo que precisa ficar oculto, que deve permanecer fora da visibilidade própria à sua vida pública, posto que não diz respeito a mais ninguém¹⁷⁴. Dentre estes elementos estão sua incapacidade para a ação,

173 A partir de 00:28'11''.

174 De acordo com Hannah Arendt: “a distinção entre as esferas pública e privada encarada do ponto de vista da privacidade, e não do corpo político, equivale à diferença entre o que deve ser exibido e o que deve ser ocultado. Somente a era moderna, em sua rebelião contra a sociedade, descobriu quão rica e variada pode ser a esfera do oculto nas condições da intimidade, mas é impressionante que desde os primórdios da história até o nosso tempo, o que precisou ser escondido na privacidade tenha sido sempre a parte corporal da vida humana, tudo que é ligado à necessidade do próprio processo vital e que, antes da era moderna, abrangia todas as atividades à serviço da subsistência do indivíduo e à sobrevivência da espécie (...) O fato de que a era moderna emancipou as classes operárias e as mulheres quase no mesmo momento histórico deve certamente ser incluído entre as características de uma era que já não acreditava que as funções corporais e os interesses materiais deviam ser escondidos. E é mais sintomático ainda da natureza desses fenômenos que os poucos vestígios remanescentes da estrita privacidade, mesmo em nossa própria civilização, tenham a ver com “necessidades” no sentido original de sermos carentes pelo fato de termos corpo” (ARENDT, 2007: 82-83). Ou seja, a existência corpórea do ser faz de cada um, em alguma medida, dependente de sua fisiologia e dos processos a ela inerentes. Logo, até Hitler, identificado por muitos como a personificação do mal, tinha corpo e se sujeitava às necessidades e fraquezas próprias de todo ser corpóreo diferenciando-se, nesse sentido, tanto de

simbolizada pelo uniforme sujo e indigno de ser vestido que está pendurado no cabide e a fotografia de sua mãe. Esta, por sua vez, remete à infância de Hitler e às desventuras pelas quais passou quando jovem (antes e após a morte prematura dos pais) tornando-se um elemento que constitui parte de sua intimidade e que aproxima sua natureza (humana) da dos demais. Nessa perspectiva, o quarto esconde em si o segredo da filiação humana de Hitler e, portanto, de sua fragilidade corpórea pois, assim como a mãe e como o pai, ele também perecerá, visto que é fruto do entrelaçamento de dois corpos humanos e que por isso não possui natureza divina – não há nele qualquer mística que o distinga como deus ou demônio.

Do ponto de vista simbólico, tanto a cena acima como aquela em que Hitler defeca na montanha relacionam-se ao diálogo com o padre, que acontece após o retorno do grupo de seu passeio no exterior da propriedade. Ao chegarem à casa, Hitler tem o cuidado de despedir-se de seus convidados e ensaiar uma pretensa subida a seus aposentos para, em seguida, dar meia-volta e, juntamente com dois SSs, recepcionar o clérigo que o aguarda. Este traz consigo uma pasta e estende as mãos para que Hitler a beije, como ditava o costume, mas ele recua e, sem demonstrar respeito para com a tradição, curva-se para limpar a própria bota. A situação é bastante tensa e o padre entrega a Hitler um envelope que o Führer abre, lê e entrega, por sua vez, a um dos SSs presentes no recinto. Em seguida ocorre um diálogo:

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

Hitler: – Com que frequência vai à igreja? Quantas divisões da SS estão à minha disposição?

Padre: – Eu não faço a menor ideia.

Hitler: – Muitas. E nenhum desses soldados vai à igreja. Sabe para onde vão? Para a morte [aos berros]. Quem pode explicar esse paradoxo? Aqueles que veneram a crucificação não querem morrer.

(...)

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

Hitler [interrompendo]: – Não devíamos pedir nada a Ele. Ele está morto. Ele não vai lhe trazer nada.

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

Hitler [com o olhar perdido/fixo no nada]: – Eu entendo. Já havia percebido. Se eu vencer serei venerado por todos. Mas se eu perder, mesmo o mais insignificante dos seres vai fazer de mim um capacho¹⁷⁵.

Após falar, Hitler se levanta e sobe a escadaria rumo a seus aposentos. O conteúdo da conversa e o quadro que se forma após a saída do protagonista enfatizam o rompimento não só com este padre, que aparece sentado sozinho no patamar inferior do *hall*, mas com toda a igreja (tanto a católica como a protestante) e com a possibilidade de salvação após a morte, pois o Führer afirma que o Deus cristão está morto e se coloca como a verdadeira alternativa ao cristianismo ao dizer que por ele milhões vão à guerra enquanto ninguém vai à igreja. Junto a isso, a presença do SS no patamar superior aponta para a onipresença do nazismo e seu controle sobre a vida de cada cidadão e, em especial, para a perseguição e a vigilância do clero sob o regime – destaca-se também a singularidade do conservadorismo nazista pois, ainda que o partido tenha aceito a aliança conservadora em *prol* da nomeação de Hitler como chanceler, cabe lembrar que além da perseguição política (e física) aos membros dos partidos de vertente socialista e comunista, também houve ações que visaram tirar da legalidade os partidos conservadores e, em especial, os partidos cristãos católicos¹⁷⁶. O cinzento que reveste as paredes de pedra e bloco da construção é a cor predominante na cena e um tom avermelhado frio colore o tapete, o banco em que o padre está sentado e o quadro pendurado acima da pequena porta na lateral à esquerda da tela de modo que também a paleta de cores induz à solidão e ao desespero (cinza escuro) frente à impossibilidade de mudança imediata (imobilidade do cinza) da situação política da Alemanha e de seu povo. De acordo com Kandinsky, o equilíbrio entre o branco e o preto forma o cinzento, cor que não tem “som exterior nem movimento. O cinzento (...) é imobilidade sem esperança. Parece que o desespero, à medida que a cor escurece, recrudescer de intensidade. A sufocação torna-se mais ameaçadora”¹⁷⁷ e esta ameaça sufocante representa uma das sensações trazidas pela cena na medida em que Hitler se impõe ao padre e nega Cristo ao mostrar que é ele, e não Deus, quem comanda as multidões enquanto as

175 A partir de 00:57'20''.

176 Cf. KERSHAW, 1993: 70-80. Trata-se do já citado capítulo “Pulverização da Oposição”.

177 Cf. KANDINSKY, 1996: 96. Ainda sobre o cinzento e sua posição de repouso o autor pondera que “Basta clarear o cinzento para que essa cor, que contém a esperança escondida, ganhe leveza e se abra aos sopros que a penetram. Esse cinzento nasce da mistura óptica do verde com o vermelho, mistura espiritual de passividade acumulada com atividade devorada de ardor” (KANDINSKY, 1996, 97).

igrejas permanecem vazias. A menção a Jesus também é importante porque, ao negá-lo, Hitler se impõe como o Moloch alemão, ou seja, como aquele a quem nenhum alemão deve temer entregar a vida. Aqui o padre representa a negação da igreja e de sua fé, bem como a vigilância e a perseguição dos padres e pastores pelo governo nazista e é significativa a passagem em que ele diz que age como um idiota ao implorar a Hitler como se ele fosse o próprio Cristo, pois se trata do primeiro momento em que alguém reconhece que o *führer* é um falso líder e que por isso de nada adiantaria lhe implorar clemência pela vida de terceiros. Nessa lógica, a presença do vermelho, mesmo que de um vermelho frio e impregnado de cinza, aponta para a instabilidade social em questão, afinal Kandinsky define o vermelho como uma cor essencialmente quente e sem limites, que por não se dissipar como o amarelo guarda uma potência irresistível e quase consciente de seu objetivo e que, em vista disso, também traz em si uma maturidade masculina e “voltada para si mesma e para a qual o exterior conta muito pouco”¹⁷⁸. Então, mesmo que o vermelho da cena não apresente todas as características de um vermelho que o autor define como puro (e que, portanto, inexistente), ele aparece para tirar o cinzento de seu estado de equilíbrio e com isso traz ênfase tanto à constatação do padre acerca da natureza de Hitler, que é humana e mortal e por isso, conforme enfatizado anteriormente, se diferencia de uma natureza divina, como para o sentimento de impotência que leva à explosão do próprio Hitler, quando ele também reconhece a possibilidade de sua derrota (e, com isso, também da sua morte). Trata-se de uma situação em que se anuncia a mudança (seja ela qual for) uma vez que o *führer* finalmente verbaliza a situação que o atormenta: o medo de ser feito de capacho por todos, inclusive pelos seres mais insignificantes, caso perca a guerra – há aqui uma alusão aos judeus e a sua posição de inferioridade frente aos arianos. Este medo está na iminência de romper seu repouso sendo, portanto, outro dos ingredientes constitutivos de Hitler em *Moloch* – e tal dimensão de sua persona vai de encontro às características que a maior parte dos demais salienta, com exceção de Eva e do Padre.

No que concerne à imagem de Adolf Hitler como *führer* do Terceiro Reich, vale retomar a argumentação weberiana segundo a qual o carisma é algo que surge e se mantém pela devoção afetiva que os seguidores depositam na superioridade de seu líder e é em nome desta devoção, que tem por base o afeto, que cada um deles

178 Cf. KANDINSKY, 1996: 97.

entrega sua vida a seu serviço, sendo que os motivos que a originam se relacionam com as qualidades únicas e excepcionais que os seguidores percebem no líder¹⁷⁹. Nesse aspecto se destaca um apanhado de depoimentos citados por Kershaw que versam sobre como alguns dos membros do NSDAP se referiram ao impacto de Hitler em suas vidas:

Rudolf Hess (...) falou do “poder da personalidade” que irradiava [de Hitler], “algo que fascinava os que estavam ao redor dele e se espalhava em círculos cada vez maiores”(...) Alfred Rosenberg admitiu, quando aprisionado em Nuremberg depois da guerra, sua admiração por Hitler desde os primeiros dias, vendo nele o “criador” do Partido Nazista e de sua filosofia política, um líder com “sólida base intelectual, mas, ao mesmo tempo, com uma maturidade sempre maior para lidar com numerosos problemas”, dotado de “uma grande confiança no seu povo e em sua missão”, de “impulso criativo” e de uma “vontade férrea”. Hans Frank recordou ter sentido na primeira vez que ouviu Hitler falar, em janeiro de 1920, que somente ele seria capaz de salvar a Alemanha. Ao ingressar na SA em 1923, estava “decididamente enfeitiçado” pela personalidade de Hitler. E, quando Hitler lhe pediu pessoalmente, em 1929, que desistisse dos planos de se retrair numa carreira de erudição legal, Frank concordou em enveredar pelo “caminho novo, forte e radiantemente refulgente do mundo de Adolf Hitler”. [Em seus diários] Joseph Goebbels perguntou depois de ler *Mein Kampf*: “quem é este homem meio plebeu e meio deus? Será realmente Cristo ou apenas São João?”. Considerava-o um gênio, queria-o como amigo e escreveu em seu diário, em 19 de abril de 1926: “Adolf Hitler, eu o amo”. Baldur von Schirach, futuro líder da Juventude Hitlerista, recordou seu fascínio diante do som da voz de Hitler, ao ouvi-lo falar em público pela primeira vez, em 1925. Ela o havia cativado e convencido de que Hitler era “o futuro salvador da Alemanha”. Para Göring, posteriormente orgulhoso de seu título de “mais fiel paladino do Führer”, a rendição completa só veio na volta ao Partido, em 1928 (...) ele às vezes ficava quase fisicamente doente antes das audiências com Hitler. Declarou que Hitler tinha se tornado sua consciência. Via nele “a rara união... entre o mais arguto pensador lógico e filósofo realmente profundo e o férreo homem de ação”.¹⁸⁰

Nesta passagem aparecem diferentes menções a uma certa força mágica e sobre-humana que fez com que cada um destes seguidores se sentisse atraído afetivamente por Hitler a ponto de se envolver e de se entregar totalmente à causa por ele professada¹⁸¹. Tais elementos fascinantes se relacionam à oratória e ao

179 Ver a discussão sobre carisma e liderança carismática a partir da página 38 do capítulo anterior

180 KERSHAW, 1993: 39-40. Aspas do autor.

181 De acordo com Kershaw, a unidade de seus ideais já estava expressa em *Mein Kampf* e se baseou na crença, “na história como uma luta racial, o antissemitismo radical, a convicção de que o futuro da Alemanha só poderia ser garantido através da conquista do *Lebensraum* (“espaço vital”) à custa da Rússia e a união de todas estas linhas de pensamento na noção de uma luta de vida ou morte, até o fim, contra o marxismo – personificado, da maneira mais concreta, no bolchevismo judaico da União Soviética” (KERSHAW, 1993: 25).

impacto da imagem de Hitler e foram capazes de afetar não só o alto comando nazista, mas multidões inteiras e em todos os cantos da Alemanha. Atraíram-se pela sua capacidade intelectual, pelo timbre de sua voz, pela sua imagem e por tantos outros motivos que a razão não pode explicar visto que integram uma dimensão afetiva. Kershaw aponta também que desde 1922-23 o partido nazista já fomentava o culto à personalidade de Hitler¹⁸². Em *Moloch*, apesar do protagonista não partilhar de parte das qualidades apontadas na citação (uma vez que a abordagem o distancia do palanque para grandes multidões, como também acontece em *Taurus* com Lenin) fica evidente que ele exerce forte atração afetiva frente aos presentes no Berghof, de modo que ninguém lhe é indiferente. Os funcionários (quinto grupo), por exemplo, estão contentes ao recepcioná-lo no *hall* e, durante toda a trama, aparecem trabalhando e indo além do cumprimento estrito de seu dever: as moças que servem o grupo durante o almoço sorriem o tempo todo e é com este mesmo sorriso que aceitam que o *führer* as coloque à mesa junto de seus convidados para, em seguida, levantarem-se delicadamente para continuar seu serviço; o mordomo não sorri, mas busca a perfeição no desempenho de suas funções, em especial quando verifica se a toalha da mesa de jantar está lisa o suficiente e mede, com auxílio de régua e esquadro, a distância entre os pratos e os talhares na mesa de jantar. Na versão que contém cenas extras, há ainda uma passagem em que Kannenberg se exercita na sala antes da chegada de Hitler (antecipando, pois, a sugestão do *führer* quando o cumprimenta no *hall*) e outra em que Bormann vai à cozinha verificar o andamento do almoço na qual todos os funcionários sorriem e se prontificam a mostrar que realizam um bom trabalho – Martin se detém principalmente na inspeção do preparo da comida vegetariana.

A governanta Lisi é a única do quinto grupo que demonstra com olhares invejosos e momentos de inação que tem interesse em participar do segundo grupo social, pois, em determinado momento, Kannenberg precisa chamá-la de volta ao trabalho: a governanta tenta espiar o noticiário junto com Eva e Magda em vez de auxiliá-lo com a mesa do jantar. Ainda de acordo com Weber, um líder carismático pode exercer de diferentes formas uma atração arrebatadora sobre os demais e é este o sentido apontado pela ação da governanta ao deixar de lado o trabalho: a presença do *führer* a impede de trabalhar porque ela anseia estar mais próxima dele. Sobre

182 KERSHAW, 1993: 37.

isso, cabe pontuar que, embora apenas Lisi deixe de cumprir suas obrigações para aproximar-se de Hitler, os demais tampouco deixam de se sentir atraídos por ele dado que cada um experimenta uma atração única: para Kannenberg e os funcionários da cozinha é o trabalho bem feito que os liga, para as serviçais que são convidadas a sentar-se na mesa do *führer* é a rápida pausa em suas obrigações para participar de uma brincadeira proposta por ele e para Lisi são os momentos em que esquece de seus afazeres em nome da vontade de se aproximar dele fisicamente. Em alguma medida, a sensação que Hitler provoca em Lisi se relaciona à passagem bíblica em que Jesus, que também apresenta características de uma liderança carismática, vai à casa de Marta e de Maria e, enquanto a primeira arruma a casa, desempenhando perfeitamente seu papel, a segunda senta-se a seus pés para escutar sua palavra. Vendo a situação, Marta pede ao convidado que fale para a irmã ir ajudá-la ao que ele responde que não o fará, uma vez que Maria escolheu a melhor parte e que esta não lhe será tirada¹⁸³. Nesta passagem Jesus explica a Marta que é mais importante agir como Maria, que escolheu ouvir e absorver sua palavra, do que realizar outras tarefas mesmo que as faça com o propósito de o servir. Para os funcionários, a comparação é válida no sentido de enfatizar que cada empregado se sente compungido a se aproximar de Hitler da forma que mais o toca e que Lisi, em especial, é tocada de tal forma que busca apenas segui-lo. No entanto, a mensagem propagada por Hitler nada tem a ver com a missão do Cristo bíblico e tampouco teve como característica conclamar seus seguidores a disseminar o amor ao próximo por meio da abnegação dos bens materiais e do oferecimento da outra face¹⁸⁴. Pelo contrário, suas palavras em *Mein Kampf* enfatizam a importância de vingar-se dos inimigos e seu meio de ação foi a guerra¹⁸⁵. Pode-se dizer, inclusive, que Lisi, em *Moloch*, vai além de suas possibilidades, pois a trama apresenta uma sociedade hierarquizada em que não há espaço para o intercâmbio de posições sociais e é por isso que os laços de união entre as pessoas (tomadas individualmente ou em grupo) se assentam na ideia do

183 Cf. A BÍBLIA (LUCAS 10; 38-42), 2002, 1808.

184 Esta ideia aparece expressa na passagem seguinte, atribuída a Jesus pelo evangelista João: “Dou-vos um mandamento novo: que vos ameis uns aos outros. Como eu vos amei, amai-vos também uns aos outros” (A BÍBLIA (João 13:34), 2002: 1879).

185 Sobre isso cabe mencionar um excerto do discurso de Erick Koch, então comissário do Reich na Ucrânia, em 5 de março de 1943, sobre a superioridade dos alemães e seu papel naquele território: “Somos uma raça superior e devemos governar com dureza, mas com justiça (...) Não vim para espalhar bem aventuranças (...) A população deve trabalhar, trabalhar sempre (...) Não viemos para distribuir o maná. Viemos para criar as bases da vitória. Somos uma raça superior que precisa lembrar que o mais humilde operário alemão é, racial e biologicamente, mais valioso que a população daqui” (Citado por SHIRER, 2008b: 433).

bom desempenho de seu papel e de fazê-lo em nome do *führer*. Logo, cada papel designa um determinado grau de proximidade com Hitler e, no caso dos funcionários, isso se relaciona ao cargo para o qual cada um foi escolhido – com exceção de Lisi, que não parece contente com seu papel, os demais são fiéis ao bom desempenho das tarefas que lhes foram atribuídas¹⁸⁶. A infelicidade de Lisi em meio à pretensa perfeição do mundo nazista aponta, pois, para a artificialidade deste mundo e para a iminência de sua destruição (também anunciadas pelas tomadas em vermelho acinzentado e pela presença abundante do verde no exterior da casa e no vestido de Eva). Em outras palavras, é como se a incapacidade de Lisi em se encaixar no grupo ao qual pertence (e na função que lhe foi designada) contestasse, tal como a dificuldade de Hitler em manter sua imagem intacta, o projeto de sociedade propagandeado pelo nazismo na medida em que estas situações apontam tanto para a impossibilidade de implementar o Reich de Mil Anos como para a fragilidade militar do exército alemão.

Da SS fazem parte funcionários que têm como objetivo garantir a segurança de Hitler, de sua *entourage* e do Berghof. Seus uniformes bem acabados, a ausência de SSs acima do peso ou em situações de bebedeira ou comilança e a prontidão com que agem minimizam o aspecto violento que hoje se associa à lembrança desta milícia que, sob o comando de Himmler, esteve à frente das mais cruéis práticas de extermínio: os campos de concentração. Com relação à imagem dos SSs na trama e sua relação com Hitler, destaca-se uma cena em que dois deles aparecem lado a lado no cume da montanha observando a paisagem que realça respectivamente: a beleza natural do local e sua relação com as vestes e a postura em que os soldados são filmadas. O conjunto do quadro remete à estetização das imagens inerentes à atmosfera nazista e traz a ideia de cumplicidade entre os SSs e o *führer*. Pode-se relacionar essa aparência de cumplicidade com o mecanismo de identificação proposto pela psicanálise que, de acordo com Reich, consiste em um processo no qual uma pessoa sente que constitui um só com outra ou, neste caso, com o Estado e com o líder, colocando-se em seu lugar por meio da imaginação¹⁸⁷. Nesse sentido,

186 Segundo Schroeder, a importância que Adolf Hitler dava ao bom desempenho das funções de seus empregados domésticos era tal que o viu “ameaçar Kannenberg, seu mordomo, com as piores sanções caso falhas ocorressem durante uma festa. [Hitler] tinha o hábito de reunir o seu pessoal antes de cada recepção para lembrar toda a importância de seu papel” (SCHROEDER, 2007: 119).

187 Cf. REICH, 1974: 53 e seguintes.

o indivíduo acredita que é como o outro e passa a se vestir e a agir como se realmente estivesse no lugar daquele com quem se identifica de modo a representar interesses que nem sempre lhes são próprios¹⁸⁸. Assim ocorre com os SSs e, em alguma medida, com todos os que estão no Bergohf em *Moloch*. O uniforme dos SS é o símbolo de que pertencem a um grupo diferente de homens que aspiram a um futuro brilhante para a Alemanha sendo guiados por um líder que consideram incrível, Hitler¹⁸⁹. Para o autor, é por meio da identificação com Hitler e com o Estado nazista que se pode compreender parte do fascínio que os envolviam. De acordo com Rochus Misch, que foi membro da SS:

Eu ainda não sabia muito sobre esse Hitler e acho que não era o único nessa situação. Os braços esticados, os *Heill*, as tomadas de armas, tudo isso era novo para mim. Todavia, devo admitir, eu experimentava um curioso sentimento de bem-estar. Esse clima fazia-me sentir que eu me tornava alguém, que tinha um algo a mais, algo melhor. Ali, nós nos sentíamos escolhidos¹⁹⁰.

O depoimento de Misch é interessante por mostrar como operava, mesmo que inconscientemente, o processo de identificação entre um homem comum e o nazismo conforme a proposta de Reich. Afinal, ainda que Misch pouco soubesse sobre Hitler e o projeto nazista, havia uma predisposição aceitá-los já que as roupas, a forma de andar, o cumprimento dos membros do grupo, entre outros, proporcionam uma sensação de bem-estar agindo, pois, como um substituto de prazer. São estas pequenas sensações que integram o processo anterior e mais complexo de identificação do homem individual com a autoridade autoritária. Por fim, cada SS passa a agir de acordo com as regras do grupo em *prol* do Estado, que é representado pela imagem do *führer*, sem que sejam capazes de questionar suas próprias ações ou as diretrizes do programa de governo já que participam do grupo e creem que são seus os ideais professados por Hitler. Em *Moloch*, os SS aparecem como parte do aparato do Estado nazista e é por isso que não são nomeados e nem mesmo podem

188 Cf. REICH, 1974: 67 e seguintes.

189 Com relação ao recrutamento na SS, Rochus Misch enfatiza que não sabia nada a respeito do grupo quando foi convocado para o serviço militar obrigatório, em 1935, e que acabou entrando para a SS porque lhe prometeram ascensão social: “de um lado, havia três anos de serviço sem nada depois [*Wehrmacht* via recrutamento obrigatório] e, de outro, quatro anos passados nas novas unidades militares com um emprego dignificante após o término da operação (...) assinei embaixo [da proposta da SS] e coloquei minhas coordenadas sem saber muito bem onde eu me metia” (MISCH, 2006:24-25) e “fui membro da Leibstandarte, lotado na quinta posição (...) A altura determinava a unidade para a qual os indivíduos eram designados (...) Tudo isso me deixava meio atordoado, com a impressão de não captar tudo (...)” (MISCH, 2006: 26). Assim, Misch pontua que ser um SS não significava, necessariamente, conhecer profundamente o projeto nazista.

190 MISCH, 2006: 26.

ser individualizados. Junto a isso, o fato do grupo de SSs em geral, mas destes em particular, estar alguns centímetros acima de Hitler e de seus convidados durante o passeio na montanha os permite ter uma visão mais abrangente da situação, ou seja, a cena sugere que a SS (que pouco interage com os demais) observa tudo e todos e que aqueles que a integram seriam seres privados de vida própria, que vivem para proteger e zelar pelo projeto nazista do qual conhecem, inclusive, os mais perniciosos segredos. A militarização inerente à sociedade em questão e os símbolos que identificam este grupo (uniformes, coturnos, armas, coreografia no andar e exposição da bandeira nazista nos ombros) são abundantes na trama e se relacionam em maior ou menor escala com sua presença por toda a Alemanha e nos países conquistados de modo a normalizar (e minimizar) o aspecto coercitivo que lhe era inerente. No entanto, *Moloch* não é um filme nazista e a presença da SS na trama possibilita uma reflexão sobre o passado ao expor, de modo contraditório, a simbologia em questão como, por exemplo, quando aborda a relação entre a SS e os segredos do *führer*: cabe lembrar que são as lentes dos binóculos de um SS que o observam abaixar as calças na montanha e que também são eles, enquanto grupo e não como indivíduos, os únicos presentes durante o encontro entre o líder supremo e o padre, situação em que Hitler sai atordoado da cena após assumir que teme a derrota e que, portanto, é passível de erros.

Destarte, a presença dos SS e dos funcionários e sua ação na trama se relaciona à ideia de que cada um (individualmente e como grupo) se identifica e está de prontidão e a serviço do *führer* remetendo, por seu turno, tanto à ascensão de Hitler ao poder como *führer* e chanceler do Reich, como ao juramento de fidelidade à sua pessoa feito pelas forças armadas e pelo funcionalismo público. Sem dúvida, a SS não é a *Wehrmacht* e os funcionários do Berghof não são parte do serviço público alemão, mas estas instituições tiveram seu papel racional (mas não seu funcionamento burocrático) deturpado quando aqueles que a constituíam deixaram de agir de acordo com as regras anteriormente estabelecidas e passaram a pautar sua ação na fidelidade pessoal ao *führer* de forma que se tornaram, em muitos aspectos, executores de sua vontade. Pontua-se ainda que, de acordo com Weber:

para a subsistência continuada da submissão efetiva dos dominados, é de suma importância em todas as relações de domínio o fato primordial da existência do quadro administrativo e de sua atuação *ininterrupta* no sentido da execução das ordens e de assegurar (direta ou indiretamente) a submissão a elas. A segurança dessa ação

realizadora do domínio é o que se designa pela expressão “organização”.¹⁹¹

Pode-se dizer, então, que o duplo juramento feito a Hitler pelas forças armadas e pela administração pública teve relação com seu reconhecimento por parte destes segmentos como o portador de características excepcionais e que foi por isso que resolveram segui-lo. No entanto, a permanência destas instituições e sua ação durante o regime apontam, por outro lado, para uma tentativa inerente ao nazismo de rotinizar o carisma de Hitler por meio da consolidação de um quadro administrativo nazista. No que diz respeito à trama, infere-se, por um lado, que os SSs e os funcionários fazem parte desta tentativa de rotinização do carisma na medida em que integram o quadro funcional nazista em seu sentido amplo. E que ao trabalharem a serviço do *führer* asseguram que esta atuação garanta a legitimidade de sua dominação no interior de uma sociedade de massas. Por outro lado, trata-se de uma relação de ligação afetiva entre cada um deles e a imagem de Hitler que se opõe, em alguma medida, ao sucesso da rotinização do carisma no sentido proposto por Weber¹⁹².

Henry Picker representa o NSDAP e não demonstra qualquer proximidade pessoal com Hitler. A trama enfatiza que ele desempenha o papel que lhe foi conferido, qual seja, anotar as falas do *führer* durante as refeições, o que ocorre sob a atenta supervisão de Martin Bormann sendo este, e não Hitler, quem permite que Picker participe do passeio pela montanha, quem lhe diz o que não deve anotar e quando pode comer. Bormann surge, então, como a porta de entrada para o acesso a Hitler pelos membros do NSDAP. Também é Bormann, imbuído do *status* de representante da vontade e dos interesses do *führer*, quem supervisiona o trabalho dos SS e dos funcionários e que, quando necessário, solicita serviços e procede a correções de modo a diminuir o trabalho administrativo do líder. Novamente aparece uma alusão à rotinização do carisma, pois, embora Bormann tenha sido escolhido por sua relação pessoal com Hitler, não se pode negar que ele busca organizar (no sentido acima apontado por Weber) o domínio como seu intermediário. No entanto, ainda que Hitler delegue suas atividades administrativas a Bormann (e em menor escala a Eva, considerada a anfitriã do Berghof), ele parece incomodar-se com as observações de Martin:

191 WEBER, 1999: 137, itálicos e aspas do autor.

192 O capítulo anterior explora a discussão sobre carisma e rotinização do carisma.

Hitler [sorrindo para Eva]: – ...você! Você! Não consigo encontrar as palavras. Que beleza clássica!

Bormann [sarcástico]: – Uma beleza perfeita e pura, meu *Führer*.

Hitler: – Cuidado com a língua, Martin. Você é um perito em estudos clássicos?

[Lisi, que sorria, abaixa os olhos e a cabeça neste momento]

Bormann: – Não, meu *Führer*.

Hitler: – Em arqueologia, história ou linguística?

Bormann: – Não, meu *Führer*.

Hitler: – Com certeza que não. Você não é arqueólogo, nem historiador, nem linguista.¹⁹³

Após o término desta fala, Hitler esboça um sorriso e dá um tapinha nos ombros de Bormann enfatizando que, se por um lado, é ele o chefe e por isso não irá aceitar a interferência de Martin em todos os seus assuntos (é por isso que o repreende), por outro o tapinha nas costas e o sorriso demonstram que tampouco considerou as observações um insulto à sua pessoa ou à sua autoridade. Ou seja, a censura marca a posição de Hitler como dominante em relação aos demais sem, no entanto, desautorizar qualquer ação futura de Bormann. Suas respostas ao *führer* no diálogo acima legitimam, inclusive, a autoridade exercida pelo líder sobre eles a partir da intermediação de Martin. Assim, a postura de Lisi, que abaixa a cabeça em sinal de respeito à fala de Hitler enquanto este repreende Bormann, enfatiza sua submissão (e também a dos demais membros do *staff*) à autoridade do *führer*. A passagem faz de Hitler aquele para quem convergem todos os olhares e a quem todos são subservientes, fazendo-o por vontade própria – como exemplo, ressalta-se que Kannenberg e um SS parecem enfeitiçados pelo líder e que, sem tirar os olhos de sua pessoa o seguem, passo a passo, durante a sessão de cumprimentos. Picker incorpora grande parte dos membros do NSDAP que, como ele, observam o desenrolar dos acontecimentos à espera de permissão para agir.

Dentre os que aparecem na trama, o padre é quem está mais distante de Hitler sendo ele também o único que realmente se opõe ao ideal nazista. Ele é menosprezado por Hitler que não beija suas mãos e que tampouco leva à sério suas súplicas. Na cena em que se encontram, o *führer* nega a importância da Igreja e pontua a morte de Deus insinuando, assim, que o nazismo representa a verdadeira alternativa ao cristianismo – não se trata, entretanto, de algo novo, mas da substituição de uma moralidade mística por outra. Por fim, o padre afirma que Hitler não é Cristo, mas com medo de sua fúria lhe pede desculpas enfatizando (mais uma vez) o caráter

193 A partir de 00:12'06''.

polícialesco da sociedade nazista. Em contrapartida, a cena também apresenta a fragilidade do regime e de seu *führer*, que sai da cena amedrontado com a possibilidade da derrota.

Os membros do círculo mais íntimo, à semelhança dos demais, aceitam a autoridade de Hitler, mas, diferentemente daqueles, têm *status* diferenciado frente ao líder e podem com ele interagir. Nesse sentido, estas pessoas estão mais próximas da posição escolhida por Maria no Evangelho, pois são elas que efetivamente desfrutam da companhia do *führer* e que por isso sorvem (ou deveriam sorver) suas palavras em todos os momentos em que aparecem com ele. Nunca é demais pontuar que embora desfrutem de uma maior proximidade com o líder são, assim como as demais, seus seguidores e não pessoas com autoridade para contradizê-lo ou portadoras de um mesmo tipo de humanidade que o líder. A diferença entre este e os outros grupos sociais (com exceção do grupo apresentado pela Igreja) consiste em serem estas como os apóstolos de Jesus, ou seja, seres humanos inferiores ao Mestre, mas que, em razão de sua maior proximidade com ele, têm como responsabilidade disseminar sua palavra e despertar a fé nos incrédulos. Na trama, o traço distintivo do grupo íntimo é a competitividade entre seus membros que, exatamente por compreenderem sua posição privilegiada, agem uns com os outros como jogadores em uma disputa cujo único objetivo é tirar vantagem da situação de modo a obter o máximo de atenção (e de poder) frente ao *führer*.

Há um esforço majoritariamente individual por parte de Eva e de Martin e do casal Goebbels no sentido de aumentar o próprio prestígio e de diminuir o dos oponentes: desde a primeira aparição de Martin, quando Hitler o repreende, destaca-se a rivalidade entre ele e Eva e os dois trocam insinuações na frente do *führer* em quase todas as cenas, mas especialmente após o noticiário, quando Eva menciona Auschwitz, e durante o jantar, quando a moça provoca Bormann a fim de chamar a atenção para si; o casal Goebbels se empenha em ridicularizar Bormann para Eva e para Hitler e este lhes devolve na mesma moeda; e Eva se utiliza de sua posição como amante para se aproximar um pouco mais de Hitler envolvendo-o em um jogo que perpassa a trama. Pontua-se também que esta competição não envolve aqueles que lhes são hierarquicamente inferiores e não há indícios de que tenham ciência ou sejam afetados pelo encontro de Hitler com o clérigo. As animosidades têm início na já citada cena do *hall* e continuam após a saída de Hitler do recinto quando o Sr. E Sra. Goebbels instigam Eva contra Martin dizendo que este cheira a gás mostarda e que

seria o mau cheiro de Martin (bem como tudo o que isso representa) a origem do cansaço de Hitler. A situação está embebida em contradições e em sarcasmo visto que o gás mostarda foi inicialmente usado pelo exército alemão como arma química durante a primeira guerra mundial¹⁹⁴ (mas não na segunda) e ao fazer esta relação Goebbels introduz desde o início do filme uma discussão sobre as consequências do nazismo de modo geral e, em especial, sobre o assassinato em massa perpetrado por eles próprios, os nazistas, com o uso de novos gases letais nas câmaras de gás dos campos de extermínio. Assim, quando Goebbels insinua que Bormann cheira a gás mostarda, isso remete à participação ativa do principal secretário de Hitler na implementação dos planos de extermínio. O casal também insere na conversa a figura do cabrito montês quando Goebbels explica a Eva que o *führer* pretende usar estes animais no território inimigo. Em seguida, o ministro da propaganda relaciona o mau cheiro de Bormann (ou seja, o gás mostarda) com a imagem do cabrito ao reproduzir sons de “meeeeeeéh” às costas de Martin logo após este advertir-lhe: “Nem uma palavra sobre política à mesa. Fui claro? Nada de frente do leste, meu caro Joseph! Vamos relaxar hoje”¹⁹⁵. Neste caso, vale destacar que todo cabrito nasce do cruzamento entre uma cabra e um bode e que se tornarão, quando machos, também bodes. A figura do bode representa, na simbologia bíblica, o demônio, e, portanto, os falsos deuses, como também o é Moloch e a imagem do cabrito aparece, por exemplo, nos escritos do juízo final para identificar o grupo dos condenados por Deus ao inferno em contraposição às ovelhas, que por suas boas obras são aceitas no céu¹⁹⁶. Em *Moloch*, a junção do gás venenoso com a imagem do cabrito, um bode em desenvolvimento, remete ao título do filme e à pretensa condenação não apenas de Martin Bormann, mas de todos no Berghof e, em especial, de Hitler, ao grupo dos bodes e com isso distancia a narrativa, que tem como palco os alpes, da proximidade celeste que reveste suas cenas iniciais.

A atmosfera social de *Moloch* remete também à discussão de Richard Sennett que, à semelhança de Hannah Arendt, percebeu que a partir da década de 1950 a

194 Em 1925 diversos países assinaram o Protocolo de Genebra, documento no qual se comprometem a não voltar a usar armas químicas e biológicas durante os combates. O texto e seus adendos estão disponíveis em <<https://www.un.org/disarmament/wmd/bio/1925-geneva-protocol/>>, acesso em 26.Nov.2018. Ressalta-se que a Alemanha ratificou o referido Protocolo em 25 de Abril de 1929, conforme consta em <<https://www.state.gov/t/isn/4784.htm>>, consultado em 26.Nov.2018.

195 A partir de 00:16'40''.

196 Cf. A BÍBLIA (Mateus 25:31-41), 2002: 1750.

vida pública se tornou uma obrigação formal, principalmente nos países europeus e nos Estados Unidos, levando à diminuição da participação dos indivíduos no mundo público, cujas características principais consistem na publicidade que o é inerente e nos “vínculos de associação e de compromisso mútuo que existem entre pessoas que não estão unidas por laços de família ou de associação íntima”, como ocorre na esfera privada¹⁹⁷. De modo concomitante, as pessoas priorizam cada vez mais as reflexões sobre o “eu” e a vida psíquica se tornou uma alternativa à ordem pública¹⁹⁸. E é com o objetivo de compreender estas mudanças que Sennett retoma o crescimento urbano do século XVIII e discorre sobre a vida pública que se desenvolveu a partir da segunda metade deste século que tinha como referência as grandes capitais, como Paris e Londres. As capitais são entendidas como o espaço privilegiado de ação do homem cosmopolita, que é considerado pelo autor a imagem do perfeito homem público por ser ele aquele “que se movimenta despreocupadamente em meio à diversidade, que está à vontade em situações sem nenhum vínculo nem paralelo com aquilo que lhe é familiar”¹⁹⁹. No século XVIII, diferentemente do século XX, a noção de esfera privada não se relacionava à ideia de individualidade e o privado era entendido como o lugar da família, da infância e das demais manifestações próprias à natureza humana e não como o lugar de empreender uma busca pela felicidade e pela satisfação do “eu”. Em oposição à vida privada estava a vida pública que era considerada o espaço da cultura, ou seja, da observação dos sinais e dos códigos de conduta em *prol* da sociabilidade, sendo que estavam fora deste espaço os elementos próprios à personalidade de cada um.

O século XIX, por sua vez, vivenciou um crescimento ainda mais intenso e acelerado das cidades que o anterior e nele o próprio espaço urbano se expandiu para além das capitais e se tornou também o lugar das fábricas e das lojas de departamento. A produção em massa modificou não apenas o padrão de consumo, mas o estilo de vida e os desejos daqueles que habitavam as cidades e com isso entrou em cena a mistificação das mercadorias pela propaganda. Neste processo,

197 SENNETT, 1998: 16.

198 Nas palavras de Sennett, no século XX “o eu de cada pessoa tornou-se o seu próprio fardo; conhecer-se a si mesmo tornou-se antes uma finalidade do que um meio através do qual se conhece o mundo. E precisamente porque estamos tão absortos em nós mesmos, é-nos extremamente difícil chegar a um princípio privado, dar qualquer explicação clara para nós mesmos ou para os outros daquilo que são as nossas personalidades. A razão está em que quanto mais privatizada é a psique, menos estimulada ela será e tanto mais nos será difícil sentir ou exprimir sentimentos” (SENNETT, 1998: 16).

199 SENNETT, 1998: 31.

possuir um determinado vestido, por exemplo, sugeriria o caráter da mulher que o vestia diferindo, assim, do século XVIII no qual um vestido marcava a posição social daquela que o trajava sem nada dizer a respeito de sua vida privada²⁰⁰. Assim, Sennett argumenta que o século XIX modificou tanto a natureza da privacidade como o significado do que as pessoas transmitiam quando estavam em público de modo que nas últimas duas décadas deste século parte da população passou a se retrair em público a fim de comunicar o mínimo possível²⁰¹. Como efeito colateral deste processo também entrou em declínio a atuação das pessoas na vida pública de sorte que, na passagem do século XIX para o XX, os habitantes das cidades podiam ser divididos em dois grupos sendo um deles composto por uma minoria de políticos que, como os artistas, aceitavam se expor e o outro por uma maioria de observadores que se sentiam livres ao agir por meio do silêncio. Junto à preocupação exacerbada com o “eu”, que instigava grande parte das pessoas a observar em silêncio, também se desenvolveu o que o autor define como fantasias comunais destrutivas ou espírito de *gemeinschaft*: trata-se da união de pessoas em comunidades cuja ligação se justifica pela crença em um mesmo “eu” coletivo sendo que em nome dele e dos ideais comunais professados os membros do grupo abdicam de uma cultura pública para se tornar parte de uma comunidade fraterna, isto é, de um grupo com características personalistas que é, em essência, contrário a qualquer crítica ou negociação de maneira que as ideais diferentes ou as possíveis negociações em *prol* de um fim social comum poderiam desestabilizar o eu coletivo que une esta comunidade e é em nome da preservação do grupo tal como ele é que se expulsam os membros que adotam discursos conciliadores.

Em uma sociedade em que as pessoas estão quase sempre preocupadas com suas questões privadas, os políticos também passam a atuar em uma arena social pautada pela personalidade e por isso desde o final do século XIX o autor aponta que eles não são mais escolhidos pela qualidade de suas propostas ou por seus atos, mas por quem aparentam ser e por sua capacidade de expressar

200 Cf. SENNETT, 1998: 186.

201 De acordo com Sennett, no século XIX “as pessoas levavam seriamente em conta as aparências umas das outras nas ruas. Acreditavam poder esquadrihar o caráter daqueles que viam, mas o que viam eram pessoas vestidas com roupas cada vez mais homogêneas e monocromáticas. Descobrir uma pessoa a partir de sua aparência tornara-se, portanto, uma questão de procurar pistas nos detalhes do seu vestuário. Essa descodificação do corpo nas ruas, por sua vez, afeta a ponte entre palco e ruas. Os códigos de credibilidade a respeito das aparições nas ruas começaram a diferir fundamentalmente da crença nas aparências do palco” (SENNETT, 1998: 203).

sentimentos e de com eles seduzir o público. De acordo com Sennett, foram os meios de comunicação em massa (principalmente o rádio e o cinema até o fim da segunda guerra mundial e a televisão a partir de então) que ampliaram a cultura da personalidade ao propiciarem, por um lado, uma maior exposição de políticos e artistas e, por outro, ao contribuírem com o aumento da passividade das pessoas em geral, que se tornam espectadoras e observam a uma distância cada vez maior. Ele ainda afirma que o carisma moderno, que ele define como carisma secular, é narcotizante na medida em que é capaz de fazer as pessoas se esquecerem de suas próprias necessidades quando empolgadas pelo líder²⁰². Portanto, na política do século XX, principalmente após o advento dos aparelhos televisivos (de 1946 em diante), são os aspectos pessoais da vida dos políticos, como, por exemplo, um jantar entre o presidente e uma família humilde ou o interesse de um prefeito por cavalos, que prendem a atenção do público e com isso a desviam das discussões públicas propriamente ditas até o momento em que estouram crises cuja participação da população na tomada de decisões anteriores poderia ter evitado ou ao menos atenuado os danos. O autor percebe que após o fim da segunda guerra mundial intensificou-se um movimento em direção à celebração da *gemeinschaft* destrutiva de modo que a vida pública se torna cada vez mais esvaziada e passa a vigorar uma disputa entre psique e sociedade que substitui o equilíbrio comportamental que existia no século XVIII entre o público e o privado.

Destarte, no que concerne a *Moloch*, pode-se relacionar o nazismo de modo geral e, em especial, o grupo que está no Berghof, com a formação de uma *gemeinschaft* destrutiva sendo Hitler o líder desta comunidade. O espaço em questão é a casa do líder e todos, inclusive ele, dizem agir em nome dos ideais que os unem

202 Sennett argumenta que “o carisma moderno é uma arma defensiva contra o julgamento impessoal do Estado que poderia levar a exigências de transformações. A defesa funciona por meio do poder de disfarce, projetando as motivações dos líderes; funções rotineiras comuns do Estado ficam, desse modo, mantidas. Seu momento arquetípico não é o de uma catástrofe que prepare as pessoas para inventar um deus flamejante, ou um ritual de renúncia em que as pessoas inventem um deus-pai. Quando os deuses estão mortos, o momento arquetípico da experiência carismática é o momento de votar em um político “atraente”, mesmo quando não se concorda com a sua política” (SENNETT, 1998: 337). Tal argumentação trata o carisma e a ação dos líderes carismáticos como uma força de estabilização social que impede mudanças na organização burocrática da sociedade moderna, ou seja, Sennett percebe a ação dos líderes carismáticos como produto de uma organização social racional e pautada pela burocracia e não como algo extraordinário, que possui uma instabilidade inerente à sua dominação e cuja rotinização ocorre, muitas vezes, por meio da construção de normas de inspiração racional ou tradicional que podem desqualificar o carisma, como foi proposto pela teoria weberiana – o Capítulo I aprofunda a discussão sobre a rotinização do carisma em Max Weber.

– o combate ao perigo judaico, a formação do perfeito homem ariano e o papel da mulher nesta nova sociedade são as principais questões que aparecem tematizadas na narrativa como justificativa para a guerra. Como o chefe do grupo é Hitler, é ele quem tem a palavra e quem comanda o espetáculo enquanto os demais o assistem, quase sempre sem questioná-lo e em silêncio – ainda que o clérigo e Eva sejam uma exceção a esta regra, não contrariam o *führer* em público. Deste modo, Hitler é construído como uma espécie de personificação do eu coletivo que representa a *gemeinschaft* destrutiva, sendo que o apelo ao deus Moloch no título da trama, as ações do *führer* junto aos demais, bem como sua relação com o clérigo e o diálogo com Eva no banheiro remetem, por um lado, aos ideais que unem esta comunidade e, por outro, ao extermínio dos grupos dissonantes, ou seja, tanto daqueles que se tornaram o alvo oficial das políticas nazistas (a comunidade judaica, os soviéticos, entre outros) como dos que ousaram questionar sua autoridade, como a Igreja por meio do clérigo.

Logo, Hitler aparece como um líder que se preocupa com a teatralidade de suas ações e cujas emoções se confundem com o projeto de nação por ele propagado nos momentos em que, tal como um ator, tem consciência da mensagem que deseja passar aos demais, já que suas palavras e ações parecem seduzir os que estão no Berghof sem que seja preciso apelar às questões de cunho íntimo (quer dizer, àquelas que dizem respeito à busca pelo próprio “eu” e que Sennett define como a base de uma sociedade personalista). É por não apelar à intimidade na maior parte das cenas que o protagonista se distancia de um líder carismático secular, conforme a definição de Sennett. Por outro lado, há situações em que Hitler não é capaz de se conter, como quando perde o controle de suas funções corporais ou em suas explosões coléricas, estas últimas ocorrem sempre no espaço privativo de seu quarto. Ainda assim, em todas estas situações o *führer* justifica suas ações em nome das preocupações com a gestão do Estado e enfatizando seu medo de perder a guerra.

Em vista do acima explorado, ressalta-se a dificuldade de se analisar alguém como Hitler, pois ao mesmo tempo em que ele integra junto aos demais uma *gemeinschaft* destrutiva, como propõe Sennett, e que ela apresenta fortes características personalistas que se confundem com a figura do *führer*, há que se destacar que, por outro lado, a imagem de Hitler também se confunde com um projeto político que os nazistas começaram implantar no país sob o III Reich. Tal projeto, por sua vez, não traz em seu discurso um compromisso com os diferentes grupos sociais

que habitavam a Alemanha e que compunham, antes de estourar a guerra, a sociedade alemã – ainda que muitos destes tenham apoiado a ascensão de Hitler e do NSDAP – pois, assim como o protagonista enfatiza em *Moloch*, este projeto visava a formação de um “novo homem” e isso ocorreu por meio da ampliação da *gemeinschaft* e não de sua superação em *prol* da sociabilidade no espaço público. Nesse sentido, é a conversa entre Hitler e o padre que melhor salienta que o protagonista não pretende governar para todos aqueles que puderam permanecer na Alemanha, pois ele diz que seu compromisso é com os que abandonaram seu deus para o seguir incondicionalmente.

Na narrativa como um todo o uso dos símbolos bíblicos, mitológicos e daqueles próprios ao nazismo, com especial ênfase para a imagem de Hitler enquanto *führer*, contrasta com a força do projeto nazista e a imagem forte de seu *führer* com a fragilidade corporal daquele que protagoniza a trama, um homem que apesar de mover multidões e de ser reconhecido como chefe por seus seguidores também se mostra fisicamente incapacitado para a ação. Nesse sentido, *Moloch* questiona o peso da imagem de Hitler que Kershaw relacionou com a propagação da ideia de que todos deviam trabalhar pelo *führer* – este autor aponta que um dos êxitos da propaganda nazista consistiu em relacionar a imagem de Hitler à extirpação de todos os males da Alemanha²⁰³. Não se relaciona, pois, com a construção de um líder prepotente e histérico como em *A Queda* ou do comandante, também prepotente e histérico, que foi enganado pelo grupo dos bastardos em *Bastardos Inglórios*, mas tampouco aparece em tela o herói épico de *O Triunfo da Vontade*. De modo geral, a relação entre o protagonista e os demais não oferece uma compreensão única acerca de Hitler e de sua vida no Berghof ou mesmo do regime nazista. Trata-se de uma proposta que levanta possibilidades de reflexão na medida em que salienta incongruências inerentes ao próprio líder: se, por um lado, ele aparece como o detentor de algo a mais que lhe confere superioridade frente aos demais, por outro, trata-se de um homem que não consegue controlar a si próprio, que se desespera frente à possibilidade de derrota e que por isso mesmo também se torna ridículo, tal qual uma criança mimada ou como qualquer indivíduo inserido em uma cultura personalista que vive em busca de uma satisfação de si que nunca se concretiza. Desta forma, a trama enfatiza situações em que o medo e o descontrole mostram a Hitler a possibilidade da derrota,

203 Cf. KERSHAW, 1993: 44-53.

ou seja, de um aniquilamento que vai além dele próprio já que significa a destruição da *gemeinschaft* que se concretizaria no Reich de Mil Anos.

Sobre a noção de intimidade, destaca-se que este termo se aproxima para Sennett da noção de privatividade em Hannah Arendt na medida em que ambas apontam para aspectos da vida que as pessoas não querem que apareçam em público e que por isso tentam esconder da publicidade própria a esta esfera. No entanto, a argumentação de Sennett explora a intimidade como o lugar em que o indivíduo empreende uma busca a fim de conhecer a si mesmo²⁰⁴, enquanto Arendt aborda pelo termo privatividade tudo aquilo que em determinada época e de acordo com as opções das comunidades políticas em questão permanece escondido do mundo público²⁰⁵. Logo, os elementos privativos podem ou não se relacionar com a busca pelo autoconhecimento próprio à noção de intimidade como a define Sennett. Com relação ao lugar da narrativa, qual seja a casa de Hitler, cabe pontuar que ela pouco tem a ver com a *oika* grega, que Arendt define como o espaço privado do lar doméstico, onde o indivíduo poderia se esconder da publicidade inerente ao mundo público. O Berghof é uma casa que diferentemente da *oikos* não está fechada ao mundo público e à sua publicidade e ainda que o filme traga como subtítulo, quando do lançamento no Brasil, “Eva Braun e Adolf Hitler na intimidade”, não é coerente dizer que na trama exista espaço para que se desenvolva uma vida privada propriamente dita: a casa aparece não como um refúgio no qual Hitler, Eva e seus seguidores podem esconder-se da publicidade do mundo comum, representado a partir dos símbolos da suástica e da águia, mas como mais um espaço (dentre tantos outros na Alemanha) em que a convivência em grupo abre pouco espaço tanto à intimidade (Sennett) como à privatividade (Arendt). Em *Moloch*, trata-se de uma existência vivida quase sempre em público, pois é impossível se esconder dos olhares e ouvidos da SS de modo que nem mesmo Hitler está isento desta vigilância. De acordo com Arendt, a ausência da privatividade faz com que qualquer existência perca muito de sua profundidade²⁰⁶, dificultando o desenvolvimento de opiniões diferentes e seu confronto em um espaço público pautado pela possibilidade real de ação e que por isso seria também um espaço de liberdade tal como o entendiam os gregos²⁰⁷. Na trama ocorre o oposto de

204 Cf. SENNETT, 1993: 19.

205 Cf. ARENDT, 2007: 78-83.

206 Cf. ARENDT, 2007: 81.

207 Cf. ARENDT, 2007: 59-68.

um processo que visa a liberdade e o que se observa é a vigilância constante e ininterrupta de todos por parte da SS e o policiamento de si e dos outros por parte de cada um, principalmente nas relações travadas entre os membros do círculo mais íntimo de Hitler – cabe destacar que o quarto de Hitler é uma exceção, já que é o único espaço hostil à presença da SS, mas, ainda assim, os diálogos ali travados tampouco se pautam pela livre expressão de pensamentos.

Nos espaços comuns sobressaem as intrigas e a competitividade que envolve a convivência daqueles que desfrutam de uma proximidade maior com Hitler de forma que cada um busca diminuir o prestígio do outro frente ao líder para assim aumentar o seu próprio. A ausência de liberdade para a ação aparece especificamente nos momentos em que estas pessoas desfrutam juntas da companhia de Hitler: durante o almoço, no passeio pela propriedade, após a exibição do noticiário e no jantar. Antes da chegada do *führer* ao almoço, por exemplo, os convidados e Eva estão espalhados pela sala e conversam de modo barulhento e alegre porém, assim que Hitler adentra no recinto, acompanhado por membros da SS que ali permanecem, a situação muda de figura e os convidados (exceto Bormann) empoleiram-se ao seu redor para que o líder escolha quem dentre eles se sentará a seu lado na mesa. Neste momento Hitler se preocupa em elogiar as mulheres e escolhe Magda para se sentar à sua esquerda e Eva à sua direita. O *führer* também coloca as funcionárias responsáveis por servir o almoço sentadas à mesa enfatizando seu apreço pela companhia de mulheres bonitas. Com relação aos homens, pode-se dizer que ele é muito menos amável: faz piadas com Bormann, que foi o único que não se empoleirou quando de sua entrada na sala, e repreende Goebbels impedindo-o de contar uma história pessoal aos demais. São situações engraçadas e ao mesmo tempo permeadas de tensão e ironia, e nelas fica saliente a posição de liderança autoritária de Hitler uma vez que a tensão sugere que têm medo do líder.

As refeições aparecem também como um local propício para que o líder desenvolva longos monólogos aproximando-o do palanque e se afastando-o, portanto, de um espaço de discussão de ideias, pois cabe aos presentes concordarem com seu *führer* ou serem por ele ridicularizados. Sobre isso se destaca a situação em que Hitler adormece enquanto dá pareceres sobre a situação política na Itália – ele aponta a incapacidade de Mussolini em admirar a beleza das obras de arte e com isso exalta sua superioridade estética e política frente a um de seus aliados – e na União Soviética – diz que Stálin desrespeitou sua vontade quando iniciou as obras do maior prédio do

mundo em Moscou sendo que este deveria ser construído em Berlin, situação que remete tanto à quebra do pacto germano-soviético por Hitler, que invade a Rússia em 1941, como à derrota dos alemães na guerra pelo exército vermelho de modo geral e, em especial, à derrota do próprio Hitler por Stálin. Momentos antes de seu adormecimento, os membros do segundo grupo o seguem pela sala e parecem escutá-lo com muito interesse, mas quando ele adormece todas suspiram aliviadas e caminham em diferentes direções. É uma situação em que o líder aparece como um homem ridículo e sobressai a atmosfera repressora do ambiente, pois se percebe que antes do adormecimento de Hitler todos estavam agindo com muita cautela com relação à movimentação de seus corpos e ao emprego das palavras. Isso não significa que o grupo passe a conversar francamente e de modo descontraído (como amigos que não são), mas que a situação lhes permite uma pausa na bajulação propriamente dita em *prol* de um breve diálogo entre iguais.

Durante o passeio na montanha a situação é um pouco mais descontraída e Hitler permite, inclusive, que sejam tocadas músicas do gosto de Eva. Ainda assim, ele aponta verbalmente a superioridade da ópera frente às músicas vulgares e se refere a elas como sendo o “lixo da cultura ocidental”. Goebbels e Magda dançam para acompanhar o *führer* e Eva enquanto Bormann se limita a bajular o chefe e a menosprezar o esforço do casal Goebbels. Com relação à possibilidade de expressão, mantém-se o padrão do almoço: conversam de modo mais livre e animado até a chegada de Hitler, momento em que a animação continua, mas que os homens (Martin e Goebbels) deixam de ter voz ativa para que Hitler se expresse livremente; às mulheres, por sua vez, é concedida maior possibilidade de expressão uma vez que seu papel é divertir o grupo como um todo e o *führer* de modo especial – a dança serve bem a esse propósito e retira momentaneamente a ênfase nos assuntos do Reich.

Na exibição do noticiário, cena precedida do encontro com o padre, Hitler e Goebbels dançam novamente e parecem divertir-se em frente à tela. Em seguida, conversam sobre o que viram:

Goebbels: – Cinema verdadeiro! Grandes imagens!

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

Bormann: – Exatamente!

Goebbels: – Trabalho incompleto.

Hitler: – Total incoerência. O mais maçante não são os tanques, mas a segunda parte. Que confusão! (...) O operador de câmera é

desleixado. O diretor só pensa em si próprio. O som não está bem gravado. Por que fazer um filme assim? Dar ânimo a eles? Dizer que tem talento? Para que façam melhor da próxima vez, certo? Não! Com o estilo da arte cinematográfica não podemos fazer concessões. É melhor suprimir.

[Goebbels concorda com a cabeça durante toda a fala de Hitler, mas com o corpo continua a demonstrar felicidade e interesse pela película.]

Eva: – A equipe toda para Auschwitz.

[silêncio]

Hitler: – Onde? Auschwitz? [para Martin] Onde fica isso?

Martin: – Em lugar nenhum. Não existe.

Hitler: – Não existe? Então, por que ela o mencionou?

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

Hitler: – Exato. Uma observação correta. [À Eva] Você foi avisada, Klutzy. Por favor tomem seus lugares.²⁰⁸

A primeira questão que a cena mobiliza diz respeito à relação entre os homens do segundo grupo (Bormann e Goebbels) e Hitler: no início do diálogo o ministro da propaganda tem uma opinião diferente da proferida por Hitler sobre a qualidade técnica e artística do noticiário que acaba de ser exibido, mas concorda verbalmente com o *führer* apesar de continuar a demonstrar com o corpo sua satisfação com as imagens em movimento na tela – Bormann faz o mesmo. Neste caso, cabe a Hitler o monopólio verbal da discussão e o recurso à ironia aparece ao mesmo tempo que a opinião do *führer* é contrária ao que apareceu anteriormente no encadeamento de imagens, momento em que os três pareciam se divertir com a exibição do filme. Além disso, o modo como Hitler discorre sobre a qualidade técnica do produto audiovisual propõe que ele é o único no recinto com conhecimento suficiente para julgar a questão, sendo que durante o Terceiro Reich este era o trabalho do ministério da propaganda que era chefiado por ninguém menos que o próprio Joseph Goebbels.

Na segunda parte da cena, Hitler é novamente irônico quando inquirir Bormann sobre Auschwitz e com isso testa a lealdade de Martin que, por seu turno, diminui Eva na frente de todos para manter intacta tanto a mentira como seu prestígio frente ao chefe. A discussão acerca da inexistência de Auschwitz é bastante breve, mas muito intensa uma vez que traz à cena a política de extermínio propagada sob o Terceiro Reich. Quer dizer, questionar a existência de Auschwitz em um filme que tem Hitler como protagonista é em si irônico e traz à narrativa, a exemplo da discussão sobre o gás mostarda, a lembrança dos campos de extermínio marcando tanto sua

208 A partir de 01:12'53''.

importância histórica, passados 54 anos do fim da guerra (em 1999), como também acentuando a relação de Hitler e dos integrantes de seu círculo próximo com a imagem de Moloch como um sendo falso deus. Seriam, pois, todos eles, responsáveis pela barbárie da guerra e seu desfecho na medida em que aceitaram a autoridade de Hitler e que de muitas formas compactuam ou se antecipam a ele²⁰⁹.

Vale destacar ainda que o *führer* não permite que Bormann e Goebbels tenham espaço para desenvolver com êxito qualquer argumentação própria, sendo-lhes permitido apenas complementar ou aclamar as do líder. Por outro lado, sempre que o *führer* está ausente cabe a Goebbels e a Martin o monopólio das conversas, as ordens relacionadas à organização do Berghof (Bormann) e as explicações sobre as bases ideológicas do Terceiro Reich (Goebbels principalmente), e tais situações ressaltam a superioridade masculina no mundo nazista. No diálogo acima, esta questão é especialmente importante porque Bormann desqualifica a fala de Eva sobre a existência de Auschwitz dizendo simplesmente que ela fala demais e que nada do que disse é verdadeiro. Martin não explica os motivos que teriam levado Eva a se confundir acerca da existência do Campo e das atividades que ali aconteciam e nada disso é necessário visto que a interlocutora é uma mulher e que como tal suas opiniões não são levadas à sério, mas sua aparência e charme sim. A questão ganha novos contornos durante o jantar:

Eva [provocativa sobre a vinda do “novo homem”]: – Isso eu não entendo e nem tampouco Martin, mas ele não vai admitir.

Bormann: – Eu? Eu entendo tudo... tudo!

Hitler: – Não esperava isso de você. Exigir compreensão de uma mulher?

Goebbels: – Não... não, meu *führer*.

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

Goebbels: – Sim!

Eva: – Com licença, cavalheiros, eu estou exausta. [Já em pé] Desejo a todos uma boa noite.²¹⁰

209 O termo “barbárie” é utilizado por Theodor Adorno em “Educação após Auschwitz” para relacionar as práticas de extermínio nazistas com uma espécie de regressão da humanidade, sendo a existência de lugares como o campo de extermínio de Auschwitz o símbolo da monstruosidade humana. Nas palavras do autor, “fala-se da ameaça de uma regressão à barbárie. Mas não se trata de uma ameaça, pois Auschwitz foi a regressão; a barbárie continuará existindo enquanto persistirem no que tem de fundamental as condições que geram esta regressão” (ADORNO, 2003, p. 120).

210 A partir de 01: 22’37’’.

Nesta passagem Hitler pontua que a “compreensão” não é uma faculdade feminina e que a expressividade da mulher aumenta à medida que sua capacidade de pensar decai. Nesse sentido, a cena apela à identificação entre os homens do recinto e Hitler, que neste caso representa o Estado, dado que estes imitam as reações do líder no que concerne ao papel da mulher. Por outro lado, a passagem questiona a importância que a sociedade tematizada no filme conferia às mulheres já que o discurso de Hitler, que é corroborado por Martin e Joseph, sugere que elas devem permanecer alheias às discussões políticas e à atividade dos campos de batalha.

A menção ao papel inferior das mulheres sob o nazismo aparece pela primeira vez na cena do *hall* quando tanto Joseph como Magda enfatizam a incapacidade de compreensão da Sra. Goebbels com relação aos assuntos de guerra. Além disso, durante todo o filme, Hitler demonstra felicidade por estar rodeado de mulheres bonitas e se deixa levar por seus caprichos (quando aceita dançar com Eva, por exemplo) sem, no entanto, dar-lhes liberdade para tratar de questões políticas. Estas situações estão em conformidade tanto com o excerto de *Mein Kampf* em que Hitler diz que “a preocupação principal, na educação das mulheres, é formar boas mães”²¹¹, como com as medidas tomadas pelo governo nazista que a partir de 1936 diminuiu em 50% as vagas nas escolas femininas e modificou os currículos das que se mantiveram abertas de modo que grande parte das mulheres ou ficou fora da escola ou se formou com ênfase em literatura alemã e serviços domésticos, dificultando-lhes o acesso à universidade e às carreiras de ciência e tecnologia²¹². Nessa perspectiva, Lenharo propõe o lema dos três Ks para explicar o que o nacional socialismo esperava da nova mulher alemã: “kinder (criança), kirche (igreja), keiche (cozinha)”, ou seja, “procriar, ensinar os valores fundamentais da nação, reservar-se apenas ao trabalho doméstico”²¹³. Em *Moloch*, conforme exposto acima, são diferentes os papéis desempenhados por homens e por mulheres sendo atribuição feminina embelezar o ambiente com sua presença e trazer diversão ao grupo sem, no entanto, tocar nos assuntos de guerra, que os homens reivindicam para si.

Ainda com relação ao papel de homens e mulheres no filme, destaca-se a imagem dos soldados da Wehrmacht no exemplar da revista *NS-Frauenwarte*, considerada a principal revista feminina impressa no período nazista com mais de 1,4

211 HITLER, 1925: 259.

212 Cf. BLEUEL, 1972: 178.

213 Citações de LENHARO, 1986:70

milhões de leitoras²¹⁴, que a Sra. Goebbels entrega a Eva no início da trama e que esta folheia sozinha em seu quarto em uma cena posterior. Neste momento Eva se detém em uma reportagem que traz uma foto de meia página dos soldados uniformizados e lado a lado em uma das campanhas da guerra. A página seguinte tem uma fotografia de página inteira com um pôster do *führer* em que aparecem também curiosidades sobre ele. O jogo de imagens na composição da revista folheada por Eva enfatiza a relação de proximidade (talvez de identificação nos termos de Reich) entre o líder e aqueles que o acompanham na guerra de modo que a força dos soldados se torna, na página seguinte, a força do próprio Hitler que ocupa uma página inteira da revista. Outros temas comuns às publicações da *NS-Frauenwarte* dizem respeito à educação dos filhos, à moda adequada, às mulheres e crianças nazistas e a uma vida afastada dos centros urbanos, ou melhor, enfatizam, por um lado, a imponência masculina no mundo nazista e, por outro, que o lugar da mulher nesta mesma sociedade se limita às preocupações com a casa, o marido e os filhos²¹⁵.

214 WITTFELD, 2014:71-72.

215 Com relação à imagem da mulher no início da década de 1940, destacam-se as revistas *Cosmopolitan* (norte americana) e *NS-Frauenwarte* posto que suas capas sugerem diferenças no que concerne ao papel da mulher na sociedade em que vivem. Este trabalho teve acesso a 18 exemplares da revista *NS-Frauenwarte* que datam de junho de 1941 a dezembro de 1942 (Consultado em: <<https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/frauenwarte1941/0001>>. Acesso em 20.out.2019) em cujas capas nem sempre há mulheres e quando aparecem nunca estão maquiadas. Uma das capas traz flores, outras duas estampam crianças e a maior parte delas apresenta símbolos nazistas ou se referem aos soldados em combate (o próprio Adolf Hitler é capa de um dos exemplares). Das 18 capas acessadas, 6 apresentam mulheres, sendo que em 4 destas o apelo está ou na maternidade (duas capas apresentam mulheres sorrindo com crianças ao lado ou no colo enfatizando a importância social da maternidade), ou no trabalho no campo (nesta capa há uma mulher idosa ao lado de um cavalo e a manchete alude à colheita de modo que a imagem relaciona o animal com a força produtiva da Alemanha e não com a força da mulher, já que ela aparenta debilidade física), ou ainda no cuidado com os feridos da guerra (a capa traz uma enfermeira no centro e dois soldados ao fundo sugerindo que a mulher tem o papel de cuidar dos demais, inclusive dos feridos e doentes). Em uma das capas restantes há um desenho de duas mulheres loiras, de olhos claros, ambas trajam vestidos escuros e têm um broche da suástica pregado à roupa de modo que a imagem alude às supostas características físicas do homem ariano e às suas também supostas qualidades, enquanto na última capa acessada há uma mulher jovem, que veste trajes típicos alemães e segura um buquê de flores. Neste último caso, a imagem remete tanto à vida simples no campo como à beleza da mulher alemã que já está pronta para ser mãe, cuidar da casa e ir à igreja. Em nenhuma das capas acessadas da *NS-Frauenwarte* há um casal se beijando ou qualquer menção à sensualidade do corpo feminino visto que a mulher, quando aparece, está vinculada a um dos três Ks sugeridos por Lenharo. Já nas capas da *Cosmopolitan* do ano de 1942 (foram consultadas as capas de março a dezembro deste ano) quase sempre há fotografias de mulheres maquiadas e um apelo à sensualidade de seus corpos. Em nenhuma delas menciona-se a maternidade de modo a enfatizar a independência feminina e desvinculando a imagem da mulher da necessidade de ser mãe. Cabe destacar ainda que a capa de Abril de 1942 da *Cosmopolitan* traz um beijo de um oficial vestido com as roupas da marinha americana no rosto de uma mulher (a imagem alude a Gerald Ford e a Phyllis Brown antes de Ford iniciar sua carreira política) inserindo certo erotismo à cena e distanciando ainda mais a mulher da imagem de mãe e de dona de casa. Além desta outras duas capas remetem à guerra: a de agosto, que traz estampada uma bandeira dos EUA e a de outubro, que traz o rosto de uma enfermeira maquiada

No entanto, as provocações de Eva a Martin e a Hitler em *Moloch*, bem como sua relação com Magda, sinalizam que o universo feminino não é alheio e nem desvinculado das complexas questões inerentes à guerra e à política nazista. A menção aos campos de batalha por meio da exibição do telejornal afetou visivelmente a postura de Eva e a anfitriã precisou sair do recinto para tomar ar no exterior da propriedade. Quando retorna à sala de jantar ela encontra Magda queixosa de uma dor de cabeça e não hesita em lhe oferecer uma arma para que a Sra. Goebbels possa acabar com seu sofrimento. Esta, por sua vez, fica abalada com a oferta e pede que Eva jogue a arma fora ao que ela responde dizendo que guardará o “remédio” para si própria. Magda percebe que há algo errado e sai correndo atrás de Eva:

Magda: Não acha que os outros têm problemas?

Eva [em tom de deboche e com a arma ainda nas mãos]: Pobre garota infeliz.

Magda: Infeliz. Você não faz ideia do que seja amar à força. Um jornalista medíocre, um escritor fracassado. Foi bom ter encontrado um gênio para escorá-lo. Se não fosse pela família e pelo Nacional Socialismo teríamos nos separado há muito tempo.

Eva: Para amar um gênio, não sei explicar... É como tentar amar o sol ou a lua.²¹⁶

O diálogo entre as mulheres aponta para um descontentamento que inunda Eva. Trata-se de uma sensação parecida com a que assolou Magda no passado e da qual ela foi salva pelo projeto nazista e, em especial, por Adolf Hitler, que deu a seu marido uma razão de existir. Magda alude também à importância dos filhos (que completam sua família e que também eram incentivados pelo regime quando fruto da união entre um casal considerado ariano²¹⁷). Assim, o descontentamento de Eva se

e com os cabelos à mostra. A breve análise destas capas enfatiza que a imagem da mulher propagada sob o nazismo não era universal à época visto que em outros contextos, como no norte americano, existiam concepções diferentes com relação à mulher e seu papel social.

216 A partir de 01:11'25''.

217 Sobre a questão destaca-se, por exemplo, um excerto da reportagem intitulada “Nazistas davam medalhas às mulheres que tivessem muitos filhos” que aborda a figura de Magda Goebbels: “Magda era uma mulher perfeita segundo os padrões nazistas. Loira, alta, de olhos azuis, dona de casa exemplar e mãe de uma filharada. Aos 38 anos, ela já tinha dado à luz 7 crianças: 6 de Joseph Goebbels, ministro da Propaganda do Terceiro Reich, e outra de seu marido anterior. Em 1939, tornou-se a primeira a ganhar a *Mutterkreuz*, ou Cruz das Mães, concedida às “arianas” que tivessem pelo menos 4 rebentos. Quanto mais filhos, mais elevada era a condecoração – algo semelhante à premiação de vacas ou éguas que se destacam como boas reprodutoras da raça”, consultado em: <<https://super.abril.com.br/historia/nazistas-davam-medalhas-as-mulheres-que-tivessem-muitos-filhos/>>, acesso 01.fev.2019. Como complemento a essa discussão cabe citar o livro *As crianças esquecidas de Hitler* (VON OELHAFEN, 2017) que trata do programa Lebensborn, que consistia em casas espalhadas por todo o Reich e cujas vagas para moradia eram destinadas a mulheres solteiras aptas a gerar crianças dentro dos padrões esperados para a “raça superior”. Estas mulheres eram, então, fecundadas por homens também considerados

relaciona com o tipo de relação que ela tem (e que vislumbra ter) com Hitler, pois sendo ele “o *führer* da nação e pai dos destinos” não há espaço para ela e suas necessidades íntimas enquanto mulher e é por isso que ao se referir à relação dos dois Eva a resume como a tentativa de “amar o sol ou a lua”, situação impossível a uma mortal como ela – aqui Eva está mais próxima de Magda que de Diotima e aparece como uma mulher frustrada por sua existência não estar vinculada à possibilidade de ter uma família e de assim realizar seus anseios pessoais. No entanto, em outras situações Eva se mostra tão forte como os homens e com isso se distancia de Magda: ao interferir na conversa dos homens e mencionar Auschwitz, ao não aceitar passivamente a repreensão de Bormann e tentar pegar seu caderno de anotações durante o jantar e ao insistir em mostrar sua indignação verbalmente a todos sendo, por fim, vencida pela argumentação de Hitler sobre a incapacidade intelectual das mulheres. Ao sair da sala de jantar Eva continua a demonstrar inquietação de modo que esta cena prepara o ambiente para um novo confronto do casal. Por conseguinte, a presença de Eva também se afasta da ideia de que a moça é um belo tesouro guardado no interior do Berghof, que de tempos em tempos seria apreciado pelo amante, e aproxima-se de uma voz dissonante em meio às esposas dos membros do alto escalão nazista²¹⁸, pois enquanto mulher ela insiste em ter voz ativa e com esse propósito desafia o próprio *führer*.

Diferentemente do protagonista de *Taurus*, o de *Moloch* consegue algum espaço para a privacidade na medida em que a SS não fiscaliza seus aposentos. Assim, é nas dependências do quarto de dormir que Hitler e Eva desfrutam de

“aptos” e seus filhos eram propriedade do Estado.

218 O papel das mulheres nazistas durante o Terceiro Reich foi material de estudo de Wendy Lower e de acordo com ela a população feminina da Alemanha, que era cerca de 40 milhões de mulheres em 1939, não deve ser considerada vítima do regime nazista uma vez que grande parte dela, pelo menos um terço de acordo com Lower, esteve engajada ativamente em atividades em *prol* do partido. Ainda de acordo com a autora, todas as mulheres alemãs tiveram que trabalhar de modo a contribuir com o esforço da guerra, seja em cargos remunerados ou não e por isso “Quando admiravam a si mesmas no uniforme da Cruz Vermelha, ou exibiam orgulhosamente o diploma de um curso de educadora infantil patrocinado pelo Partido Nazista, ou comemoravam seu emprego de datilógrafa num escritório da Gestapo, tornavam-se parte do regime nazista, intencionalmente ou não (...) Os julgamentos [da ação de mulheres alemãs nos campos de concentração] geraram histórias sensacionalistas de sadismo feminino, insufladas por uma moda pós-guerra de pornografia em estilo nazista. Enquanto isso, a típica mulher alemã era representada popularmente como a heroína que tinha que limpar a sujeira do passado vergonhoso da Alemanha, a vítima de estupradores e arruaceiros do Exército Vermelho, ou a boneca namoradeira para diversão dos soldados americanos. Ideias feministas emergentes acentuaram a vitimização das mulheres, não sua atuação criminosas. Essa imagem complacente permaneceu (...) Nas cidades alemãs de hoje, encontramos estátuas e placas dedicadas à “mulher-escombro”. Só em Berlim, estima-se que 60 mil mulheres removeram os destroços e retiraram as ruínas da capital, descartando o passado em favor do futuro (...)” (LOWER, 2014: 15-16).

momentos nos quais aparecem discussões de foro íntimo, como a semelhança de Hitler e a mãe ou as perspectivas de Eva enquanto amante do *führer*, e embora o protagonista busque relacioná-las a algo maior, qual seja, ao nazismo e às dificuldades de seu papel enquanto líder é apenas neste ambiente que ele age como quem deseja sexualmente outra pessoa. Quer dizer, sem as roupas que o identificam ao cargo que ocupa e em uma situação em que acredita não ser observado por mais ninguém, Hitler se deixa dominar pelo desejo dando vazão às suas fantasias eróticas. Esta atmosfera está imersa na privacidade principalmente porque permanece em segredo sendo apenas nesse sentido que *Moloch* apresenta Hitler e Eva pelo buraco da fechadura opondo-se, inclusive, aos pilares do ideário nazista nos quais o casamento monogâmico e uma família numerosa eram incentivados e conferiam prestígio social enquanto reprovava-se tanto as relações extraconjugais como aquelas cujo fim não consistia na procriação.

2.2. “Vamos vencer a morte”, ele diz.

Algo mudou em Hitler desde o encontro com o padre, no qual o *führer* anuncia que o nazismo ocupou o lugar do paraíso bíblico sendo ele próprio o novo profeta, e já nesta cena há um momento em que seu olhar parece dirigir-se ao espectador – a situação se repete durante o jantar, na conversa entre Eva e o protagonista no banheiro e na cena final. A partir da referida cena, Hitler não volta a protagonizar momentos de desespero ou de descontrole de suas funções corporais sendo, inclusive, mais firme em suas opiniões. Durante o jantar é ele quem introduz na conversa sua certeza com relação à proximidade da chegada do “novo homem” alemão, que é uma alusão à proposta nazista de formar homens e mulheres superiores e racialmente puros para o Reich de Mil Anos, e nesta cena ele também justifica a escolha da Alemanha como o lugar ideal para a concretização deste projeto alegando que os alemães foram abençoados por serem intactos tanto no que diz respeito à ascendência racial, pois não são impuros como os checos que tiveram ancestrais mongóis, como em virtude das características geográficas do país que é imune à aurora boreal e a períodos intensos de frio e de neve, como ocorre na Finlândia, sendo esta situação climática a responsável por tornar os finlandeses melancólicos e com maior propensão à loucura. Hitler trata as supostas características depreciativas dos finlandeses e dos mongóis como um estigma que perpassa gerações e que por isso compromete toda a população – antes disso ele atribuiu

estigmas a outros povos como, por exemplo, os italianos ao julgá-los incapazes de desenvolverem plenamente a capacidade de pensar e a sensibilidade artística devido ao calor intenso e às chuvas que acometem seu país durante o ano – e alude à importância de todos compreenderem a íntima relação entre estas especificidades e a guerra. Em outros termos, parece que a fala de Hitler conclama os membros do alto escalão nazista a elaborar planos de extermínio contra todos os povos que se mostram inaptos a se tornar parte do “novo homem” – situação que, na prática, excluiria os demais habitantes da Terra e que na trama conclama os espectadores a lembrar do trágico desfecho desta forma de ver o mundo que culminou, por seu turno, nas políticas de extermínio.

Ainda na cena do jantar Magda, Martin e Joseph, cada um a seu tempo, concordam prontamente com o discurso do *führer* acerca da chegada do “novo homem”. Já a participação de Eva na conversa é irônica, pois ela sugere que Bormann saberia algo a mais sobre o “novo homem” ao mesmo tempo em que sua forma de falar salienta que o comentário não é verdadeiro e que se trata de uma provocação àquele que a desafiou quando disse que Auschwitz não existia. A despeito das diferenças entre Eva e Martin é importante ressaltar a menção ao “novo homem” alemão: durante a conversa com o padre Hitler reivindica para si a posição de um novo deus; em seguida justifica sua reivindicação dizendo que já é o guia da nação uma vez que milhares de homens o seguem na guerra enquanto a igreja e, no limite, Deus, mostraram-se incapazes de manter a crença de seus fiéis – há uma alusão de Hitler às igrejas vazias; por fim, o protagonista reconhece que sua missão pode falhar e que se isso ocorrer todo o esforço nazista para fazer florescer um homem novo e melhor estará fadado ao fracasso. O fim da cena salienta o medo da derrota que tomou conta da persona de Hitler, mas nas cenas seguintes é como se esse medo fortalecesse sua imagem visto que é como se a certeza da morte de Deus por ele proclamada e o vislumbre da possibilidade da derrota revigorassem suas forças e esperanças tornando-o novamente apto ao combate. O encontro com o padre é, então, um divisor de águas no interior do filme e marca uma mudança de perspectiva para Hitler.

Ao sair da mesa de jantar, Hitler se dirige aos seus aposentos e é acompanhado por um SS. No quarto ele coloca seus óculos para observar o retrato da mãe, que é o mesmo que Eva observou em uma cena anterior, e, em seguida, tem auxílio do SS para se despir do fraque. O SS sai do recinto fechando as portas e é só então que Hitler termina de tirar a camisa – a situação enfatiza o cuidado que Hitler

toma para que nem mesmo a SS, que está por toda parte, o veja despido. Ao se dirigir ao banheiro, ele se surpreende ao encontrar Eva à sua espera e, neste caso, houve uma inversão dos papéis desempenhados pelo casal, pois na outra cena em que Hitler está no banheiro é Eva quem o encontra e se surpreende com a situação. O *führer* veste roupas de baixo brancas que contrastam com o vestido preto que cobre o corpo de Eva (é o mesmo que a anfitriã usava no jantar). Ela segura a arma que trazia consigo desde a cena do diálogo com Magda e a aponta para Hitler que desata a falar:

Hitler: – Eu sei o que você quer. Vovô Hitler, vovó Hitler, papai Hitler, mamãe Hitler, filha Hitler, filhinho Hitler. Uma gracinha de menino. Todos Hitler! Uma família inteira Hitler! Todos fedendo, roncando e arrotando na mesma mesa! Transformam a casa em um chiqueiro. [Eva já havia abaixado a arma e agora também desvia o olhar para o chão e Hitler aumenta paulatinamente seu tom de voz] Eles não fazem outra coisa além de atormentar. Você quer tranquilidade? Um lar aconchegante? Poltronas confortáveis? Sopa caseira? Pijamas iguais? [Ele grita e Eva encolhe-se cada vez mais] Chá de ervas à noite? Igreja aos domingos? Tomar cerveja sob uma árvore comendo linguças? [Ele cai na banheira e continua gritando] Linguças! Tripa com gordura e condimentos! Com queijo! Pense nisso. Queijo! Nada de tranquilidade! Nada de sopa! Nada de pijamas! O chicote estalará! O chicote para todas as feras! Não vou permitir o sossego! Voltarei a atacar com tudo! Trinta anos! Quarenta anos! Até a fera finalmente tornar-se humana! Vamos! Em frente! Chega de esperar! Porque o céu está perto! O céu está tão próximo!²¹⁹

Quando o *führer* termina seu solilóquio Eva está em pé a seu lado e lhe entrega a arma que traz nas mãos, mas em vez de sair da cena, como sugere a movimentação de seu corpo, desfere chutes no traseiro do amante dando início a uma disputa que se assemelha a um jogo de sedução. Nele, Hitler e Eva perseguem um ao outro evoluindo-se em uma atmosfera repleta de tensão e concupiscência que só termina quando os corpos finalmente se entrelaçam. Durante a disputa entre os amantes há um momento em que Eva fala de seus sentimentos:

Eva: – (...) E mesmo que você seja um zero à esquerda [referência ao modo como seu pai via Hitler], eu te amo. Com todos os seus defeitos e sua inutilidade. Por favor, fique “zero à esquerda”. Eu até quis trair você em duas ocasiões. Sei que é errado. Eu me amaldiçoei, me arrependi. Uma vez com o fotógrafo. A segunda... Estou tão enojada... E outro pecado que cometi: certa vez, cortei a linha do seu telefone. Creio que você perdeu uma batalha ou algo assim. Eu gostaria de lhe dizer: estou cansada de esconder o meu amor. Eu não aguento mais. Preciso acabar com isso. Talvez fosse melhor você me matar.²²⁰

219 A partir de 01:26'58''.

220 A partir de 01:31'50''.

Em seguida, a câmera sugere a cena de sexo por meio do som dos suspiros e risadas enquanto em tela são exibidas imagens de um avião – trata-se da mesma tomada que era exibida para o grupo antes do jantar quando Eva decide sair do recinto. O conflito que aparece na cena enfatiza que o casal não pensa da mesma forma a vida em comum uma vez que Eva quer se tornar a esposa do *führer* para assim sair das sombras (do interior dos muros do Berghof) e ser reconhecida publicamente como a mulher que **está** mais próxima do líder sugerindo assim que sua infelicidade decorre da impossibilidade de satisfazer seus desejos íntimos. O *führer*, por seu turno, não demonstra querer o mesmo que Eva e em sua fala debocha do que acredita serem os interesses dela e que são, na realidade, os ideais propagados pelo próprio nazismo (família numerosa, mulher em casa à serviço do marido e da família, ligação com a terra e com uma cultura ariana que possibilitaria a existência do Reich de Mil Anos). Assim, por um lado, Hitler nega o cerne do projeto nazista ao debochar de seus ideais mas, por outro lado, impõe-se como o líder deste projeto ao mostrar-se como aquele que enxerga mais longe que os demais. Trata-se de uma cena que expõe contradições próprias à narrativa fílmica sendo que as provocações feitas por Hitler a Eva e, especificamente, ao tipo de vida que eles teriam juntos são provocações feitas ao público sugerindo que este é tão ridículo como a cena protagonizada pelo casal no banheiro pois, afinal, a trama alude a uma sociedade cuja preocupação maior consiste em ter uma vida que busca a satisfação do “eu” em detrimento da discussão de questões mais elevadas e urgentes, tais como o peso do passado no presente e o aumento da xenofobia na Alemanha quando do lançamento do filme, em 1999 . Especificamente sobre o ano de lançamento do filme e sua relação com a imagem de Hitler nota-se que passaram não 30 ou 40 anos, como ele enfatiza no solilóquio acima, mas 57 anos após 1942 e que mesmo depois de tanto tempo a imagem de Hitler ainda suscita reflexões e é constantemente mobilizada pela mídia nos mais diversos produtos audiovisuais – o filme *Ele está de volta* (2015) discute o impacto da imagem de Hitler sob um viés midiático no século XXI e para isso a narrativa também parte de Adolf Hitler como protagonista da trama e explora a reação de diferentes setores da sociedade alemã frente ao retorno de Hitler e de seu discurso antissemita. O curioso nesta trama recente consiste em perceber que o protagonista aparece aos demais como um comediante muito engraçado e que poucos percebem o perigo real das ideias professadas em seu discurso.

O desfecho do filme tem início na cena seguinte à tomada do avião quando a anfitriã do Berghof é acordada por uma ligação da SS solicitando sua presença no exterior da propriedade para despedir-se do *führer*. Ela já está em seu quarto e a situação sugere que após o sexo cada um foi dormir em seus próprios aposentos e que se trata da manhã do dia seguinte. Visivelmente abalada e sem nem mesmo pentear os cabelos a moça veste o vestido verde que usou para a recepção de Hitler no *hall* no dia anterior e sai apressada. No elevador ela se contorce e tenta sem sucesso agredir o SS responsável pelo equipamento. Em seguida, caminha rapidamente pelo corredor escuro que dá acesso ao local de partida dos convidados e é envolvida pelo cinza da névoa da manhã. Há uma movimentação intensa de SSs e dos convidados que se preparam para partir. Hitler se aproxima da amante usando um sobretudo cinza de modo que ambos aparecem vestidos com cores que representam o equilíbrio – na cena anterior o casal estava vestido com cores opostas, ele de branco e ela de preto, cores que para Kandinsky constroem um tipo específico de equilíbrio –, ela de verde, que enfatiza seu forçado despertar e o turbilhão de sentimentos internos que a envolvem, e ele de cinza enfatizando que a relação entre os dois continua estagnada como antes e sem a possibilidade de mudança.

Na cena em questão é Hitler quem rompe o silêncio declarando seus sentimentos por Eva: “(...)A beleza é a coisa mais frágil do mundo. O que podemos comparar com a força dessa fragilidade? Enquanto você viver, eu viverei”²²¹. Ela se mantém quieta frente à declaração do amante e seu rosto denota o descontentamento de alguém que permanecerá presa dentro dos muros do Berghof à espera do *führer*; afinal Eva não se tornou a noiva de Hitler, como pareceu desejar, e ele tampouco atenderá ao pedido da amante, que disse preferir morrer a viver na incerteza. Em seguida, Hitler chama Bormann e o inquiri sobre os filhotes de cachorro que foram recepcioná-lo na cena inicial e é informado de que todos morreram, “tragados pelo solo” é a expressão utilizada por Bormann. Na continuidade da conversa, que é muito breve, Hitler exclama “Oh, o ceifador implacável. Em breve a praga não mais existirá. Venceremos a morte”²²². Este breve diálogo pontua uma vez mais a posição assumida por Hitler desde o diálogo com o clérigo: ele se coloca como o portador da novidade, aquele que será capaz de vencer a morte, ou seja, que fará triunfar o projeto nazista perpetuando-o na história. No entanto, antes da partida do amante, Eva rompe seu

221 A partir de 01:37'38''.

222 A partir de 01:37'58''.

silêncio e o desafia: “Adi...Adi. Como pode dizer isso? A morte é a morte. Não pode ser derrotada”²²³. Ele parte e ela observa rindo. A névoa já encobre tudo e compromete, inclusive, a visualização do contorno da propriedade. O final da trama faz de Eva o contraponto de Hitler e de seus anseios de modo que é ela, uma mulher, quem anuncia a impossibilidade de ele obter sucesso em sua empreitada, qual seja a guerra – que aqui aparece metaforizada na ideia de uma batalha do bem contra o mal, de Deus contra Moloch sendo Hitler o representante do segundo. De acordo com a tradição, o Cristo bíblico padece dos sofrimentos humanos e é igual ao homem em tudo, menos no pecado. Ao ser julgado injustamente, ele é assassinado e sua morte serve para redimir o pecado da humanidade. Em seguida, ele ressuscita e sobe aos céus de corpo e alma para encontrar com o Pai e junto a Ele reinar pelos séculos e séculos até o fim dos tempos. Cabe a Ele julgar os homens e condená-los ao bem supremo (onde verã Deus) ou ao sofrimento eterno (no inferno). Em *Moloch*, Hitler desafia Deus e a própria vida após a morte colocando o projeto nazista e não sua pessoa individual como seu substituto terrestre e com isso sugere, pelas palavras de Goebbels, que o Reich de Mil Anos seria para os escolhidos, para o “novo homem” que se aproxima, o paraíso na Terra. No entanto, a imagem do paraíso terrestre se distancia do Berghof desde a primeira aparição de Hitler, quando seu mal-estar incute neste pretensu lugar sagrado as dificuldades e sofrimentos próprias àqueles que têm corpo²²⁴ e a partir daí tanto a lembrança da guerra como dos horrores cometidos contra outros seres humanos, que são considerados inferiores, nos campos de concentração (com ênfase especial à menção a Auschwitz) aumentam ainda mais o abismo entre esta sociedade e o paraíso bíblico. Nesse sentido, a novidade da narrativa está no modo de contar a história que enfatiza os limites do corpo de Hitler distanciando-o da imagem de um líder que detém poderes sobre humanos. A menção ao deus Moloch, por seu turno, é provocativa já, que se tomada fora da trama, poderia aludir a qualquer projeto de sociedade excludente que, tal como o nazista, prega a possibilidade de um paraíso terrestre para um seletivo grupo de escolhidos e que impõe o fogo como destino para os demais. O líder apresenta, pois, os perigos inerentes à sedução pela palavra fácil, pela falta de crítica enquanto Eva, o padre e Lisi aparecem

223 A partir de 01:38'49''.

224 Cf. ARENDT, 2007.

como uma tentativa, muitas vezes falha, de desmistificar o encanto que os demais projetam em Hitler.

.....

3. O PAPEL DA TRADIÇÃO E A RESSIGNIFICAÇÃO DA LIDERANÇA IMPERIAL EM O SOL.

O *Sol* (2005) traz à cena a rendição japonesa na guerra do pacífico²²⁵ pela perspectiva do *Tennō*. Não é um filme que expõe batalhas já que parte de um contexto onde elas não são mais necessárias: os eventos têm como palco a cidade de Tóquio em escombros e sua população à mercê dos soldados americanos que ocupam o país em nome dos Aliados. O letreiro que aparece na tela após os créditos iniciais diz “FIM DA SEGUNDA GRANDE GUERRA, TÓQUIO, 1945”²²⁶ e os demais eventos narrados corroboram esta informação enfatizando que já ocorreram tanto os bombardeios que destruíram a maior parte da capital japonesa entre março e junho daquele ano como os atômicos dirigidos às cidades de Hiroshima e de Nagasaki, respectivamente em 06 e 09 de agosto. Neste contexto de destruição física do país e de derrota na guerra está inserido o Imperador, que vive abrigado em um *bunker* construído dentro do terreno do palácio imperial e sem a companhia dos demais membros de sua família. Apesar dos bombardeios, o exterior desta propriedade apresenta um jardim bem cuidado e há, inclusive, um pássaro grande solto pelo local que junto aos outros elementos preservados contribuem para destacar a opção dos Aliados em manter o *Tennō* vivo.

A situação expõe o dilema que atormenta o Imperador: os membros da corte imperial reiteram a crença em sua origem divina, que conforme aparece no *Kojiki*²²⁷ descreve os imperadores e membros da casa imperial japonesa como substancialmente diferentes dos demais, uma vez que estes descendem por origem direta de Amaterasu Omikami (a Deusa do Sol), e argumentam que é mais honroso morrer pelo imperador do que viver e aceitar a derrota; por outro lado, a destruição causada pela guerra, a impossibilidade de qualquer revanche das forças armadas japonesas e a ocupação do país, que já está em curso, tornam necessário que o *Tennō* se posicione em relação à continuidade dos combates. Este dilema aparece na

225 Os japoneses se referem à segunda guerra mundial como guerra do pacífico e este capítulo utiliza as duas nomenclaturas procurando expor suas especificidades quando necessário.

226 00:01'24”.

227 Como mencionamos na Apresentação da tese, foram consultadas as seguintes versões traduzidas do *Kojiki*: O NO YASUMARO. *Kojiki*. Tokyo: University of Tokyo Press, 1968. Tradução de Donald L. Philippi; O NO YASUMARO. *Kojiki*. New York: Columbia University Press, 2014. Tradução de Gustav Heldt; e O NO YASUMARO. *Kojiki*. Madrid: Editorial Trotta, 2008. Tradução de Carlos Rubio e Rumi Tani Moratalla.

coloração das cenas e se destaca de modo especial no contraste entre o vermelho e o cinzento, cores que, por sua vez, se aproximam ou se afastam do branco de acordo com as tensões sociais apresentadas. Há que se ressaltar também que o ajuste entre tempo e movimento compõe com os demais elementos narrativos alongando a duração das cenas de modo a intensificar a angústia do Imperador.

Ao tomar o fim da segunda guerra mundial como ponto de partida, o filme aborda uma situação bastante específica que diz respeito à participação do Japão na guerra e aos eventos a ela relacionados. Em vez de mostrar batalhas, e de por meio delas tematizar a rendição japonesa, o que se mobiliza em *O Sol* é o mito fundacional do Japão e sua relação com o *status* imperial naquele momento. Com o objetivo de relacionar o universo fílmico e o *status* imperial em 1945, cabe retomar alguns eventos históricos, em especial aqueles que remetem ao início do período Meiji (1867-1912) e à vigência da Constituição do Império do Japão (1890-1947)²²⁸. De acordo com Eisenstadt²²⁹, Yamamura²³⁰ e Jansen²³¹, as mudanças ocorridas desde 1868 e que integraram a Meiji *Ishin*²³² marcaram o fim do período Edo (1603-1867), também conhecido como o período do último xogunato. Desde 1192, com a ascensão da família Minamoto, o poder esteve centralizado nas mãos de diversos xogunatos (ou *bakufus*, termo utilizado em japonês) sendo que cada um deles representou a liderança de uma família de guerreiros sobre os demais e seu líder era chamado xogum. Além disso, o governo dos xoguns representou dois momentos distintos e complementares na história do Japão: seu feudalismo, que compreendeu “os três séculos e meio entre as últimas décadas do século XII, quando o xogunato Kamakura foi fundado, e o meio do século dezesseis, quando após o desaparecimento efetivo

228 Também conhecida como Constituição Meiji, ela foi outorgada pelo imperador Meiji em novembro de 1890 e vigorou nos períodos Meiji (1867-1912), Taisho (1912-1926) e nas duas primeiras décadas do período Showa (1926-1989) – a partir de maio de 1947 a Constituição do Império do Japão deixa de ter validade e é substituída pela Constituição do Japão (1947- ainda em vigor), sendo que a cerimônia de promulgação da nova constituição só ocorreu em novembro de 1947.

229 EISENSTADT, 2010.

230 YAMAMURA, 1990.

231 JANSEN, 1989.

232 *Ishin* é a palavra japonesa para o que se costuma traduzir por reforma, restauração ou até revolução Meiji e em virtude da imprecisão nas traduções que Eisenstadt defende o uso da palavra em japonês pontuando que: “logo no começo, a Meiji *Ishin* diferiu em alguns aspectos cruciais das revoluções europeia e norte-americana (e, mais para frente, russa e chinesa). A primeira diferença se manifesta, é claro, no próprio nome; o termo “*Ishin*” talvez seja mais próximo em significado de “renovação” ou inclinação para uma nova direção do que simplesmente “Restauração”, como geralmente traduzido na literatura ocidental” (EISENSTADT, 2010: 39, aspas do autor). Em consonância com Eisenstadt, optou-se por usar o termo *Ishin* na tese.

do xogunato Muromachi terminaram as guerras civis”²³³ e o início da modernidade, quando estiveram no comando os xoguns da família Tokugawa. Ainda de acordo com Yamamura, os samurais estiveram presentes durante todo o xogunato como guerreiros armados que desde o século X, quando o Japão era majoritariamente rural e sua população dividida em clãs, prestavam serviços à corte e aos nobres japoneses. De acordo com este autor, durante o feudalismo japonês, o xogum dividia o poder com o imperador, com os nobres e com os monges, mas era quase sempre preponderante sua influência frente aos demais. Este foi também um período de muitos conflitos entre os grupos acima mencionados uma vez que todos queriam controlar a posse de terras e a capacidade de cobrar e lucrar com os impostos pagos pela população. Neste contexto, os samurais se destacaram ao entrar nos conflitos para proteger os interesses do xogunato e em troca recebiam do xogum terras, proteção e parte do dinheiro dos impostos – inicialmente o principal serviço prestado pelos samurais consistia na fiscalização e recolhimento de impostos dos camponeses que cultivavam nos *shoens* (propriedades privadas de cultivo de arroz). O aumento da importância social dos samurais ocorreu em 1588 com a edição da medida conhecida como “a apreensão de espadas” que impedia a população não samurai que portasse espadas ou outros armamentos e com isso submeteu, na prática, o povo desarmado ao controle dos samurais.

No início do século XVII o Japão presencia uma diminuição no número de conflitos e, ao mesmo tempo, estendendo-se por 200 anos, ocorreu a intensificação da vida urbana. Junto a isso, em 1604, o poder do xogum tornou-se hereditário e em 1615 se consolidou a hegemonia dos xoguns da família Tokugawa²³⁴ – ainda que o imperador e a família imperial existissem, quem continuava exercendo o papel de comando era o xogum. Ao longo dos séculos XVII e XVIII o autor enfatiza que a urbanização e a diminuição dos conflitos no campo trouxe os samurais para as cidades tornando-os, no início do século XIX, subaproveitados. Como consequência, os samurais, que antes eram combativos, iletrados e rebeldes, tornaram-se um grupo de burocratas educados que competiam pelos poucos postos de trabalho disponíveis. A mudança no papel social dos samurais é reflexo tanto da urbanização como de um processo maior que levou à autonomia as propriedades agrícolas tornando-as organizadas e produtivas, de modo que deixa de ser necessária a fiscalização

233 YAMAMURA, 1990: 1. Tradução livre do original em inglês.

234 Cf. Cronologia In: HALL (Ed.), 1991: XVII-XXIV.

coercitiva do pagamento de impostos realizada pelos samurais – este grupo continua recebendo parte dos impostos arrecadados dos agricultores até o início da década de 1870. Assim, em dois séculos o campo japonês dispunha de grande produtividade e de alta tributação marcando um período de prosperidade econômica tanto para os agricultores como para o país²³⁵. Neste quadro, a postura econômica adotada pelo xogunato dos Tokugawa foi a de fechar o país ao comércio internacional e não estreitar relações com outros países. No entanto, no início do século XIX, como resultado do acúmulo de problemas no que concerne à administração do Estado, que era realizada pelos xoguns, houve um aumento significativo, em número e em intensidade, dos conflitos entre a população nas diferentes regiões país – a fome, a falta de trabalho e de insumos básicos são apontados por Jansen como parte das razões do descontentamento popular. A imagem do imperador, por outro lado, continuava a ser valorizada pela população e, aos poucos, tornou-se um símbolo pelo qual lutar. Os protestos culminam com a renúncia do último xogum, Tokugawa Yoshinobu (1837-1913), em 9 de novembro de 1867, em favor do imperador e da casa imperial²³⁶.

Alguns meses antes da queda oficial do xogunato foi entronado o *Tennō* Mutsuhito, que é mais conhecido como *Tennō* Meiji, e as medidas empreendidas pelo governo imperial após o mês de novembro são tratadas como parte da Meiji *Ishin*, que é frequentemente relacionada à consolidação da modernidade no Japão – o termo Meiji pode ser traduzido como “governo esclarecido”. No que concerne às ideias de “abertura e adaptação aos tempos”, *slogan* da *Ishin*, destacam-se algumas medidas, tais como: a ampliação das relações comerciais e diplomáticas com os países do Ocidente, que se iniciou com o Tratado de Kanagawa, em 1854, a erradicação do *status* social hereditário, a instituição da liberdade de residência e de ocupação profissional e o fim da filiação obrigatória aos templos budistas²³⁷. Por outro lado, Jansen pontua que:

No final do século XIX (...) o Japão era um estado altamente centralizado (...) Um sistema policial nacional substituiu a miríade de formas de controle local (...) O Ministério da Educação prescreveu textos para um sistema escolar cuja uniformidade era tal que os alunos de todo o país estavam sempre nas mesmas lições (...) A nação estava sendo educada em gratidão e veneração por um soberano uniformizado cuja imagem começava a aparecer nos muros das casas mais humildes. Em todos os cantos do país a variedade de normas

235 De acordo com Jansen os tributos eram cerca de 50% sobre o ganho dos agricultores (Cf. JANSEN, 1989: 3).

236 JANSEN, 1989: 308 e seguintes.

237 Cf. HARDACRE, 2016: 359.

locais deu lugar a códigos de lei firmemente estabelecidos para procedimentos comerciais, civis e criminais. (...) A corte imperial, que havia sobrevivido aos anos Tokugawa (...) foi “restaurada” para governar. A imprensa, a escola, os serviços armados e a polícia competiam em afirmações de lealdade e fidelidade ao soberano.²³⁸

Segundo este autor, o período Meiji instituiu mudanças na sociedade japonesa de forma geral de modo que se, por um lado, algumas delas aumentaram a liberdade individual, possibilitaram a diversificação do comércio e das relações com outros países, por outro lado também houve um aumento do controle estatal na vida das pessoas por meio da adoção de medidas que tinham como objetivo formar tanto as crianças como os adultos para que conhecessem a história da casa imperial e a importância do *Tennō* para a “cultura japonesa”. Ernani Oda trabalha com o conceito de *tradição inventada* e de acordo com sua argumentação o uso do termo “cultura japonesa” entre aspas, como observou-se na frase anterior, faz sentido uma vez que o autor percebe a transição do período Edo para o período Meiji como um projeto das elites japonesas da época para forjar uma tradição embasada na mitologia antiga do xintoísmo com o objetivo de obter apoio popular para derrubar o xogunato e com isso modernizar o país²³⁹. Assim como em Jansen, a argumentação de Oda enfatiza a importância da educação pública, que se torna obrigatória no período Meiji, e do uso dos meios de comunicação no processo de identificação entre o *Tennō* e os mitos fundadores da nação.

Foi apenas em novembro de 1890, mais de 20 anos após o fim do xogunato, que o *Tennō* Meiji presidiu a cerimônia de outorga da Constituição do Império do Japão e, no que concerne ao plano político, Eisenstadt enfatiza que nela se distinguem duas instituições, *kokutai* e *seitai*. Esta última era considerada transitória e mutável uma vez que dela faziam parte os atores políticos que participavam do governo e que por isso tomavam partido nas decisões, discutiam e aprovavam as leis. A *kokutai*, por sua vez, significa literalmente corpo da nação²⁴⁰ (ainda que as traduções mais utilizadas para o termo sejam estrutura nacional ou política nacional) e ela se formava em torno do imperador sendo compreendida como algo exterior ao jogo político, absoluto, essencial e imutável. O termo *kokutai* compreendia também o caráter divino do

238 JANSSEN, 1989: 4. Tradução livre do original em inglês.

239 ODA, 2011: 104-105.

240 Cf. HARDACRE, 2016: 357 e seguintes.

*Tennō*²⁴¹ sendo esta origem entendida, de acordo com Hardacre, como uma espécie de retorno aos antepassados, em especial a Amaterasu Omikami, para junto a eles unir e fortificar a nação²⁴². A Constituição Meiji o diferenciava dos demais japoneses desde seus primeiros artigos que enfatizavam que “O Império do Japão deve ser regido e governado por uma linhagem ininterrupta de imperadores por toda a eternidade” (Artigo I)²⁴³ e que “O Imperador é sagrado e inviolável” (Artigo III)²⁴⁴.

Além disso, e de acordo com as análises de Carol Gluck²⁴⁵ e de Masataka Kosaka²⁴⁶, a Constituição do Império do Japão instituiu uma monarquia constitucional contraditória na qual o parlamento estava subordinado à burocracia estatal e por isso se tornava fraco. As forças armadas, por outro lado, detinham um *status* independente dos demais ministérios e respondiam apenas ao *Tennō*, que era também seu comandante supremo – com relação ao papel do parlamento, Gluck destaca que apesar da existência de um primeiro ministro não faziam parte de suas funções a demissão ou a admissão dos secretários e dos demais ocupantes de cargos importantes na administração pública, sendo esta uma prerrogativa do *Tennō*. Nesse sentido, Kosaka argumenta que durante a vigência da Constituição do Império do Japão tanto o parlamento como o *Tennō* estiveram submetidos a uma extensa burocracia regulatória que lhes dificultava a tomada de decisões. O autor ressalta ainda que qualquer decisão tomada, do parlamento ou das forças armadas, era justificada em nome do *Tennō* uma vez que ele e sua origem divina conferiam significado especial à nação e que por isso todas as medidas eram realizadas em seu nome. Ou seja, ainda que os outros ministros propusessem e assinassem as medidas legais (e a constituição exigia que além do imperador todos os ministros as assinassem) sua aprovação se justificava em favor da manutenção do *Tennō* e do sistema imperial na forma que aparecem descritos nos artigos I e III supracitados.

Existem diferentes vertentes interpretativas que discorrem sobre os motivos que levaram o Japão à guerra do pacífico e à sua aliança com a Alemanha nazista, mas apresentá-las e discorrer sobre elas é um esforço que foge ao escopo desta pesquisa²⁴⁷. Cabe destacar, no entanto, a argumentação de Kosaka, para quem a

241 Cf. EISENSTADT, 2010: 25 e seguintes.

242 Cf. HARDACRE, 2016: 358.

243 ITO, 1906: 2.

244 ITO, 1906: 6.

245 Cf. GLUCK, 1992: XVII.

246 Cf. KOSAKA, 1992: 27-47.

247 Para acessar algumas destas interpretações ver GLUCK e GRAUBARD (Ed.), 1992.

derrota do Japão em 1945 teve início anos antes da segunda guerra mundial e se relaciona tanto com a situação social e econômica do país a partir do início da década de 1920 como com o caráter contraditório da Constituição Meiji. O autor enfatiza que durante a primeira guerra mundial o Japão obteve um crescimento econômico expressivo por meio da intensificação do comércio com outros países do sudeste asiático dado que conseguiu ocupar postos comerciais que eram ocupados pelos países europeus que se envolveram no conflito mundial em 1914. No entanto, já no início da década de 1920, houve uma retração do comércio japonês na região em virtude da recuperação das economias europeias e da consequente retomada de seus postos comerciais. Na visão de Kosaka, outros fatores importantes para a compreensão do aumento do descontentamento popular na década de 1920 no Japão, que levaram ao crescimento dos movimentos políticos de vertente nacionalista, foram: o terremoto seguido do incêndio que destruiu grande parte da cidade de Tóquio, em 1923; a proibição da imigração asiática aos EUA após o novo *Immigration Act*, em 1924, e a intensificação da recessão econômica como consequência da quebra da bolsa de valores de Nova Iorque, em outubro de 1929. Este panorama favoreceu os grupos militares de vertente nacionalista que, de acordo com o autor, passaram a influenciar na tomada de decisões e no funcionamento da máquina pública²⁴⁸.

A argumentação de Hikuriko Hata, por seu turno, explora a política de incentivo à imigração adotada pelo governo japonês a partir do período Meiji e enfatiza que sua adoção visou diminuir a miséria que assolava o país nas primeiras décadas do século XX – a população japonesa dobrou entre 1890-1930 passando de 30 para 60 milhões de habitantes. Os EUA foram o principal destino dos imigrantes até 1924 quando, após o *Immigration Act*, o governo passou a estimular a ida de japoneses para a América Latina, em especial para o Brasil, sendo que uma pequena parcela da população foi enviada à Manchúria, região no leste da Ásia que foi palco de vários conflitos e que já abrigava imigrantes japoneses desde a guerra Russo-Japonesa²⁴⁹.

248 Cf. KOSAKA, 1992: 32 e seguintes.

249 Guerra travada entre o Império do Japão e o Império Russo no período compreendido entre 8 de fevereiro de 1904 e 5 de setembro de 1905, a guerra Russo-Japonesa teve como principal motivo a continuidade da disputa, iniciada pelo Japão na primeira guerra sino-japonesa, pelo controle de territórios da China e da Manchúria, esta última em posse do Império Russo, em 1904, garantindo-lhe uma saída viável para o mar. Durante a guerra, que ocorreu primordialmente no mar, o Império Russo não foi capaz de vencer a marinha japonesa sendo a vitória do Império do Japão um dos marcos de reconhecimento deste país como potência internacional (Cf. PEATTIE, 2008: 226). Cabe destacar ainda que durante o conflito o Império Russo passou por rebeliões internas, como

(1904-1905)²⁵⁰. Ainda de acordo com Hata, após 1924, a ocupação japonesa na Manchúria passou de 68.000 habitantes, em 1909, para 219.000, em 1930, enquanto a chinesa passou de 300.000 habitantes na primeira década do século XX para 780.000, em 1927. O aumento da população local acirrou a disputa entre os governos japonês e chinês de modo que o chamado incidente da Manchúria, em 1931, serviu como desculpa à ocupação e anexação da região pelo exército imperial japonês. Este incidente é apontado por diversos autores, dentre eles Kosaka, Hata e Gluck, como o primeiro de uma série de ofensivas militares japonesas que culminaram com *Pearl Harbor* e que só terminam com a derrota do Japão para os Aliados em 1945. Destarte, Kosaka enfatiza que se foi sob os militares, e não graças a eles, que o Japão começou a se recuperar da recessão a partir da década de 1930, foi também em virtude de um projeto de expansão territorial nacionalista defendido pelos militares e apoiado por parte significativa da população que o país optou pelos conflitos armados²⁵¹.

A derrota do Japão na segunda guerra mundial, em 1945, coloca o protagonista de *O Sol* diante da possibilidade de romper com aspectos fundamentais da organização social erigida em seu país a partir da Meiji *Ishin*, que teve início com o fim do último xogunato, em 1867. O *Tennō* Meiji, por seu turno, que é avô do *Tennō* da trama, foi responsável pela reorganização social e simbólica do Japão após o término do período dos xoguns, iniciado no século X. Deste modo, cabe destacar que os imperadores japoneses não tiveram sempre o mesmo *status* no interior de sua sociedade. Assim, a questão que norteia a análise de *O Sol* diz respeito tanto à imagem e à posição social do Imperador como à sua capacidade de governar na nova situação em que ele se encontra, uma situação que é tanto de ruptura (com o passado) como de recomeço (rumo a um presente inesperado e imprevisível).

Destaca-se uma vez mais que a opção metodológica adotada neste e nos outros capítulos da tese tem por base o paradigma de Pierre Sorlin para a análise fílmica, que enfatiza que o caráter construtivo do filme se sobrepõe tanto às informações externas à obra como aos significados atribuídos pelo diretor ou por sua equipe como os únicos possíveis para compreensão do filme²⁵². Nesse sentido, o

a fracassada Revolução Russa de 1905, que aparece em diferentes análises como o marco inicial para o movimento que culminou com a Revolução de 1917 (para mais informações a esse respeito ver o capítulo 1 desta tese).

250 Cf. HATA, 1988: 290 e seguintes.

251 Cf. KOSAKA, 1990: 38 e seguintes.

252 Cf. SORLIN, 1985: 169 e seguintes.

autor argumenta que um filme traz em si informações do meio do qual saiu e que também pode remeter a pessoas e a lugares reais sem com elas se confundir uma vez que todo filme é um produto novo que se define, em última instância, como uma “retradução imaginária” do mundo do qual saiu. Esta análise, por seu turno, busca esquadriñar os *sistemas relacionais* e os conceitos que norteiam a narrativa de *O Sol* com o objetivo de compreender, em um primeiro momento, os fundamentos valorativos presentes no *mundo projetado* na tela para que seja possível, em um segundo momento, interpretá-los à luz dos questionamentos norteadores do trabalho²⁵³. Para tanto, o texto discorre sobre as ambiguidades e contradições presentes na narrativa com especial atenção à imagem do *Tennō* e às relações estabelecidas entre ele e os demais grupos sociais. Assim como em *Taurus* e em *Moloch*, capítulos 1 e 2 da tese, a caracterização das personagens em *O Sol* tem como referência a indumentária, os acessórios e a semelhança física com personagens históricas de modo que o *Tennō* pode ser associado a Hirohito, também conhecido como Imperador Showa, e o Comandante em Chefe a Douglas MacArthur, que comandou em nome dos Aliados a ocupação do Japão após a rendição do país na segunda guerra mundial.

Com relação aos nomes é interessante notar que salvo Anami, o ministro da defesa, poucos são nomeados e quando o são isso ocorre de acordo com as funções que desempenham na narrativa. Nesse sentido, busca-se problematizar em que medida tais personagens agem de acordo com os significados a que seus nomes remetem. É importante perceber se as ações do *Tennō* e do Comandante em Chefe se pautam pelo conjunto de significados socialmente atribuídos a estas palavras na medida em que, à semelhança da *função-autor*, elas agrupam em si um certo grupo de discursos e seu modo singular de operar no interior das sociedades em questão²⁵⁴. Trata-se, em última instância, de perceber que ao atribuir uma função como nome ao protagonista, por exemplo, a trama remete à maneira como se constituiu a legitimidade do *Tennō* na sociedade japonesa anterior à guerra e, por outro lado, instaura uma ruptura com este passado porque, conforme busca-se enfatizar no interior deste capítulo, nem sempre suas ações condizem com a unidade discursiva presente no termo *tennō*.

Com o objetivo de destacar as personagens e as relações que estabelecem

253 Cf. SORLIN, 1985 e MENEZES, 2004.

254 Cf. FOUCAULT, 2009: 273-274.

entre si optou-se por sistematizar na tabela abaixo a construção dos grupos sociais. Os nomes foram mencionados como aparecem na trama e as especificidades serão abordadas no interior da análise.

Grupo social:	Personagens que o compõem e nomes usados na trama:	Identificação do grupo social:
1. Família imperial.	Imperador ou <i>Tennō</i> ; Imperatriz.	O Imperador é seu principal representante em tela e seus trajes e adereços não o distinguem dos demais japoneses, sendo sua função demarcada por meio das relações desenvolvidas na narrativa.
2. Corte imperial	Anami, o ministro da defesa; os demais não são nomeados.	Este grupo é composto pelos funcionários que fazem parte do <i>staff</i> Imperial e pelos ministros e generais japoneses à época, com ênfase aos representantes das três armas. Estes últimos aparecem fardados ou com roupa social e apenas Anami é nomeado. O mordomo, o camareiro mais velho e os demais membros do <i>staff</i> imperial trajam roupas sociais e nunca são nomeados.
3. Povo japonês	Não são nomeados.	Integram este grupo o cientista que visita o Imperador e as personagens japonesas que aparecem nas ruas quando este observa a cidade destruída da janela do carro que o leva à embaixada americana.

4. Aliados	Comandante em Chefe ou Comandante Supremo; os demais não são nomeados.	A característica dos membros deste grupo social é o uso dos uniformes militares de cor bege que os identificam como parte dos Aliados, grupo que venceu a guerra e que protagoniza a ocupação americana no Japão. Fazem parte deste grupo social os militares e os fotógrafos à serviço da imprensa.
------------	--	--

O filho mais velho do Tennō é um interlocutor mencionado pelo pai em diferentes momentos do filme e sua imagem aparece nas fotografias do álbum de família. No entanto, e apesar de sua importância, assim como no caso do engenheiro de som que gravou o pronunciamento à nação, ele não aparece como uma personagem na trama e por isso não pode ser assim considerado – ocorre o mesmo com Trotsky e com outros membros do partido comunista soviético em *Taurus*. Por fim, cabe destacar que o capítulo respeita a divisão do filme em dois momentos: o primeiro deles compreende tudo o que antecede a chegada do exército Aliado à propriedade que abriga o *Tennō* e o segundo tem início com esta situação e se estende até o final da trama.

3.1. O peso do passado e a imagem do Tennō em 1945.

Tennō: – Tudo parece levar a uma situação em que o último japonês vivo serei eu mesmo.

Mordomo: – Se Vossa Alteza permite um comentário, essa ideia é incabível. É incabível afirmar que o Imperador é humano, apesar de ser japonês. É aceitável que vossa Alteza seja japonês, mas toda criança sabe que o Imperador descende diretamente da deusa Amaterasu Omikami e que por isso é um deus encarnado.

Tennō: – Mas meu corpo é igual ao seu.

Mordomo: Nada sei a respeito.

Tennō: – Não há nada neste corpo que identifique um deus. Sequer tenho marcas peculiares na minha pele.

[O *Tennō* continua a falar, mas muda a feição e o tom de voz] Ora, não se chateie, estou apenas brincando.²⁵⁵

O diálogo ocorre já nos primeiros minutos do filme quando o *Tennō*, o mordomo e o camareiro mais velho estão em uma sala que serve ao mesmo tempo

²⁵⁵ A partir de 00:06'20".

de quarto, escritório e refeitório e esta situação enfatiza a precariedade das condições que o conflito bélico lhes impôs. Outros elementos presentes na cena que intensificam a atmosfera de dificuldades são: a comida que o camareiro mais velho serve de desjejum ao *Tennō*, posto que no prato há apenas uma fina panqueca de arroz indicando, juntamente com a menção a seu expressivo emagrecimento, que há escassez de alimentos; a iluminação do aposento é feita pela luz de velas e em determinado momento, ao testar sua luminária, o *Tennō* percebe que há luz elétrica e profere com um misto de felicidade e espanto a frase “temos eletricidade!”, enfatizando a precariedade do lugar; e, além disso, a única estação de rádio que o camareiro mais velho consegue sintonizar noticia em inglês a derrota dos japoneses em Okinawa, que ocorreu em meados de junho de 1945. A menção à batalha por Okinawa insere na trama tanto a informação a respeito da derrota das tropas japonesas para as americanas (e o consequente esfacelamento de seu exército) como o *harakiri* coletivo de civis, que foram forçados a isso pelo exército japonês²⁵⁶. Ou seja, desde o início o encadeamento de imagens, sons e diálogos e o uso das cores e dos letreiros em tela aludem à destruição do país, à derrota na guerra, à ocupação americana e, inclusive, à postura questionável do exército japonês que obrigou seus cidadãos a cometerem coletivamente *harakiri*. Esta última informação merece destaque uma vez que a menção à prática do *harakiri* e sua relação com o período em questão aparecem no início do filme, na cena acima narrada, e no final, quando o engenheiro de som decide pelo mesmo destino sem que ninguém o obrigue.

O mordomo e o camareiro mais velho estão ao lado do *Tennō* em quase todas as situações demonstrando prontidão e vontade de servir. Ainda que lhes faltem itens essenciais para o bom desempenho de suas funções, ambos se preocupam em dizer ao *Tennō* que ele é importante para a sociedade japonesa e que por isso não deve se

256 Sobre a batalha de Okinawa, Bix pontua que: “Em meados de junho, já havia custado entre 94.000 e 120.000 combatentes japoneses e entre 15.000 e 17.000 não-combatentes, incluindo mais de setecentos Okinawanos, que foram induzidos ao suicídio coletivo pelo exército japonês. As perdas de combatentes americanos foram de aproximadamente 125.000 mortos e mais de 33.000 feridos. Entre essas vítimas mais de 7.000 eram marinheiros vitimados pelos ataques *kamikaze*. A guerra estava perdida há mais de um ano, mas mesmo derrotado o Japão lutou teimosamente” (BIX, 2000: 485). Além disso, a passagem remete à difícil relação entre o Japão e a população japonesa de Okinawa, ilha anexada ao Japão no século XIX, que foi e ainda é bastante explorada dentro e fora do país, especialmente a partir da década de 1990 com a proliferação de estudos sobre Okinawa em centros universitários fora do Japão. Destaca-se a esse respeito a fundação, em 2008, do Center for Okinawan Studies, na Universidade do Hawaii – trata-se do principal centro de pesquisa sobre a cultura de Okinawa fora do Japão, maiores informações podem ser consultadas em <http://manoa.hawaii.edu/okinawa/wordpress/>, acesso em 25.set.2020.

entregar aos Aliados. Este é o contexto do excerto acima reproduzido quando o mordomo diz que o Imperador é um deus encarnado e salienta que sua condição o torna substancialmente diferente dos demais japoneses de modo que todos teriam o dever de morrer em seu nome com o objetivo de retardar sua captura pelo exército inimigo. O *Tennō*, por sua vez, coloca em dúvida o *status* que lhe foi atribuído pelo mordomo e argumenta que seu corpo não apresenta nenhum sinal desta condição divina. No entanto, a existência de uma diferença entre a casa imperial japonesa e os demais japoneses não é uma invenção do mordomo ou do camareiro mais velho e aparece desde os dois primeiros registros da história mitológica do país: o *Kojiki* (*Crônicas dos Acontecimentos Antigos*), que é o mais antigo registro escrito conhecido sobre a criação do Japão, onde se narra do mito de criação ao ano de 628 D.C., e foi compilado, de acordo com suas próprias afirmações introdutórias, em 712 por O-no-Yasumaro a partir da tradição oral de uma anciã de memória excelente²⁵⁷; e o *Nihon Shoki* (*Crônicas do Japão*), que também traz a história do Japão antigo desde a criação do mundo ao ano de 697, sendo que os livros que o compõem foram compilados por Toneri-Shinnō e O-no-Yasumaro e publicados em 797²⁵⁸. Ambos foram escritos em chinês e sobre eles Daniel Holton pondera que sua publicação ocorreu em data próxima à chamada Grande Reforma de Taika (645-701), quando houve o fortalecimento do imperador em detrimento dos aristocratas que neste processo se tornaram funcionários do governo imperial²⁵⁹. Holton pontua ainda que, juntamente com o *Kujiki*, um terceiro livro elaborado a partir do *Kojiki* e do *Nihon Shoki* que contém mitos ausentes nos anteriores, estes três livros foram chamados pelos xintoístas antigos de “os três textos sagrados” ou “os três escritos fundadores”²⁶⁰.

De acordo com Helen Hardacre²⁶¹, no Japão antigo o povo Yamato adorava os *kami*, palavra sem plural que significa sagrado, e os identificavam como espíritos que habitavam as coisas e as forças da natureza como, por exemplo, o vento, os rios e as montanhas. A autora diz também que há diferentes grupos de *kami*: um grupo de *kami* superiores que engloba a Deusa do Sol e todos aqueles que viviam em *Takamagahara*, a Alta Planície do Céu, e cuja existência aparece nos escritos antigos; os

257 Cf. O NO YASUMARO, 2008: 43-50.

258 Esta pesquisa não teve acesso aos livros que compõem o *Nihon Shoki*, apenas às inúmeras citações que outros pesquisadores fizeram deles no interior de suas análises. Por isso optou-se por trabalhar majoritariamente com excertos do *Kojiki* a partir das traduções já mencionadas.

259 Cf. HOLTON, 2004: 31.

260 Cf. HOLTON, 2004: 29.

261 HARDACRE, 2016.

kami que apareceram a partir de costumes comunitários, como os associados à agricultura ou a outras práticas e que não constam nos relatos mitológicos; e também os *kami* que surgiram como espíritos deificados de seres humanos, principalmente a partir de 1868²⁶². No *Kojiki* tudo se inicia em *Takama-ga-Hara*, lugar onde parte dos *kami* viviam. As duas divindades criadoras são Izanagi-no-Mikoto, a grande força criadora masculina, e Izanami-no-Mikoto, a grande força criadora feminina, e é com eles que tem início a cosmogonia japonesa uma vez que engendraram as oito grandes ilhas que compõem o Japão, bem como as montanhas, os rios, as árvores e vários *kami*²⁶³. Após dar à luz um filho mau, Izanami desce ao País de *Yomi*, traduzido como o país de Hades nas versões consultadas, e não volta mais a *Takama-ga-Hara*²⁶⁴. Izanagi, por sua vez, fica furioso com a descida de Izanami e degola o filho mau com sua espada antes de descer ao País de *Yomi* para reencontrá-la. Neste processo, assim como em diversos outros que tratam da existência destas duas forças criadoras, bem como de outros *kami* antigos, nascem muitos *kami*. Ao chegar no País de *Yomi*, Izanagi reencontra Izanami e quando ambos percebem que o corpo da força criadora feminina está em decomposição decidem pelo retorno de Izanagi a *Takama-ga-Hara* para que o seu próprio corpo, ainda intacto, mantenha-se preservado. Chegando lá, a força criadora masculina decide se lavar para purificar seu corpo e tanto durante como no final deste processo nascem novos *kami*. Três deles são especiais, pois seu nascimento ocorre após a purificação completa do pai: de seu olho esquerdo limpo nasce Amaterasu Omikami, de seu olho direito limpo nasce Tsukiyomi-no-Mikoto e, por fim, de seu nariz limpo nasce Susano-no-Mikoto. O *Kojiki* conta que Izanagi atribuiu a cada um deles uma missão:

Neste momento Izanagi-no-Mikoto, regozijando-se muito, disse: “Eu fiz nascer, criança após criança e, finalmente, no último rolamento obtivemos três filhos magníficos”. Então, ele tirou seu colar agitando as contas na corda de modo que elas tilintaram e o entregou a AMATERASU-OPO-MI-KAMI confiando-lhe sua missão: “Você deve governar TAKAMA-GA-HARA” (...) Em seguida, ele confiou a missão a TSUKI-YOMI-NO-MIKOTO: “Você deve governar os reinos da noite”. Por fim, ele confiou a missão a TAKE-PAYA-SUSA-NO-WO-NO-MIKOTO: “você deve governar o oceano”²⁶⁵.

262 Ainda de acordo com a autora: “*Kami* como estes não seriam considerados antropomorficamente e nem seriam vistos como incorporando princípios morais. Alguns deles são intimidantes e nem todos são bons para os humanos. Somente sob influência budista os *kami* chegaram a ser conceituados antropomorficamente” (HARDACRE, 2016: 3).

263 Cf. O NO YASUAMARO, 1968: 49 e seguintes.

264 Cf. O NO YASUAMARO, 1968: 59 e seguintes.

265 O NO YASUAMARO: 1968: 71.

E é assim que, de acordo com o *Kojiki*, Amaterasu Omikami se torna a deidade mais importante da Alta Planície do Céu. Tsukiyomi-no-Mikoto governa a noite e também é conhecido como o Deus da Lua e Susanoo-no-Mikoto, que se tornou o Deus do Mar e das Tormentas, é o único dos três que fica insatisfeito e acaba sendo expulso pelo pai. O primeiro livro do *Kojiki* e os dois primeiros do *Nihon Shoki* tratam da “Idade dos deuses”, ou seja, da criação do Japão, do nascimento dos *kami* e sua vida em *Takama-ga-Hara*, sendo Izanami e Izanagi considerados os pais originários do Japão. A missão de governar *Takama-ga-Hara* foi confiada pelo pai à filha que nasceu de seu olho esquerdo limpo: Amaterasu Omikami, cuja tradução literal é Grande Deusa Augusta do Céu Brilhante, uma alusão ao Sol, e é ela a Deusa do Sol a quem o mordomo se refere no início do filme como sendo a antepassada direta do *Tennō*.

Amaterasu é a deusa cultuada desde há muito pelo clã Yamato do qual descende a família imperial. Seus irmãos, por outro lado, eram cultuados por clãs de outras regiões de modo que alguns historiadores associam a isso o predomínio da Deusa do Sol frente aos outros deuses²⁶⁶. Nesse sentido, uma das histórias que aparece no *Kojiki* diz respeito ao desentendimento entre Amaterasu e Susanoo quando este, após ter gerado filhos com Amaterasu, torna-se violento e destrói as demarcações dos campos de arroz²⁶⁷. Em seguida, Susanoo profana com excrementos e atirando um cavalo morto a sala sagrada onde a Deusa do Sol presenciava uma fiandeira tecer roupas para a comemoração da festa da colheita: “a fiandeira ficou tão aterrorizada com a cena [do cavalo morto] que tenta fugir da sala e [neste processo] prende sua genital na lançadeira e morre”²⁶⁸. Ainda de acordo com este mito, a situação provocou tanto medo em Amaterasu que a deusa se fechou no interior da Caverna da Rocha Celestial e levou consigo toda a claridade do mundo, que ficou escuro como noite eterna – alusão a um eclipse²⁶⁹. Os oito milhões de *kami* que habitavam a Alta Planície do Céu se reuniram para tirar a Deusa do Sol de seu

266 Cf. O NO YASUMARO, 2008: 70 e seguintes. De acordo com a nota 73 desta edição “a intenção de relacionar todos os deuses fundadores e diversos clãs com a deusa tutelar de Yamato, Amaterasu, é evidente: fundar alianças com outras famílias poderosas que reconheceram a supremacia política e dinástica da linhagem do imperador Jimmu” (O NO YASUMARO, 2008: 73).

267 Cf. O NO YASUMARO: 1968: 76 e seguintes.

268 O NO YASUMARO: 1968: 80.

269 “Então o mundo da alta Planície do Céu ficou escuro e o mundo dos mortais [o Japão] também sumiu na escuridão. Uma escuridão perpétua encobriu os dois mundos e todos os lugares se encheram de vozes de diversos espíritos malignos que, como moscas de verão, começaram a flutuar trazendo de uma só vez todos os tipos de calamidades” (O NO YASUMARO 1868: 81).

esconderijo e a solução encontrada foi pendurar as joias *Yasaca* e o espelho *Yata* em frente à saída da caverna enquanto Ama-no-Uzume-no-Mikoto (deidade da alegria) dançava nua também em frente à entrada da caverna em uma performance que arrancou gargalhadas dos demais *kami*. O barulho aguçou a curiosidade de Amaterasu e ela abriu uma fresta na rocha de modo que seu reflexo no espelho *Yata* a fez pensar que outra coisa ou alguém diferente dela própria estava iluminando o mundo. Assim, quando abriu um pouco mais a fresta na rocha a deidade Tajikara-Wo-no-Mikoto (deidade da mão forte) a puxou para fora da caverna e junto com os demais *kami* conseguiram convencê-la a não voltar a se esconder. Como consequência de seus atos Susano-o é expulso da Alta Planície do Céu e desce à Terra na região de Izumo, onde é cultuado como Deus ancestral. Após algum tempo ele se arrepende de seus feitos e para se desculpar presenteia Amaterasu com a espada *Kusanagi*, que encontrou na cauda da serpente de oito cabeças após tê-la matado – com este feito o *Kojiki* enfatiza que Susano-o libertou o povo de Izumo do medo a que estava submetido, sendo que a entrega da espada simboliza também a submissão dos clãs de Izumo ao clã Yamato²⁷⁰. Na continuidade da história, Amaterasu enviou um de seus netos, cujo ascendente é o filho que a deusa gerou com Susano-o, para governar a Terra – neste caso, o Japão. Seu neto se chamava Ninigi-no-Mikoto e para auxiliá-lo nesta missão a Deusa do Sol enviou com ele outras deidades e lhe conferiu as três relíquias sagradas: o espelho *Yata*, as joias *Yasaka* e a espada *Kusanagi*²⁷¹. Tais relíquias foram passadas pelo neto de Amaterasu a seus descendentes, Hiko-Hoho-Demi-no-Mikoto (filho) e Ugaya-Fuki-Aezu-no-Mikoto (neto), e chegaram a Jimmu, filho mais novo de Ugaya, que aparece nos mitos como o primeiro imperador entronizado no Japão. A história de Jimmu marca o início do livro II do *Kojiki* e os demais capítulos contam a história dos imperadores do Japão antigo, todos eles descendentes de Jimmu e herdeiros das três relíquias sagradas. Jimmu passa a ser chamado no livro como Jimmu *Tennō*, sendo *tennō* a palavra equivalente em português a imperador e cujo significado literal é “soberano celestial” ou “soberano dos céus”²⁷². Isto é, o título de imperador no Japão pressupunha, como os artigos I e III da Constituição Meiji, a origem divina de todos os que ocuparam e que virão a

270 O NO YASUMARO: 2008: 79.

271 O NO YASUMARO: 2008: 108-109.

272 Na adaptação para o português do termo *tennō* optou-se por usá-lo antes do nome do imperador em questão. Por exemplo, em vez de Jimmu *Tennō* esta pesquisa utiliza *Tennō* Jimmu.

ocupar o trono.

Holton retoma a relação entre o xintoísmo e o Estado japonês a partir de 1867 por meio do estudo de documentos do governo, da propaganda oficial e do material didático utilizado nas escolas até 1945. De acordo com o autor, a partir de 1868 se adotou uma separação entre o que era considerado um santuário xintoísta (*jinja* em japonês), que correspondia aos locais sagrados em que é possível entrar em contato com os *kami* ali cultuados e onde se realizavam as cerimônias públicas, sejam elas nacionais ou próprias a uma determinada comunidade, e os demais templos e igrejas, xintoístas ou de outras vertentes religiosas, que passaram a ser utilizados como locais para a prática religiosa privada²⁷³. Ou seja, havia uma divisão entre os santuários xintoístas mantidos pelo Estado, que eram locais onde não se transmitia formalmente uma doutrina e nos quais as cerimônias oficiais eram justificadas em nome da preservação da história nacional, e a prática religiosa individual, que era permitida a qualquer cidadão e acontecia em templos e igrejas sem qualquer conexão com o governo. Holton argumenta que o governo japonês propagava formalmente a liberdade religiosa e que em virtude dela foi revogada, em 1868, a proibição das igrejas cristãs de se instalarem no país. Ao mesmo tempo o governo instituiu os santuários xintoístas e as cerimônias públicas apelando à preservação da história japonesa. Dentre os santuários xintoístas, o Grande Santuário Imperial de Ise, que fica em Kyoto e é dedicado a Amaterasu Omikami, torna-se o primeiro na hierarquia dos santuários geridos pelo Estado e os cidadãos são incentivados a realizar uma peregrinação ao local ao menos uma vez na vida (até 1945 esse incentivo ocorria por meio de comunicados do governo à população e da educação escolar)²⁷⁴.

Nos livros didáticos consultados por Holton o ensino de história do Japão (até 1945) trazia textos, dados e tabelas contendo a história da genealogia da família imperial conforme aparece no *Kojiki* de modo que a descendência divina do *Tennō* era propagada como verdade e não como mitologia ou parte da doutrina do xintoísmo religioso sob o termo *Kokka no Sōshi*²⁷⁵. Sobre isso também se destaca um documento de 15 de dezembro de 1872, durante o reinado do Imperador Meiji, que torna a entronização do *Tennō* Jimmu o marco zero da era japonesa, e a ordem 91 do Conselho de Estado, em 1873, que estabeleceu que esta data seria comemorada

273 Cf. HOLTON, 2004: 19 e seguintes.

274 Cf. HOLTON, 2004: 80 e seguintes.

275 Cf. HOLTON, 2004: 93 a 97 e HARDACRE, 2016: 372-374.

todos os anos em 11 de fevereiro com o nome de *Kigen Setsu* (festa da celebração do Ano Primeiro)²⁷⁶. Assim, em 1926 quando foi entronizado o *Tennō* Sōwa (52 anos após a definição do ano zero), teve início o ano 2586 da era japonesa e o 124º reinado, que se estendeu até 1989, de modo que é este Imperador o protagonista de *O Sol*, filme cujo título também remete a Amaterasu Omikami e à soberania do clã Yamato uma vez que a narrativa se desenvolve em torno da discussão sobre o caráter divino do *Tennō*. Desde o início do filme, como aparece no diálogo acima reproduzido, os membros da corte imperial demonstram conhecer e crer na história transmitida pelo *Kojiki* e que foi replicada institucionalmente no país a partir da Meiji *Ishin*.

Uma das contradições de *O Sol* é o fato de o próprio *Tennō*, considerado pelos japoneses uma deidade encarnada, colocar em dúvida esta condição. Tanto sua aparência como seu comportamento não enfatizam qualquer atributo físico ou intelectual que o diferencie dos demais. Pelo contrário, as cenas iniciais apresentam um homem descrente de seu *status* e cujas roupas largas e os questionamentos sobre a chegada do inimigo demonstram preocupação e medo com relação ao futuro – um futuro que não é apenas dele, mas do país como um todo. Junto a isso, o *Tennō* gesticula muito com a boca sem pronunciar palavra alguma e esta característica física lhe confere uma aparência desagradável que o afasta da imagem de Amaterasu como a descrita no *Kojiki*, ou seja, como o ser capaz de brilhar sobre o céu e a Terra e de com seu brilho espantar todo o mal do mundo. De acordo com este livro, quando a Deusa do Sol se escondeu na caverna com medo de Susanoo a escuridão toma conta da Terra e da Alta Planície do Céu fazendo com que tudo o que havia de mau se propagasse rapidamente. Nesse sentido, há uma semelhança entre o *Tennō* e a Deusa do Sol na medida em que tal como Amaterasu, o Imperador também se esconde por medo enquanto os ataques do inimigo destroem a cidade.

As histórias do *Kojiki* relatam que todas as deidades da Alta Planície do Céu se uniram com objetivo de tirar a Deusa do Sol do interior da Rocha para que ela voltasse a iluminar o mundo. Em *O Sol*, por sua vez, tanto o mordomo como o camareiro mais velho enfatizam que o *Tennō* não pode se render lembrando-o de sua condição divina e de seu papel de unificar a nação. Aparece no discurso destas personagens (bem como no dos ministros e comandantes da guerra que também compõem este grupo social) a ideia de que mesmo derrotado, o Imperador possui

276 Cf. HOLTON, 2004: 99.

legitimidade frente aos demais japoneses. Ou melhor, que apesar da derrota ele é capaz de se reerguer e voltar a iluminar o mundo, tal como Amaterasu. Segundo Max Weber, a crença na *legitimidade* de uma *dominação tradicional* em seu tipo puro se fundamenta:

em virtude da crença na santidade das ordenações e dos poderes senhoriais de há muito existentes (...) O tipo daquele que ordena é o “senhor”, e os que obedecem são “súditos”, enquanto o quadro administrativo é formado por “servidores”. Obedece-se à pessoa em virtude de sua dignidade própria, santificada pela tradição: por fidelidade. O conteúdo das ordens está fixado pela tradição, cuja violação desconsiderada por parte do senhor poria em perigo a legitimidade do seu próprio domínio, que repousa exclusivamente na santidade delas.²⁷⁷

A discussão sobre as bases de *legitimidade* que fundamentam uma *dominação tradicional* interessam à análise uma vez que os argumentos mobilizados para justificar que o *Tennō* é um deus encarnado e que por isso possui um papel social diferenciado retomam o mito fundador do Japão de acordo com o xintoísmo antigo. Mito este que diz que o primeiro governante legítimo foi Ninigi, que é neto de Amaterasu Omikami, uma vez que a própria deusa o enviou à terra e lhe conferiu a missão de governá-la para toda a eternidade. O *Tennō* Jimmu é neto de Ninigi e o *Kojiki* o descreve como o primeiro imperador entronizado no Japão. O livro conta ainda que todos os *Tennō* que sucederam Jimmu foram dele descendentes diretos sendo, portanto, também parentes (distantes) da Deusa do Sol. É deste modo que se justifica na trama o caráter divino do *Tennō* Showa. Destaca-se, no entanto, que foi só a partir de 1867, com o fim do último xogunato, que esta história voltou a ser amplamente divulgada pelo Estado, aparecendo, inclusive, na Constituição do Império do Japão (1890) que enfatiza a sacralidade da pessoa do Imperador (artigo III) e sua linhagem sucessória ininterrupta por toda a eternidade (artigo I). Em 2005, ano do lançamento do filme, era o *Tennō* Heinei, filho do *Tennō* Showa, quem ocupava o trono do Crisântemo. Em 2019 ele abdicou em favor de seu filho, o então *Tennō* Reiwa ou Naruhito, que é neto de Hirohito. A alusão ao *Tennō* como uma deidade encarnada deixa de ser propagada pelo Estado japonês a partir do *Primeiro Escrito Imperial para o Ano Novo*, publicado em 1 de janeiro de 1946, também conhecido como Declaração de Humanidade (*ningen-sengen* em japonês), no qual consta a seguinte passagem: “Os laços entre nós [o imperador e o povo] sempre se apoiaram em confiança e afeto

277 WEBER, 1999: 131. Aspas do autor.

mútuos. Eles não dependem de meras lendas e mitos. Eles não se baseiam na falsa concepção de que o Imperador é divino e que o povo japonês é superior a outras raças e destinado a governar o mundo”²⁷⁸. A Constituição do Japão (1947), ainda em vigor, tampouco alude à divindade do *Tennō* e tais documentos trazem uma nova mudança no *status* imperial rompendo com a história propagada após a Meiji *Ishin*. Nesse sentido, cabe destacar que embora os imperadores japoneses existam desde há muito e que descendam da mesma família, seu *status* passou por ao menos duas mudanças significativas nos últimos duzentos anos de modo que qualquer tradição justificada para legitimar uma *dominação* não está calcada no tempo histórico, mas na mitologia e nos livros ditos sagrados, estes sim existentes desde tempos remotos.

Diversos pesquisadores se debruçaram sobre o modo como o Estado japonês se apropriou dos mitos do xintoísmo antigo e os difundiu para a população entre 1867-1945²⁷⁹ sendo recorrente nos argumentos de Susumu²⁸⁰, Hardacre²⁸¹ e Holton²⁸² a alusão às seguintes medidas governamentais: a nacionalização dos santuários xintoístas, que passaram a ser administrados pelo Estado, tiveram sua arquitetura padronizada, foram reorganizados em torno do Grande Santuário Imperial de Ise e desvinculados do papel de transmissão das doutrinas do xintoísmo religioso a partir de 1869; a construção de novos santuários estatais, a consagração de novos *kami*

278 Tradução livre para o português. Texto original e tradução para o inglês disponíveis em: <<https://www.ndl.go.jp/constitution/e/shiryō/03/056shoshi.html>>. e <http://www.yoshabunko.com/empires/Imperial_rescript_1946-01-01.html>. Acesso em 1.Ago.2019. No texto completo o imperador Hirohito retoma as cinco cláusulas do juramento fundacional do Estado Meiji feito por seu avô, o imperador Meiji, e propõe um novo pacto nacional com o objetivo de pacificar e unir o país após a derrota na guerra do pacífico.

279 É de Helen Hardacre (1991) a interpretação que defende que o xintoísmo estatal não foi um processo unilateral em que o Estado impôs crenças a uma população que não tinha condições de se opor a ele, como aparece na tese do *Kokka Shintō* propagada por Murakami Shigeyoshi (1970). Hardacre argumenta que neste processo muitas pessoas e grupos buscavam participar dos santuários xintoístas com o objetivo de conseguir maior influência e *status* social posto que o Estado, que geria os santuários, estava muito presente na vida das pessoas. Para Shinazano Susumu, por exemplo, “pensar o xintoísmo como confinado dentro de uma organização religiosa [como sugeriu Shigeyoshi] é forçá-lo a assumir um molde cristão e a entrar no arcabouço conceitual de uma cultura cristã (...) [uma vez que] o desenvolvimento do xintoísmo não teve por base escolas de doutrina ou a organização escolar de seus ensinamentos, mas os ditames de um Estado moderno em desenvolvimento e sua relação com os santuários xintoístas. Muitos estudiosos tentam descrever um xintoísmo de estado sem ter consciência das ambiguidades envolvidas no moderno conceito de religião” (SUSUMU, 2009: 99). Esta tese busca pensar a relação entre o xintoísmo e o Estado sem entrar no mérito das definições a respeito do xintoísmo de santuário como religião de Estado ou não. O interessante para a pesquisa consiste em compreender alguns usos que o Estado e a população japonesa à época fizeram dos mitos xintoístas e seu impacto na edificação da imagem imperial.

280 SUSUMU, 2009.

281 Cf. HARDACRE, 2016: 357-387 principalmente.

282 Cf. HOLTON, 2008: capítulos 3 e 4.

bem como a formação e remuneração dos sacerdotes pelo Estado a partir de 1870; a incorporação do ensino da cultura e da história do Japão nas escolas de acordo com os mitos presentes no *Kojiki* foi oficializada pelo *Decreto Imperial sobre a Educação* em 30 outubro de 1890, sendo a adoração pública à imagem do *Tennō* e sua vinculação à *kokutai* também institucionalizada como prática a partir deste *Decreto*; e a consequente popularização da imagem do *Tennō*, que ocorreu por meio da distribuição de fotografias impressas à população. De acordo com Hardacre, estas e outras medidas fizeram com que entre 1867 e 1900 o Estado japonês obtivesse êxito em mobilizar o sentimento de unidade nacional tomando a origem divina do *Tennō* como um diferencial da cultura japonesa e prova de sua superioridade frente às demais²⁸³. Assim, para justificar o fim do tempo dos xoguns como governantes do Japão, mobilizou-se uma *tradição* de há muito existente (a mitologia) para legitimar o retorno da participação do imperador e da família imperial nas questões políticas.

Destarte, a *legitimidade* do imperador japonês se justificaria em virtude da crença, que aparece institucionalizada pela Constituição Meiji e que foi transmitida via educação escolar e celebrações públicas, em sua descendência divina. Esta, por sua vez, alude a uma tradição de há mais de 2600 anos – que é anterior à vinda de Jesus Cristo, marca da tradição cristã. As medidas adotadas na Meiji *Ishin* obtiveram êxito em fortalecer a imagem do *Tennō* de modo que todos os imperadores japoneses a partir de então (neste caso, Meiji, Taisho e Showa) tiveram sua posição social legitimada com base no mito de criação que aparece no *Kojiki*.

Pensar no papel social do imperador em *O Sol* significa discutir o modo como sua função de governante é afetada com a derrota para os Aliados em 1945. Em outros termos, trata-se de entender como a derrota na guerra impactou a imagem do *Tennō* enquanto “soberano celestial” e quais são as possibilidades de futuro que culminam na decisão pela *ningen-sengen* permitindo-o manter a posição de Imperador. No diálogo acima, entre o *Tennō* e o mordomo, o primeiro desafia e provoca o segundo ao contrariá-lo e dizer que seu corpo não traz marcas que o diferenciem dos demais. Em outro momento da trama ele próprio retoma este diálogo com o mordomo na presença de um terceiro serviçal e explica seu posicionamento: diz que a relação entre o Imperador e o povo é como um corpo humano em que ele, por estar acima dos demais, seria o cérebro (responsável por tomar as decisões difíceis)

283 Cf. HARDACRE, 2016: 400 e seguintes.

enquanto os súditos seriam os executores das funções por ele delegadas. Cabe destacar, entretanto, que a imagem que se erige para o *Tennō* não é a de alguém que está no topo de uma hierarquia e que por isso é seu comandante direto, mas a de um ser que está acima de qualquer hierarquia humana e que apesar de influenciá-la não pode impor aos homens o cumprimento de suas ordens sob quaisquer circunstâncias. Ruth Benedict aborda esta questão ao dizer que a “(...) designação japonesa da Casa Imperial é a de “Aqueles que habitam entre as nuvens” e somente pessoas dessa família podem ser imperadores (...). Desde a Reforma Meiji, o Imperador, torna-se inviolável e sua pessoa, sagrada”²⁸⁴. A autora enfatiza nesta passagem a existência de uma dignidade superior própria aos membros da casa imperial que nada tem a ver com os trajes e os atributos físicos de seus membros uma vez que o *Tennō* não é visto apenas como voz de comando, mas como um deus encarnado cuja essência é divina sendo ela (a essência) a característica que o habilita ao comando e o diferencia dos demais.

Segundo o trabalho de Benedict, a vida dos indivíduos na sociedade japonesa é constituída por grandes e pequenas formalidades onde as noções de honra, dever e devida posição compõem aspectos fundamentais. Por esta perspectiva a autora diz que não causa estranhamento quando alguém age de acordo com a sua devida posição mesmo que isso signifique, por exemplo, que um serviçal a quem o Imperador questionou se cale frente ao questionamento porque considera desonroso incomodá-lo com sua opinião. Este e outros protocolos de conduta integram as regras do jogo social e por isso cada um desempenha as atividades correspondentes à sua posição a fim de manter as crenças que justificam as práticas mesmo em uma situação de exceção, como neste caso. Um exemplo destes protocolos de conduta aparece já na primeira cena do filme quando antes de apreciar seu desjejum o *Tennō* se dirige ao mordomo, que é um subalterno mais próximo de si, e o pede para abaixar o rádio. Este, por sua vez, repassa a solicitação imperial ao camareiro mais velho, que é o seu subalterno mais próximo, ainda que o próprio mordomo esteja ao lado do camareiro e um passo mais próximo do rádio que ele. Isto é, embora os serviçais estejam no mesmo recinto e lado a lado, a cena enfatiza que há uma diferença na posição social ocupada por eles, sendo que o camareiro mais velho é hierarquicamente inferior ao mordomo e por isso lhe cabe a tarefa de desligar o rádio. Nesse sentido, servir o *Tennō*

284BENEDICT, 2006: 55. Aspas da autora.

no *bunker* faz com que os serviçais cumpram seu dever com honra e respeitando suas devidas posições. Quando o mordomo insiste em manter a agenda do *Tennō* sem alterações, mesmo frente aos boatos sobre a chegada dos Aliados, ele age de acordo com os protocolos de conduta anteriormente pactuados e que têm em vista as normas antes estabelecidas. Não se trata de banalizar o combate e a derrota na guerra, mas de dar a cada situação ou relação social sua devida posição a fim de proteger, enquanto for possível, o *Tennō* das consequências da derrota.

Como complemento à crença na origem divina do *Tennō*, Benedict enfatiza que faz parte da tradição a ideia de que todos os japoneses têm com ele uma dívida chamada *on* imperial. De acordo com a autora, a palavra *on* era empregada para designar algo que alguém devia a outra pessoa, se relacionava ao senso de dever e à ideia de devoção. Benedict compreende as atitudes vinculadas ao lembrar-se do *on* como um dos pilares morais da sociedade japonesa. O *on* é aquilo que liga os indivíduos entre si a partir de uma obrigatoriedade sendo que as relações erigidas na Meiji *Ishin* levaram à atribuição do maior *on* ao imperador. Nas palavras da autora,

On é sempre empregado neste sentido de devoção sem limites quando emana do principal e maior dos débitos, *on* imperial. É o débito para com o Imperador, que se deve aceitar com gratidão incomensurável. Seria impossível, acham eles, estar satisfeitos com o próprio país, com a própria vida, com os próprios interesses grandes e pequenos, sem pensar também em aceitar tal privilégio. (...) Em diferentes períodos havia sido o suserano, o lorde feudal e o xogum. Atualmente é o Imperador. Qual fosse o superior, não chegava a ser tão importante quanto a primazia secular do hábito japonês de 'lembrar-se do *on*'. O Japão moderno utilizou todos os meios no sentido de concentrar esse sentimento sobre o Imperador (...) Todos os soldados que, segundo eles, morriam até o último homem defendendo alguma ilha do Pacífico estariam descarregando o seu ilimitado *on* para com o Imperador²⁸⁵.

De acordo com Benedict, a crença no *on* imperial é entendida como uma dívida que a partir da *Ishin* todos contraem por nascimento com o *Tennō* em virtude de sua posição de modo que também as ideias de honra e de devoção se relacionam à sua pessoa. É em nome desta dívida (*on* imperial) e destes valores que muitos japoneses aceitam submeter sua vida, que é por eles considerada inferior, em troca da vida do *Tennō*, que consideram seu bem mais precioso – há, portanto, uma diferença essencial entre os valores que regem as relações entre o Imperador e sua corte em O *Sol* da situação do “eu” nos Estados Unidos e em alguns países da Europa

285 BENEDICT, 2006: 90.

no início do século XX quando, conforme a análise de Sennett em *O Declínio do Homem Público*, o “eu” se tornou o bem mais importante que alguém é capaz de possuir²⁸⁶. Esta dívida, que é atribuída por Benedict a uma crença secular, também se relaciona com os mitos fundadores do xintoísmo na medida em que remete tanto à pacificação de parte do Japão por Susano, quando este mata a serpente de oito cabeças, como à vinda do deus Ninigi e de seus descendentes, que foram enviados pela Grande Deusa Augusta do Céu Brilhante para governar e manter o território japonês sob sua proteção. Para a corte imperial, e para o povo, a disposição voluntária em dar a vida pelo Imperador é o que justifica a manutenção do combate até a morte do último japonês e que está presente na fala do mordomo no início do filme. Essa ideia e sua incompreensão por parte do exército americano, que representa os Aliados, aparece tematizada em outros filmes, como por exemplo, em *A Conquista da Honra* (2006) e *Cartas de Iwo Jima* (2006), ambos dirigidos por Clint Eastwood, e que versam sobre a batalha de Iwo Jima, que ocorreu em 1945 entre os exércitos americano e japonês. Os soldados de ambos os lados lutam para vencer a batalha, mas os significados atribuídos à forma de ação dos combatentes é distinto. Os americanos mostram-se honrados em salvar companheiros de batalha que se feriram na guerra ainda que estes tenham cometido erros táticos que os tenham feito falhar. Assim, o importante na batalha é vencer, voltar para casa (com ou sem pernas) e lá ser reconhecido como herói de guerra. Voltar para casa é algo muito desejado pelos soldados americanos independentemente de estarem ou não feridos. A ideia de que serão reconhecidos como heróis é outro elemento que permeia o imaginário dos soldados americanos em *A Conquista da Honra* e é ao mobilizá-lo por meio de diversas cenas, em especial nos momentos em que os soldados aparecem hasteando a bandeira americana, que a trama relaciona a participação dos soldados na guerra com algo que traz glória e reconhecimento àqueles que se dispuseram a enfrentar o mal nos campos de batalha. Os japoneses, por sua vez, aparecem como soldados que se doam até a morte pela e para a guerra. É como se a derrota ou um aprisionamento em batalha não fossem dignos de um soldado japonês. Em *Cartas de Iwo Jima* os japoneses preferem a morte ao aprisionamento ou à volta para casa em uma guerra perdida e muitos deles se matam antes mesmo dos americanos descobrirem seu esconderijo dentro da montanha. A construção da ideia de honra

286 Cf. SENNETT, 1998: 16.

nestes dois filmes mostra a incapacidade de compreensão dos desejos que movem cada um dos exércitos: enquanto os americanos buscam voltar para casa a qualquer custo, os japoneses se lembram que vencer é um dever para com o país e o Imperador e escolhem morrer em combate quando percebem que a vitória é impossível.

Na primeira parte de *O Sol* há uma reunião entre o *Tennō*, alguns ministros e os comandantes das três armas (exército, marinha e aeronáutica). Nela todos observam sua devida posição ao seguir os protocolos de conduta, curvando-se e batendo continência, para saudar o *Tennō* ou lhe dirigir a palavra – além de uma deidade encarnada o Imperador foi até 1945 o Comandante Supremo das Forças Armadas. Um deles afirma, tal como aparece no discurso dos soldados em *Cartas de Iwo Jima*, que o exército tem a intenção de continuar os enfrentamentos em combate apesar da piora da situação no *front* e passa a palavra para Anami, o ministro da defesa. Este, um dos poucos nomeados na trama, narra as estratégias adotadas pelo exército para minimizar o poder de ataque do inimigo:

O fervor patriótico de nossas tropas não tem precedentes. As linhas de defesa foram penetradas pelo inimigo. Mas a fome entre as tropas não teve nenhuma influência no espírito de luta dos soldados. Foi de grande ajuda a inteligência de cães pastores alemães que carregaram e explodiram bombas em meio às tropas inimigas. Muitos oficiais e soldados acreditam que usar essa estratégia em nome do imperador é algo muito honrado²⁸⁷.

Durante sua fala o suor toma conta da face do ministro e seus olhos quase desaparecem em meio à tensão que o faz contrair grande parte dos músculos faciais. Todos os demais, incluindo o Imperador, são atingidos pelas palavras incômodas que Anami profere e vários desviam o olhar ou se afundam na cadeira. As situações narradas na reunião – tanto por Anami como pelo comandante da marinha, que alude à incapacidade técnica dos navios japoneses ao dizer que teria sido melhor se tivessem lutado com botes de madeira – apresentam o desespero de grande parte dos que estão ali reunidos frente à possibilidade de continuarem em combate. Ainda assim, o apelo à ideia de honra aparece como um valor comum a todos e nenhum deles se opõe frontalmente à argumentação de Anami. A cena intensifica também a informação a respeito da escassez de alimentos, que inicialmente aparece durante o jejum do Imperador, quando Anami diz que nem mesmo o exército possui comida para alimentar seus soldados e com isso capacitá-los fisicamente ao combate. Além

287 A partir de 00:16'42".

da comida faltam armamentos e tecnologia em número suficiente para que possam protagonizar uma revanche, ou seja, trata-se de uma guerra perdida e a reunião em questão só corrobora esta informação que está dada desde o letreiro inicial. Destaca-se, no entanto, que quando alguns dos presentes defendem a continuidade do confronto o fazem apelando ao que Benedict definiu como *on* imperial. Em outros termos, o que a cena ressalta é a ideia de que muitos soldados, conforme a argumentação de seus superiores, permanecerão em combate (onde morrerão) para honrar o *Tennō*.

Nesta reunião o *Tennō* não sustenta o olhar de Anami e, como outros, abaixa a cabeça ao mesmo tempo em que seus lábios se movem em diferentes direções, como é próprio de sua personagem. Junto a isso uma de suas mãos aparece trêmula em um breve *close-up* que salienta sua preocupação com a situação de incerteza com relação aos rumos do país. Em seguida, ele se posiciona sobre a continuidade dos combates recitando um poema que atribui ao avô, o falecido *Tennō* Meiji: “Mares ao norte e ao sul. Ao leste e ao oeste. Ondas se erguem”²⁸⁸. Ao explicar o poema, o *Tennō* diz que o trecho discorre sobre a paz de modo que as ondas e os mares podem ser interpretados como um símbolo da busca pela paz. Uma paz que, de acordo com ele, seria desejada pelo povo japonês sendo em nome desta paz que muitos morreram em profunda agonia. A ideia da agonia alude tanto aos soldados que morreram em combate como aos civis, que morreram de fome, em razão dos bombardeios Aliados e também àqueles que foram induzidos ao *harakiri* como ocorreu em Okinawa. O poema também aparece como um símbolo pelo qual o Imperador relembra o passado e as mudanças que a *Ishin* legou para as relações internacionais que, neste caso, contribuíram para a retomada do comércio e da diplomacia com os EUA e com a Inglaterra. Nesse sentido, a explicação do poema pelo *Tennō* e sua relação com a continuidade dos ataques japoneses traz muitas contradições uma vez que ao mesmo tempo em que ele ressalta que “A rendição contradiz as tradições do Império e do povo japonês”, destacando a necessidade da manutenção dos combates, também argumenta que “o Imperador acredita no processo evolutivo como é entendido na natureza. Eu concordo que devemos seguir lutando pela nossa sobrevivência” e, neste caso, apela à ideia de que manter tropas em combate em uma guerra perdida levará à extinção do povo japonês. Por fim, ele diz que “A paz que serve aos interesses

288 A partir de 00:18'11”.

do meu povo é a única paz aceitável. Que os mares continuem revoltos” e esta frase é novamente ambígua pois, por um lado, parece justificar a continuidade dos combates já que o interesse primordial do povo japonês representado pela ideia do lembrar-se do *on* consistiria em proteger o Imperador e seu *status* na época. Por outro lado, sua frase final também remete à ideia dos mares revoltos como símbolo das nações em busca da paz podendo significar que é preciso cessar os combates para que o povo possa, novamente, buscar um sentido para sua existência mesmo que isso signifique romper com a tradição do império²⁸⁹. O *Tennō* também salienta que não deve existir paz a qualquer custo e que é preciso que a paz sirva aos interesses do seu povo sendo, portanto, imprescindível que os japoneses lutem por sua sobrevivência tal como os demais animais lutam para preservar sua espécie. Há, portanto, uma dupla possibilidade interpretativa na medida em que lutar pela sobrevivência pode significar tanto a necessidade de aceitar a derrota, e com isso manter a espécie, como incentivar, de acordo com a sugestão de Anami, a manutenção da ofensiva militar até o último homem em honra do *Tennō*.

Destarte, é importante destacar que a imagem do *Tennō* e da casa imperial como representantes da tradição desde tempos imemoriais existe no que diz respeito à existência dos imperadores japoneses. Já a discussão sobre a origem divina destes e seu *status* como governante não está calcada no tempo histórico uma vez que foi só a partir da Meiji *Ishin*, iniciada em 1867 quando ocorreu a passagem do direito de governar (soberania) do xogum ao *Tennō* Meiji, que novos processos conferiram um novo *status* social a este Imperador e, por convenção, aos seus sucessores. Nesse sentido, quando o *Tennō* coloca em dúvida seu *status* de divindade para que possa aceitar a rendição imposta pelos Aliados, ele rompe com parte daquilo que foi criado a partir de 1867 e não com toda a tradição que aparece nos livros sagrados e que remonta há mais de 2000 anos. O rompimento é com a ideia de que o imperador é deus, que justifica seu *status*, e não com a manutenção da família imperial como uma família distinta dentre as demais famílias japonesas. Por esse ângulo, é crucial para a compreensão da situação do Imperador em 1945 ter em vista que imperadores japoneses existiam em outros tempos com um *status* social diferente, como por exemplo durante os diversos xogunatos, na medida em que não eram cultuados como deuses, sendo aos xoguns que, como argumenta Benedict na citação acima, atribuía-

289 A fala do Imperador se inicia em 00:19'40''.

se a maior das dívidas (*on*). Foram, portanto, as mudanças operadas com a *Ishin* que reconfiguraram tanto o *status* imperial como as relações entre o Japão e os outros países do mundo de modo que, de acordo com Jansen,

No final do século XIX, as relações do Japão com o mundo exterior também mudaram profundamente (...) Ao sul, a cadeia Ryukyu [Okinawa] foi incorporada. Ao norte, uma troca de territórios disputados com a Rússia resultou em plena soberania japonesa sobre os Kurils. Mais importante que isso, a ilha de Hokkaido estava ocupada e em desenvolvimento. As relações com a China foram formalizadas e, em 1894-5, o Japão superou seu maior vizinho adquirindo o controle futuro da Coreia. Os tratados que foram elaborados com as potências ocidentais na década de 1860, com suas cláusulas humilhantes (...) foram revisados em 1894 após 25 anos de esforços. A vitória eletrizante do Japão sobre a China trouxe consigo a posse de Taiwan e a adesão plena ao clube imperialista com oportunidades para uma maior exploração da China e uma maior concorrência com a Rússia pela Coreia e pela Manchúria. Assim, o Japão de 1900 não era mais o Japão de 1800. A ilha isolada do passado tornou-se um participante ativo e agressivo na política mundial, orgulhoso de suas conquistas e insistente em seu lugar, pronto para entrar no sistema de aliança europeu e ansioso para uma posição no continente asiático²⁹⁰

No excerto acima, Jansen enumera algumas das mudanças que a *Ishin* trouxe ao país evidenciando que o fim do xogunato propiciou ao Japão uma maior expansão territorial e o aumento de sua influência na Ásia, sendo que grande parte destas mudanças ocorreram em virtude de conflitos armados ou resultaram neles. Assim, quando o *Tennō* cita seu avô e fala que este buscou principalmente a paz no relacionamento com os outros países, não se pode deixar de perceber alguma ironia em suas palavras, posto que não é absurdo inferir que a paz almejada pelo *Tennō* Showa não é a mesma paz que a propagada no poema do Imperador Meiji – e que tampouco se confundiria com as tradições do império do Japão.

Desde o início da trama, a derrota do Japão está consolidada e diversas cenas remetem ao desfecho da guerra e ao fim do Japão imperial. Dentre elas se destaca o pesadelo do *Tennō*, onde explosões, chamas e animais voadores se confundem com aviões e destroem tudo e todos ao som de gritos e do crepitar do fogo em uma alusão à destruição causada pelas bombas incendiárias lançadas na cidade de Tóquio – o principal destes bombardeios ocorreu na noite de 9 para 10 de março destruindo de uma vez cerca de 40% da capital japonesa e deixando entre oitenta e cem mil mortos, sendo que a maior parte deles era composta por civis²⁹¹. Outro exemplo diz respeito

290 JANSSEN, 1989: 4-5. Tradução livre do original em inglês.

291 Cf. BIX, 2000: 490-491.

ao abrigo do *Tennō* na primeira metade da narrativa, que é composto, quase sempre, por um ambiente fechado e sem janelas como na primeira cena em que o mesmo cômodo servia de quarto, escritório e sala de refeições. A saída deste e dos demais cômodos desse tipo desemboca em um corredor cinzento por onde transitam tanto o *Tennō* como os membros da corte. Na primeira metade do filme aparece o contraste entre o vermelho escuro, cor quente e intensa, e um cinzento médio (nem muito claro e nem muito escuro) – cor de característica fria que Kandinsky define como representativa de uma imobilidade absoluta²⁹². No pesadelo acima descrito a cidade de Tóquio em chamas traz este contraponto quando opõe o vermelho escuro e o amarelado do fogo à fumaça cinzenta proveniente dos escombros queimados. Já no interior do *bunker* o contraste aparece na contraposição entre os corredores cinzentos e seus cômodos, uma vez que nestes últimos espaços é o vermelho escuro quem colore todo o ambiente de modo que os rostos, as roupas e os tecidos que não possuiriam uma coloração avermelhada aparecem assim pigmentados. O uso das cores na primeira parte de *O Sol* destaca a preponderância do vermelho, que é a cor que também predomina na bandeira de guerra Japão e que foi usada quase ininterruptamente entre a época Meiji e 1945. A bandeira em questão apresenta um fundo branco e um círculo vermelho no centro dos quais saem listras também vermelhas que cobrem quase toda a imagem: é um sol que com seus raios brilha sobre todos e a simbologia que se associa à imagem remete imediatamente à Deusa do Sol, que conforme a argumentação desenvolvida nos parágrafos anteriores aparece no *Kojiki* como a responsável por iluminar o mundo e por governar o Japão sendo seus descendentes diretos todos os imperadores do país (vivos ou mortos).

Na reunião entre o *Tennō* e seus ministros, que ocorre em uma das salas do *bunker*, um vermelho escuro colore as paredes e o mobiliário do ambiente. O único painel mais claro do recinto é de um tom amarelo intenso e brilhante, o dourado, e aparece atrás da cadeira do Imperador destacando sua posição superior frente aos demais. Kandinsky apresenta o amarelo como uma cor cuja potência energética se dissipa até o esgotamento de suas forças²⁹³ e, neste caso, a presença desta cor na sala também se relaciona ao esgotamento do poder bélico japonês que é tema da reunião. O trânsito de pessoas se realiza pelos corredores subterrâneos do *bunker* e o cinzento toma conta das paredes, das escadas, do chão e do teto intensificando a

292 Cf. KANDINSKY, 1996: 96.

293 Cf. KANDINSKY, 1996: 92.

imobilidade não só do exército mas do Estado japonês como um todo no que concerne ao desfecho da guerra. É interessante notar que o Imperador se perde nestes corredores e que o uso do cinzento reitera sua paralisia para ação. O contraste entre a situação de paralisia cinzenta e a anterior, repleta da intensidade do vermelho, indicam a urgência de uma tomada de decisão por parte do *Tennō* frente à derrota na guerra: aceitá-la significa romper com a tradição que a época Meiji se orgulha de ter recuperado; por outro lado, se não a reconhecer ele estará enviando os soldados (e o povo) para a morte.

A ação do vermelho é importante na narrativa sendo suas tonalidades consideradas por Kandinsky sempre quentes e intensas. Diferentemente do amarelo, o autor as define como capazes de manter sua efervescência interna poupando-se do desperdício enérgico que consome o amarelo²⁹⁴. O papel do vermelho nestas primeiras cenas enfatiza o aprisionamento do Imperador no interior do *bunker*, sendo que a situação de confinamento lhe permite poupar energia e pensar nas consequências da guerra. Trata-se de um vermelho que às vezes se aproxima de um marrom escuro e intenso, cor que o mesmo autor define como “dura, embotada, estagnante, na qual o vermelho não passa de um murmúrio apenas perceptível”²⁹⁵, e é por esta peculiaridade do tom (intenso como o vermelho, mas que possui um elemento estagnante próprio ao marrom) que se pode relacionar o vermelho que colore as salas com o cinzento dos corredores: enquanto o cinzento alude à imobilidade de ação imposta pela espera da chegada das tropas Aliadas, o vermelho é a cor que indica que o Imperador mantém sua capacidade reflexiva porque mantém ativo seu pensamento. O contraste entre as cores indica, portanto, que ao mesmo tempo em que o *Tennō* está paralisado para a ação e que não lhe cabe uma decisão final sobre a guerra é ele, por outro lado, o único que enxerga mais longe que os demais porque detém, tal como um deus, o conhecimento sobre o passado e o futuro. E esta ambiguidade o torna ao mesmo tempo personagem e narrador do filme, sendo que seu duplo papel aparece em diversas cenas como, por exemplo, na cena do laboratório enquanto dissecar o caranguejo conhecido como “Cabeça de Samurai”. Na situação em questão, o processo de dissecar o caranguejo faz com que o *Tennō* acesse suas memórias expondo, em seguida, uma das razões que levaram ao acirramento da tensão política entre os EUA e o Japão, cujo estopim se deu com o

294 Cf. KANDINSKY, 1996: 97.

295 Cf. KANDINSKY, 1996: 98.

Immigration Act, de 1924, que limitou a entrada de estrangeiros aos EUA ao estipular uma cota máxima de imigrantes por nacionalidade tendo como base o censo demográfico de 1890, quando viviam no país não mais que dois mil japoneses²⁹⁶. Na prática, a medida impediu a chegada de novos imigrantes asiáticos e suprimiu a cidadania dos que já a possuíam intensificando a discriminação já em curso contra os japoneses que ali viviam. Ainda sobre isso, destaca-se que tanto o mordomo como o Imperador se referem à situação como “A humilhação de 1924” e com isso retomam um sentimento de raiva e descontentamento que tomou conta tanto dos japoneses que viviam nos EUA e de seus familiares que estavam no Japão como do governo japonês, que se opôs oficialmente a esta medida.

Durante a exposição de seus pensamentos há um momento em que o *Tennō* chama a legislação americana de racista e seu incômodo reverbera, cenas depois, no incômodo presente na fala do Comandante Supremo quando este compara o Japão de Hirohito à Alemanha de Hitler sob o argumento de que quem se alia aos nazistas só pode ter algo em comum com eles. Deste modo, ambos sugerem que a destruição causada pela guerra é, em última instância, responsabilidade do outro – para o Comandante o responsável é o Imperador, que invadiu *Pearl Harbor* e com isso provocou a guerra, e para este o responsável é o Comandante, que por ser americano representa a política racista que barrou a imigração japonesa para os EUA estimulando o ódio dos japoneses aos americanos. Destarte, o papel do Imperador em *O Sol* vai além das relações desenvolvidas com os membros dos outros grupos sociais uma vez que lhe coube o papel de pensar sobre o presente fílmico na perspectiva de alguém que estaria de fora dos eventos narrados. É como se o *Tennō* trouxesse do futuro uma interpretação da guerra e de suas consequências e é também por agir desta forma que ele enxerga mais longe como quem vive, conforme a descrição de Benedict, acima das nuvens, sendo esta mais uma das contradições presentes na trama.

Com relação ao espaço em que se desenvolvem as cenas, o exterior do laboratório que serve como uma das entradas do *bunker* se destaca do restante dos ambientes externos por apresentar um espaço totalmente preservado. Nele há um jardim com plantas intactas, a grama aparece perfeitamente aparada e uma garça azul, pigmentada em tons de preto e branco, passeia pelo local contrastando com o

296 Cf. FAIRCHILD, 1924.

restante da cidade já destruída pelos bombardeios. Ao mesmo tempo em que as imagens da destruição da cidade de Tóquio e a derrota na guerra desqualificam a capacidade do *Tennō* em manter vivo o seu povo, a preservação do jardim externo ao laboratório remete tanto ao esforço dos membros da corte em manter viva a imagem do Imperador, conforme foi erigida na Meiji *Ishin*, como à opção dos Aliados por deixá-lo vivo e seguro no *bunker*. A chegada dos soldados Aliados a este local marca a passagem do primeiro para o segundo momento narrativo, qual seja, a passagem do interior do *bunker*, em que predomina o contraste entre o cinzento e o vermelho, para seu exterior, quando o branco presente na luz do dia se mistura ao vermelho e ao cinzento diminuindo a intensidade do contraste entre as cores. No que concerne à ação do branco, Kandinsky destaca que ele pode ser comparado a uma não cor, a um silêncio absoluto que é como uma pausa, como “um nada antes de todo o nascimento, antes de todo começo”²⁹⁷. Assim, a chegada do exército Aliado representa uma mudança de perspectiva que começa pela coloração das imagens e se estende aos demais aspectos narrativos.

A chegada dos soldados Aliados ao jardim do Imperador pode ser comparada, em alguma medida, à destruição dos arrozais e à profanação da sala sagrada protagonizada por Susanoo e que resultou na decisão de Amaterasu em se fechar dentro de uma rocha: tal como Susanoo também os soldados, por meio da guerra, destruíram grande parte do país levando o *Tennō* a se esconder por medo no interior do *bunker* – foi também o medo que o fez enviar os filhos e a Imperatriz a um lugar seguro e longe de Tóquio. Como no mito, a fome e a destruição atingiram o país e sua população enquanto o *Tennō* permaneceu seguro em seu esconderijo. Em determinado momento os americanos chegam ao jardim para levá-lo ao encontro do Comandante Supremo e há um choque de realidades na medida em que os soldados, acostumados aos cenários da guerra, estão em um lugar preservado da destruição e se mostram impressionados. Seu modo de agir também contrasta com a formalidade que rege as relações travadas entre a casa imperial e sua corte: os soldados falam alto, pisam na grama sem o menor cuidado com a conservação do local e também perseguem a ave demonstrando um certo prazer nisso.

Ao mesmo tempo, os camareiros preparam o Imperador para o momento que tanto temiam: a rendição. Para tanto vestem-no à inglesa, entregam-lhe sua cartola e

297 Cf. KANDINSKY: 96.

se despedem dele como se o vissem pela última vez. É interessante notar que, diferentemente do que ocorre no mito de Amaterasu, o Imperador não restaura com seu brilho a ordem antes instituída quando sai de seu esconderijo e tampouco se vê possuidor de seus antigos poderes. Pelo contrário, quando sai do *bunker* e volta a ver a luz do dia, o descendente da Deusa do Sol aparece derrotado, ou seja, aparece como alguém incapaz de brilhar e iluminar o mundo já que outra claridade (expressa pelo branco, que se inseriu na coloração das cenas, e do bege, um marrom esbranquiçado que colore os uniformes militares) tomou o seu lugar e ilumina o Japão, de acordo com novas regras. É simbólico lembrar neste momento que os próprios membros da corte, que antes enfatizaram que era honroso morrer pelo Imperador, prepararam-no para a rendição e se despedem dele no *hall* sem nenhum protesto ou derramamento de sangue.

No caminho para a embaixada, a câmera enfoca em primeiro plano as mãos trêmulas e impacientes do Imperador dentro de luvas perfeitamente brancas enquanto em outro primeiro plano, aparecem as mãos nuas, fortes e firmes do soldado que dirige o veículo. À formalidade que até então pautou a atuação do *Tennō* se sobrepõe um modo de agir marcado pela brutalidade e pela força que se tornaram regra na guerra e que servem para que o inimigo submeta com êxito o Japão. Durante o percurso, o *Tennō* observa pela janela a cidade de Tóquio, que está bombardeada e destruída, e percebe o desespero da população que aparece brigando e em busca de qualquer coisa no meio dos escombros. Não são apenas duas culturas com hábitos e formas de tratamento distintas que se tornam evidentes no encontro entre o *Tennō* e os Aliados, erige-se uma relação em que os estrangeiros, que já comandam a cidade, não se importam em preservar ou conhecer os códigos sociais que regem a cultura dos vencidos. Deste modo, o *Tennō* é percebido pelos soldados Aliados como o inimigo que se aliou a Hitler e seu desconhecimento sobre os códigos que pautam a cultura japonesa faz com que se incomodem ainda mais ao perceber que o Imperador, representante supremo do inimigo, não realiza sozinho atos que os vencedores consideram corriqueiros como, por exemplo, girar a maçaneta de uma porta ou se vestir. A saída fácil seria rotular o *Tennō* como alguém infantilizado e dependente e questionar sua capacidade de mobilizar uma nação inteira para a guerra, mas apesar de esta ser a percepção da maioria dos soldados, o Comandante Supremo age com cautela antes de tomar uma decisão sobre o futuro do Imperador.

No primeiro encontro entre o Comandante Supremo e o *Tennō* há uma terceira

personagem, um soldado americano de ascendência nipônica que serve como intérprete. O Comandante provoca e observa as reações do Imperador demonstrando impaciência com a formalidade de seus costumes e com o conteúdo evasivo de suas respostas. O soldado que serve de intérprete, por sua vez, compreende os dois códigos (dos vencedores e dos vencidos) e tenta amenizar a agressividade das perguntas do Comandante quando não as traduz literalmente para preservar o respeito no tratamento com o *Tennō*. Este, por seu turno, ora age com a formalidade que lhe seria própria – inclusive ditando em japonês suas memórias ao soldado –, ora quebra os protocolos de conduta quando opta por falar em inglês dirigindo-se diretamente ao Comandante. Seus trajes à inglesa são outro indício da mudança interna que lhe acomete e que aparece externamente nas imagens da cidade destruída e na mudança na coloração das cenas. Como observou jocosamente o Comandante durante este encontro, não se trata mais de um *Tennō* que veste um quimono, ou seja, que traja as roupas associadas à tradição. Antes da chegada dos Aliados, o *Tennō* usava trajes militares e as fotografias do álbum de família indicam que antes da guerra havia um Imperador que vestia quimono e hasteava a bandeira do sol nascente, elementos estes que remetem à sua descendência direta da Deusa do Sol. No entanto, ao se vestir à inglesa para este encontro ele traja as roupas formais daqueles que o venceram na guerra e alude também ao império britânico, que sem sucesso tentou colonizar os Estados Unidos²⁹⁸. Quando o Comandante questiona o *Tennō* sobre onde estaria o seu quimono, este responde que só o veste em dias festivos. Em outros termos, o que o Comandante explicita com a pergunta sobre o quimono é que o *Tennō* não possui mais os meios para exercer *poder* e que cabe a ele, como representante dos Aliados, decidir o que será feito do Imperador. Outro indício disso aparece quando o Comandante ordena que seus soldados o mantenham em prisão domiciliar até que ele decida o que fará a respeito de sua situação. Assim, no caso do *Tennō* não se trata de um líder que ao perder a guerra transferiu alguma *legitimidade* ao vencedor, mas de um líder derrotado que mantém parte de sua legitimidade frente ao povo e de um Comandante que exerce poder pelas armas. A ambos falta algo que o outro possui de modo que a decisão sobre o que será feito do *Tennō* e, conseqüentemente, acerca de como ele se posicionará com relação ao fim da guerra se tornam cruciais para a proposição de sentidos a que aqui se pretende.

298 Esta comparação diminui tanto o Imperador como a cultura britânica, que sem sucesso tentou colonizar um povo destinado a ser livre, ou seja, a ser ele próprio colonizador.

3.2. Possibilidades de futuro: o Comandante em Chefe e o *Tennō*.

Em *O Sol* a influência estrangeira permeia o imaginário social e político japonês tal como se configura em meados do século XX, sendo que a presença americana no Japão não se restringe às questões políticas relacionadas com a guerra e aparece também por meio das fotografias de estrelas de cinema²⁹⁹ que o *Tennō* guarda em sua mesa de trabalho junto ao álbum da família. Enquanto aguarda a chegada do exército inimigo ele folheia cada um destes álbuns até que cultura e política se encontram, e é quando duas fotos soltas em meio às imagens dos representantes da cultura *pop* desvelam Adolf Hitler (1889-1945) com o último presidente alemão da República de Weimar, Paul von Hindenburg (1847-1934), o mesmo que o venceu nas eleições e que posteriormente o nomeou chanceler, conforme aparece na discussão do capítulo anterior. Uma das fotografias é referente à abertura do *Reichstag*, em 21 de março de 1933, quando o então presidente Hindenburg aperta as mãos de Hitler, o recém nomeado chanceler, simbolizando a entrega da Alemanha aos seus cuidados. A fotografia remete ao início do período nazista e a data foi comemorada durante o III Reich como o “Dia de Potsdam”³⁰⁰. Se por um lado, ao incorporar na trama a fotografia de alguém como Hitler o filme insere o *Tennō* (e o Japão) em um dos lados nas disputas políticas da época, por outro lado, há um questionamento com relação à fidelidade da aliança entre os dois países na medida em que tais fotografias estão soltas enquanto as outras, tanto as da família como as das estrelas de cinema, aparecem organizadas em álbuns próprios à exposição.

Organizar fotos em álbuns enfatiza a escolha de determinadas imagens em detrimento de outras, que foram excluídas da seleção. Então, quando o filme apresenta duas fotografias soltas em meio às do álbum que tampouco se relacionam com as fotos ali organizadas, isso desvela uma tentativa de relacionar as imagens soltas, que neste caso são de Hitler, com os possíveis significados que aparecem nas fotografias das estrelas de cinema que compõem o álbum que o Imperador folheia naquele momento. Nesse sentido, como já apareceu em *Moloch*, também em *O Sol*

299 O Imperador mantém um álbum com fotografias de atores e atrizes de cinema dos quais só teria conhecimento por meio do cinema ou, pelo menos, a partir da informação de terceiros sobre o universo cinematográfico e suas estrelas. Nesse sentido, as fotografias inserem na narrativa elementos da cultura visual e cinematográfica do século XX.

300 Cf. SHIRER, 2008b: 113-114.

alude-se por alguns segundos ao uso indiscriminado da imagem de Hitler ao expor sua fotografia ao lado de ícones da cultura cinematográfica. Isso significa, por um lado, que ele pode ser comparado, como os artistas, a um ícone da cultura *pop* e, por outro lado, que sua imagem, assim como a de atores e atrizes, possui visibilidade pública uma vez que, de acordo com Sennett, no século XX políticos e artistas têm muito mais em comum por saberem representar em público que aqueles que buscam conhecer-se a si mesmos escondendo-se na intimidade, situação que aos poucos diminuiu a habilidade das pessoas em representar em público dificultando, deste modo, sua própria existência em público³⁰¹. No que concerne ao *Tennō*, dada a natureza pública de sua existência enquanto imperador do Japão e deus encarnado, não existe a possibilidade de uma vida privada – tampouco há a possibilidade de esconder-se na intimidade – de modo que qualquer fotografia sua traz consigo alusões a situações e ações desempenhadas na esfera pública e que, neste caso, remetem à sua aliança com Hitler.

Destarte, tomar memórias a partir de fotografias possibilita, entre outras coisas, ressignificar o passado por meio de eventos presentes de modo que a aparição das fotos soltas sugere que Hitler – com todos os significados atribuídos à sua imagem quando do lançamento do filme, em 2005 – fez parte da relação travada entre japoneses e americanos atribuindo ao governo japonês e ao seu *Tennō* alguma cumplicidade com os nazistas de modo que não importam mais a natureza dos motivos (se justos ou não) que levaram o Japão a fazer uma aliança com a Alemanha. A trama também pressupõe o conhecimento de todos acerca do ataque japonês à base americana de *Pearl Harbor* e o conjunto destes elementos integra a imagem erigida pelos Aliados sobre o *Tennō*. Deste modo, cabe enfatizar que os Aliados não demonstram culpa ou pesar com relação aos bombardeios incendiários a Tóquio e aos atômicos a Hiroshima e a Nagasaki. O que aparece é a certeza de que venceram o inimigo em meio às múltiplas incertezas acerca da reação do *Tennō*, do exército japonês e, principalmente, sobre como será oficializada a rendição do país (solucionar esta última questão é o que norteia as ações do Comandante).

Além de Hitler, também estão representados na mesa do *Tennō*, por meio de

301 Cf. SENNETT, 1998: 317-328. De acordo com Sennett: “Perder a habilidade de representar é perder o senso de que as condições mundanas são plásticas. Essa habilidade de jogar com a vida social depende da existência de uma dimensão da sociedade que fica à parte, distanciada do desejo, da necessidade, da identidade íntimos” (SENNETT, 1998: 327).

bustos, Napoleão Bonaparte (1769-1821), Abraham Lincoln (1809-1865) e Charles Darwin (1809-1882). Bonaparte pode ser descrito como um líder importante e como tal fundou a quarta dinastia francesa (governando como imperador entre 1804 e 1815), teve uma atuação política marcada pelo envolvimento em diversos conflitos, seus feitos são mundialmente conhecidos³⁰² e não há consenso sobre como interpretá-los ou mesmo sobre quais significados devem ser associados à sua imagem. Segundo Girardet, “a estranheza das origens, a rapidez da ascensão, a vontade dominadora, a natureza dos triunfos, a amplidão dos desastres é tudo o que, em um caso, contribui para modelar a imagem da grandeza que, no outro caso, constitui a marca da infâmia”³⁰³, fazendo de Bonaparte o “Napoleão, o Grande” de alguns e, ao mesmo tempo, o “Ogro da Córsega” de outros. Os feitos políticos de Lincoln, décimo sexto presidente dos Estados Unidos e quem governou o país durante a Guerra Civil Americana (1861-1865)³⁰⁴, não são tão conhecidos como os de Napoleão, mas tamanho foi o esforço em torno da preservação de sua memória após seu assassinato por opositores políticos que sua imagem está hoje associada à de um grande estadista (um líder) e segundo patrono da Nação, atrás apenas de George Washington³⁰⁵. Junta-se aos bustos dos líderes políticos o do naturalista inglês Charles Darwin,

302 Dentre eles, pode-se citar: a autocoroação de Napoleão (1804), em cerimônia presidida pelo papa Pio VII na Catedral de Notre-Dame, em Paris, que está representada pelo quadro “Consagração do Imperador Napoleão I e coroação da Imperatriz Josephine”, por David (1807); o Bloqueio Continental à Inglaterra, que tem início em 21 de novembro de 1806 e termina apenas em 1812, e seus desdobramentos; a Campanha de 1812 contra a Rússia, que culmina com a retirada das tropas napoleônicas de Moscou e que é representada pela pintura “Batalha de Borodino”, por Franz Roubaud Alekseevich (1912); a fuga da ilha de Elba e o Governo dos “Cem Dias” (1815); e, por fim, o exílio e morte na ilha de Santa Helena, em 05 de maio de 1821.

303 GIRARDET, 1987: 16-17.

304 Segundo Leandro Karnal: “para uma comparação breve: morreram mais de 600 mil norte-americanos na Guerra Civil; já na famosa Guerra do Vietnã, o número de baixas oficiais foi de 58 mil mortos. O conflito também serviu para criar o mito de Lincoln como grande estadista defensor da liberdade, forjar certo sentimento de identidade nacional baseada na superioridade do “mundo” do Norte, abrir caminho para o surgimento de determinadas leis comuns e definir a trilha histórica de um país unificado a partir das armas” (KARNAL, 2007: 135).

305 Muitos são os estudos a respeito de Lincoln e sua importância para a sociedade americana. No site *National Mall and Memorial Parks* há um item específico sobre o *Lincoln Memorial*, monumento dedicado ao ex-presidente que fica na capital, Washington, onde a personagem histórica é descrita como “símbolo duradouro de unidade, força e sabedoria (...) [que teve] impacto monumental sobre a nação. Lincoln não só salvou a União, preservando seu governo e seus limites, ele revigorou o princípio fundacional da nação – que todos os homens são criados iguais” (Consultado em: <<https://www.nps.gov/featurecontent/ncr/linc/interactive/deploy/html/index.html>>. Acesso em: 20 dez 2017, com tradução livre do original e inglês). Proliferam, inclusive, construções audiovisuais para cinema e televisão sobre sua vida e as consequências de seu legado e, nesse sentido, vale ressaltar o trabalho de Mark Reinhart (2009) que fez um levantamento de todo o material audiovisual produzido sobre Lincoln ou que apenas o citam no período compreendido entre 1901, quando da primeira aparição da imagem do ex-presidente no cinema, e 2006 com o objetivo de discutir os significados das diferentes obras para a construção do imaginário social sobre Lincoln.

responsável por publicar, em 1859, o trabalho que propõe a teoria da evolução das espécies por meio da seleção natural e que é considerado um marco do pensamento científico. Tanto Hitler como as três personagens representadas pelos bustos são, guardadas as devidas proporções, mundialmente conhecidas e se tornaram referência não apenas em seus países, pois a atuação de cada uma delas representou rupturas com o modo de pensar anterior e instituiu “novos tempos” em suas áreas e por isso podem ser consideradas inspirações para o projeto conhecido como “abertura e adaptação aos tempos”, que foi instituído no Japão por meio da *Ishin*.

Os bustos se relacionam com a atuação do *Tennō* e sua percepção a respeito dos rumos do país e de sua liderança. Na disposição inicial, Darwin aparece em uma das pontas da mesa, Napoleão na outra e Lincoln está no meio e de costas para a câmera de modo que não é possível reconhecê-lo. Após o primeiro encontro entre o *Tennō* e o Comandante Supremo a disposição dos bustos muda e os três aparecem lado a lado com Napoleão ao centro. O *Tennō* os observa por alguns instantes e guarda o busto de Napoleão na gaveta. O significado deste ato se compara à fotografia isolada de Hitler, deixada dentro de um dos álbuns, que em ambos os casos remetem ao fim do tempo de conquistas militares japonesas e ao consequente rompimento com o legado do imperador Meiji. Lincoln, por sua vez, tem sua imagem revelada e permanece na mesa somente após este primeiro encontro atestando a presença da cultura invasora e a necessidade de relacionar-se com ela. Foi durante a intervenção americana no Japão que o país publicou sua nova Constituição, em 1947, adotando uma posição pacifista no cenário geopolítico e renunciando à guerra sob quaisquer circunstâncias. Lê-se no artigo nono da Constituição de 1947, ainda vigente:

Aspirando sinceramente a paz mundial baseada na justiça e ordem, o povo japonês renuncia para sempre o uso da guerra como direito soberano da nação ou a ameaça e uso da força como meio de se resolver disputas internacionais. Com a finalidade de cumprir o objetivo do parágrafo anterior, as forças do exército, marinha e aeronáutica, como qualquer outra força potencial de guerra, não serão mantidas. O direito à beligerância do Estado não será reconhecido³⁰⁶.

A nova Constituição está alinhada, portanto, aos interesses dos Aliados que optaram por manter o Imperador e a casa imperial como símbolos da nação, conforme aparece na *ningen-sengen* anteriormente citada – ao abrir mão de sua descendência

306 Disponível em: <<http://www.br.emb-japan.go.jp/cultura/constituicao.html>>. Acesso em: 10 Mai. 2017.

divina o *Tennō* deixa de ser uma deidade encarnada, mas se mantém como Imperador. Há, nesse sentido, um rompimento com os significados vinculados ao busto de Napoleão Bonaparte, às fotografias de Adolf Hitler e, em certa medida, com o legado Meiji justificando que o busto do primeiro vá para a gaveta e que a fotografia do segundo não mais integre os álbuns de fotografia. O rompimento com o legado Meiji vem em seguida. Darwin, assim como Lincoln, permanece na mesa do *Tennō* e a simbologia que envolve sua presença é crucial para o desenrolar da trama, sendo que seu ponto alto aparece em uma cena posterior quando o *Tennō* recebe o cientista:

Tennō: – Deve estar muito surpreso pelo meu convite.

Cientista: – Fico orgulhoso do meu Imperador. Mesmo nas devastadoras condições da guerra, consegue ainda pensar em assuntos científicos.

Tennō: – E hoje temos aqui conosco nosso amigo, [vira o busto sobre a mesa de trabalho] Darwin (...) E como vai o Instituto?

Cientista: – O prédio principal foi incendiado pelo bombardeio inimigo.

Tennō: – Gostaria de conversar sobre a Aurora Boreal (...) Eu nunca a vi. Mas meu avô, o falecido imperador Meiji, observou estranhos clarões de luz sobre seu palácio numa madrugada. Falou sobre isso com meu pai, o falecido imperador Taisho.

Cientista: – Perdoe-me, mas isso é impossível.

Tennō: – Duvida que o imperador Meiji tenha contado isso para o imperador Taisho?

Cientista: – Não, Majestade! Não há dúvida que o imperador Meiji contou isso para o imperador Taisho. Só questiono que tenha sido uma Aurora Boreal. Ela não acontece na latitude de Tóquio.

Tennō: – Então como explica a história?

Cientista: – O Imperador Meiji era um grande poeta

Mordomo [interrompendo]: – Um dos maiores poetas!

(...)³⁰⁷

A posição do *Tennō* é diferente daquela em que se encontra o cientista, uma vez que a situação social confere superioridade ao primeiro, embora o cientista se beneficie de maior conhecimento acerca do fenômeno da aurora boreal. Inicialmente cômica, a cena se torna séria e repleta de tensão: eles estão sentados frente a frente e o cientista permanece sempre com o corpo rígido, as mãos imóveis, ao falar abaixa a cabeça diversas vezes em sinal de reverência e evita que seu olhar cruze com o do *Tennō*. Quando o cientista descobre o objetivo da conversa seus olhos ficam arregalados e ele força a cabeça para mantê-la mais baixa que a do *Tennō* para então afirmar a impossibilidade da existência da Aurora Boreal na latitude de Tóquio. Nervosismo e medo aparecem na fisionomia daquele que precisa dizer a um deus que seu avô, que também possui essência divina, errou – os imperadores japoneses,

307 A partir de 1'08'45".

considerados deidades encarnadas quando vivos, tornavam-se *kami* ao morrerem sendo, inclusive, adorados em rituais específicos da casa imperial³⁰⁸. A cena traz ênfase para o conhecimento do cientista frente à explicação não científica do *Tennō* Meiji sobre a origem dos clarões nos céus. Há um indício do rompimento deste *Tennō* com alguns dos ensinamentos de seu avô, dado que estes passaram a ser compreendidos como não científicos, e é por meio desta abordagem que se abre espaço para o questionamento de todas as formulações que não possuem embasamento científico, sendo que a principal delas diz respeito à origem divina dos imperadores japoneses. Deste modo, os ensinamentos do *Tennō* Meiji passam a ser interpretados como a arte de um poeta e não como um conhecimento capaz de explicar o mundo e seus acontecimentos como a racionalidade científica. Esta passagem legitima, portanto, o conhecimento científico ao diminuir o espaço destinado às interpretações de mundo dadas pelos deuses, que no Japão aparecem desde o *Kojiki*, de modo que a preponderância da ciência justifica que o Imperador mantenha o busto de Darwin sobre sua mesa de trabalho.

Desde a reunião com seus ministros no início do filme o *Tennō* enfatiza que acredita no processo evolutivo como o proposto pela biologia, neste caso por Charles Darwin, de modo que sua opção pela ciência não é novidade na trama. Cabe citar uma vez mais a passagem em que ele diz ao mordomo que seu corpo em nada difere dos corpos dos demais seres humanos e que por isso não há nada que o diferencie como um deus encarnado. Assim, seu encontro com o cientista simboliza um rompimento com a relação entre xintoísmo e o Estado da forma como foi erigida pelo seu avô, cuja base consiste na crença e na propagação da origem divina dos imperadores como verdade histórica e não como parte de uma mitologia. Já no fim da conversa o mordomo, que a observa atentamente, também aparenta nervosismo e interfere na frase proferida pelo cientista para enfatizar a grandeza do falecido *Tennō* Meiji frente a qualquer outro poeta.

No final da reunião, o Imperador presenteia seu convidado e súdito com a única comida que podem esbanjar, as barras de chocolate da marca *Hershey's* recebidas dos Aliados. Este presente alude, por seu turno, à escassez de comida e à fome que atingem a população japonesa. Momentos antes, quando o *Tennō* toma conhecimento do presente enviado pelo Comandante Supremo, seu mordomo insiste

308 Cf. HARDACRE, 2016: 390 e seguintes; e SUSUMU, 2009: 118 e seguintes.

para que ele não os aceite e avança a possibilidade de envenenamento. No entanto, como as caixas chegaram após o primeiro encontro entre os dois líderes, o *Tennō* não acredita na validade da suposição do mordomo. A cena em que abre uma das barras é significativa uma vez que a situação destaca a quantidade de barras recebidas – caixas fechadas contendo caixas menores com barras individuais – e mostra vários camareiros, além do mordomo, reunidos em volta delas. O interesse com que os camareiros observam as barras de chocolate, uma comida barata destinada ao consumo dos soldados durante a segunda guerra mundial, à espera de algum pedaço bem como o ato do *Tennō* em presentear o cientista com o alimento recebido de seu inimigo faz uma referência bastante explícita à fome e ao desespero que assolava o país³⁰⁹. Ainda que o *Tennō* só experimente um pedaço de uma das barras, a informação que aparece neste momento é a de seu aceite em distribuí-las ao povo de modo a transferir aos vencedores parte da sua responsabilidade com relação ao Japão e ao povo. Em *Taurus*, de modo oposto à cena dos chocolates de *O Sol*, Lenin come o único chocolate disponível após oferecê-lo a um jovem que o recusa e com isso a trama explora a ideia de que o povo abriu mão de sua comida para que Lenin (e talvez o partido), doente e irreconhecível, dela possa desfrutar. Esta situação não agrada o protagonista de *Taurus*, conforme já foi explorado no primeiro capítulo, e o jovem tampouco reconhece o líder revolucionário na figura do velho doente que não é capaz nem de caminhar sem a ajuda dos soldados soviéticos.

Destarte, a quantidade e a qualidade dos chocolates enviados ao *Tennō*, bem como a presença do busto de Lincoln durante sua conversa com o cientista, indicam a preponderância do *poder* dos Aliados frente à incapacidade de reação dos japoneses uma vez que o *Tennō* aparece incapaz de alimentar seu povo e aceita recorrer à comida enviada pelo inimigo delegando parte de suas funções aos americanos. Até este momento suas decisões levavam em consideração os ensinamentos de seus antepassados – e, principalmente, os do Imperador Meiji –, o respeito à tradição e aos valores a ela associados. No entanto, a conversa está inserida em um processo de ruptura do *Tennō* com seu passado: desde a reunião com seus ministros de Estado e com os generais das três armas, quando discorreu sobre

309 De acordo com o site oficial da marca *Hershey's*, a empresa americana produziu um bilhão de barras de chocolate para os soldados levarem à guerra entre 1941 e 1945 (consultado em: <https://www.thehersheycompany.com/pt_br/sobre/historia.html>. Acesso em 10.set.2019). Não se trata, portanto, de um alimento requintado ou caro e sim daquilo que era destinado aos soldados nos campos de batalha. E é com esse alimento que o Comandante presenteia o *Tennō*.

a importância da evolução das espécies (conforme a teoria proposta por Darwin), ele foi ambíguo ao dizer que o país precisava buscar a paz e não foi possível compreender se o teor de suas palavras era favorável ou contrário à permanência dos soldados nos campos de batalha. Em todo caso, sua argumentação teve como ponto de partida uma poesia de autoria do Imperador Meiji. Neste momento, é novamente o legado do avô que leva o *Tennō* a consultar o cientista. Por fim, ao presentear o cientista com os chocolates americanos, o gesto do Imperador demonstra que ele fez uma escolha que ao mesmo tempo o aproxima e o afasta de seu antepassado a fim de salvar seu povo tanto da morte pela fome como da morte nos campos de batalha – na época Meiji a abertura dos portos, realizada alguns anos antes da queda do último xogum, juntamente com a intensificação das relações comerciais e diplomáticas com outros povos foram responsáveis pela diminuição da miséria no Japão por meio da imigração e do comércio, mas, por outro lado, houve um aumento das tendências bélicas que, de acordo com algumas das interpretações exploradas no início do capítulo, levaram aos conflitos armados possibilitando a entrada do país na guerra mundial.

O aceite da rendição, que já foi tema da carta enviada ao filho mais velho, é anunciado ao mordomo após a saída do cientista do recinto:

Tennō: – Diga ao Comandante em Chefe que aceito. O Imperador posará para os fotografos.

Mordomo: – Por quê?

Tennō: – Porque o Sol aparecerá diante do povo...coberto de melancolia.

Mordomo: – Alteza, parece que já o aguardam...³¹⁰

A informação implícita no diálogo é a de que o mordomo não avisou ao *Tennō* que existiam fotografos à sua espera e sugere que os membros da corte imperial optaram por preservar os códigos sociais vigentes a fim de postergar a sessão e com isso proteger o Imperador do contato com a imprensa internacional. O *Tennō*, por outro lado, opta por uma solução diferente e parece orientar sua ação no sentido de aceitar as imposições dos Aliados como um meio para manter o povo vivo. Com relação à melancolia, Freud a define como uma perda do paciente com relação a um objeto pelo qual ele nutriu amor e nesse sentido ela se assemelha ao luto, que pressupõe a morte do objeto de amor e o conhecimento do paciente sobre este objeto. Assim, o trabalho de luto consiste em desligar a libido de cada uma das lembranças e expectativas com relação ao objeto morto culminando, por fim, em um ego novamente livre. Já na

310 A partir de 01:14'25".

melancolia, o ego permanece preso porque o paciente não consegue identificar o que perdeu transferindo ao ego a dor de sua perda. Nas palavras de Freud:

No luto, o mundo tornou-se pobre e vazio; na melancolia, foi o próprio Eu que empobreceu. O doente nos descreve seu Eu como não tendo valor, como sendo incapaz e moralmente reprovável. Ele faz auto censuras e insulta a si mesmo e espera ser rejeitado e punido (...) O quadro desse delírio de insignificância – predominantemente moral – é complementado por insônia, pela recusa em alimentar-se e por um processo que do ponto de vista psicológico é muito peculiar: a pulsão que compele todo ser vivo a apegar-se à vida é subjugada.³¹¹

Desta perspectiva, a melancolia aparece como uma experiência muito dolorosa e que leva o paciente a perder o amor próprio de modo que a vontade de viver se apaga e ele deixa de perceber valor em si mesmo. Freud caracteriza o luto como algo normal, isto é, como um processo não patológico e que tende a ser superado com o tempo pelo trabalho de luto acima exposto. A melancolia, por seu turno, é uma patologia e a terapia visa identificar o que realmente o paciente sente que perdeu para que seja possível realizar um trabalho de luto de modo a libertar o ego de suas tendências auto destrutivas³¹². Em *O Sol é o Tennō* quem se apropria da ideia de melancolia dizendo que irá se mostrar melancólico aos fotógrafos. Nesse caso, não se trata da perda da vontade de viver e da busca pela morte do *eu*, mas de uma forma de explicar ao mordomo o contexto em que ele próprio se insere. Suas palavras, e talvez as fotografias que serão posteriormente veiculadas pela imprensa, apontam que a derrota esvaziou de sentido seu lugar na sociedade. Em outros termos, isso significa que perder a guerra lhe retirou a possibilidade de que sua imagem permaneça na História com os mesmos significados que faziam sentido no interior da cultura japonesa antes deste evento. Assim, o Imperador perde sua vontade de viver no sentido em que deixa de se entender como um descendente de Amaterasu e ao dizer que o Sol se mostrará ao povo coberto de melancolia ele alude a um sol, representado por ele próprio, que passou a brilhar menos, cujo brilho antes alaranjado, porque proveniente da junção entre o vermelho e o amarelo, arrefeceu-se e adquiriu contornos de uma tristeza que não é própria do astro celeste³¹³. Trata-se de um sol morno que como as cores da trama após o encontro entre os dois líderes se torna menos intenso ainda que se mantenha avermelhado.

Quando o *Tennō* posa aos fotógrafos, merece atenção a confusão sobre quem

311 FREUD, 2006: 105-106.

312 FREUD, 2006.

313 Cf. KANDINSKY, 1996: 99.

ele é uma vez que aqueles que o esperam no jardim são incapazes de distingui-lo do mordomo. A dificuldade em diferenciá-los consiste, por um lado, no desconhecimento da imagem do *Tennō* por parte dos aliados e se acentua, por outro lado, na medida em que ele não traja roupas ou adereços que o diferenciem de seus camareiros – no interior da casa estes trajam roupa social completa, composta por terno ou fraque, colete, gravata, sapatos sociais e luvas e, quando saem do recinto incorporam ao traje, uma cartola. O *Tennō*, que é vestido sempre pelo camareiro mais velho, muda de traje de acordo com a ocasião – antes de seu encontro com os Aliados usa roupas de tonalidade verde militar, farda completa para a reunião com os ministros da guerra e avental para as pesquisas científicas – e para o encontro com o Comandante é vestido de social completo à inglesa com direito a fraque e cartola, assim como o camareiro que o acompanha. O uso de roupa social completa com ênfase para os fraques e a cartola remete a outro aspecto da modernização propagada pela Meiji *Ishin*: o intercâmbio cultural que permitiu a incorporação de elementos da cultura de outros países no vestuário, nos móveis e nos utensílios dos japoneses – destaca-se que os ambientes por onde o *Tennō* transita no interior do *bunker* apresentam uma discrepância com um certo “imaginário” que se teria do Japão uma vez que a cama alta do Imperador substitui a cama baixa ou a fina esteira sobre a qual se estenderia um colchão (ou *futon*), há uma mesa de refeições pequena e com cadeiras ao invés da mesa baixa associada aos restaurantes japoneses e as refeições são servidas com garfo sem a presença do *hashi*.

Além disso, em *O Sol* há apenas um traço da fisionomia do *Tennō* que poderia diferenciá-lo dos demais e que, conforme já foi explorado acima, diz respeito aos gestos de sua face uma vez que ele gesticula a boca muitas vezes sem expelir som algum como se houvesse em si uma tensão que o impede de parar o movimento. Algo como um *tic* nervoso ou uma impossibilidade física de contenção. Trata-se de uma característica que o ator incorporou à sua personagem e que não aparece nas imagens de arquivo dos discursos do *Tennō* Showa acessados na pesquisa para a tese³¹⁴. Esta característica o acompanha na trama e torna sua feição menos atrativa. Ainda assim, este atributo não é suficiente para diferenciar seu corpo dos corpos dos

314 Na análise de *O Sol* realizada por Yamota Inuhiko (2009), o autor menciona que o *Tennō* Showa sofria da doença de Parkinson e que as dificuldades motoras relativas à doença, como a gagueira e a intensificação dos tremores, tornaram-se aparentes e passaram a ser exploradas pela imprensa do país a partir da década de 1970. Assim, em 2005 esta condição já era conhecida no Japão, talvez também por Issei Ogata, ator que interpreta o *Tennō*, e por Aleksander Sokurov.

demais membros da corte. Tanto estes como o povo japonês conhecem a figura de seu *Tennō* ou porque vivem em sua companhia ou pelo trabalho de propagação de sua imagem que se tornou uma das bandeiras da *Ishin*, conforme aparece no início deste capítulo. O mesmo não ocorre com os Aliados, que não estão familiarizados com as feições do *Tennō*. Na cena em questão é necessário que o soldado americano que serviu de intérprete ao Imperador indique aos fotógrafos quem devem fotografar. Foi este mesmo soldado que instruiu a imprensa a permanecer a uma certa distância do *Tennō* demonstrando novamente seu conhecimento dos códigos de honra e respeito que pautam a conduta na sociedade japonesa. Os fotógrafos, por sua vez, não conhecem e tampouco partilham destes códigos e por isso saem correndo e se aproximam ao máximo do Imperador quando o soldado lhes indica quem ele é. Assim, o *Tennō* posa para a imprensa e é por ela assediado tal como uma das estrelas de cinema que aparecem em seu álbum de fotografias. A situação enfatiza a necessidade do conquistado em se adaptar às regras do vencedor e não o oposto.

Em determinado momento os fotógrafos chamam o *Tennō* de Charlie comparando-o a Chaplin, o comediante que integra seu álbum de fotografias. Esta comparação traz em si certa ironia, pois embora as vestes do *Tennō* e as de Chaplin (nas fotografias do álbum das estrelas de cinema) se assemelhem, cabe destacar que o primeiro traja roupas bem passadas e de caimento impecável enquanto as de Chaplin estão amassadas, um pouco velhas e demonstram certo desleixo. Os chapéus também são diferentes. Os gestos do *Tennō* e seu modo de andar durante a sessão de fotos são teatrais, ou seja, ele age de modo caricatural ao sorrir e ao caminhar, como é próprio à sua cultura, assemelhando-se, aos olhos dos americanos, ao comediante. A ironia vai além do ato de comparar o Imperador a um comediante na medida em que este homem, que foi derrotado e que é considerado um deus vivo por seu povo, se veste à inglesa, ou seja, ele traja as vestes usadas por aqueles que pertencem a um império que também foi incapaz de submeter os EUA. Alude-se, portanto, à superioridade dos norte-americanos e ao seu desprezo pela formalidade tanto de seu colonizador, o império britânico, como dos japoneses, que foram por eles submetidos. Ao término da sessão com os fotógrafos ocorre um breve diálogo entre o *Tennō* e o soldado de ascendência nipônica em que o primeiro pergunta se o segundo percebe, como os fotógrafos, sua semelhança com “aquele ator do cinema” (referindo-se a Chaplin) ao que o soldado responde de modo evasivo dizendo que não sabe porque não vai ao cinema. A passagem explicita o cuidado deste soldado ao se dirigir

ao *Tennō*, afinal não há motivo para crer em seu desconhecimento da imagem de Chaplin já que até o *Tennō*, que tampouco vai ao cinema, possui fotografias do comediante. A situação ressalta uma vez mais que o soldado conhece os dois códigos de conduta e que age com cautela respeitando o *Tennō* e sua posição social.

Ainda com relação à melancolia, que o *Tennō* disse querer transmitir aos fotógrafos, cabe destacar que ela não foi por eles compreendida a contento uma vez que a imprensa reage às feições dramáticas do *Tennō* comparando-o a um comediante em vez de perceber em suas ações sintomas de melancolia, ou seja, de alguém que percebe a derrota como a negação de sua posição enquanto deidade encarnada. Diante da derrota, o *Tennō* dá início a um processo de negação de si que aparece desde o início da narrativa por meio da dúvida com relação à sua condição divina. Aos poucos essa dúvida se intensifica e ele opta por não agir de acordo com os códigos de conduta antes pactuados como quando, por exemplo, fala em inglês dirigindo-se diretamente ao Comandante Supremo ou quando se senta ao lado do cientista em uma poltrona que não é destinada ao Imperador e sim a seus convidados.

O segundo encontro entre o Comandante Supremo e o *Tennō* acontece em um jantar no prédio da embaixada americana. Na ocasião, o Imperador explica Comandante os motivos que levaram o Japão a atacar *Pearl Harbor* e, como já o fez na cena do laboratório, cita o *Immigration Act*, de 1924. O Comandante usa a mesma linha de argumentação e relaciona o ataque japonês a *Pearl Harbor* ao bombardeio atômico em Hiroshima. Ambos se esquivam da culpa com relação aos ataques alegando que não deram aquelas ordens – argumento oposto aos de muitos nazistas quando dos julgamentos em Nuremberg, ou mesmo do de Eichmann julgado anos depois em Jerusalém, que buscavam se eximir da culpa pelas atrocidades cometidas dizendo que seu papel se restringia ao cumprimento das ordens designadas por seus superiores. Especificamente neste ponto a conversa entre os líderes de *O Sol* se aproxima da retórica usada pelos nazistas, pois tal como no caso alemão, as falas do *Tennō* e do Comandante buscam minimizar suas culpas pela destruição causada durante a guerra. Esta discussão remete também a um debate realizado dentro e fora do Japão sobre o papel ativo do Imperador nas decisões de guerra uma vez que à época, como já foi enfatizado, o *Tennō* detinha a posição de comandante em chefe das forças armadas e ainda assim foi mantido na posição de imperador pelos

Aliados³¹⁵.

No cinema esta discussão aparece em *Emperor* (2013), um filme que de modo ainda mais enfático que *O Sol* tem início informando a derrota do Japão na guerra do pacífico por meio da narração em voz *off* do General Fellers, um militar americano que é o protagonista da trama. O cinzento é a cor predominante e seu emprego indica a destruição que assola o país e a paralisia de seu povo com relação a qualquer possibilidade de revanche. Como exemplo da ação do cinzento se destacam as imagens da cidade de Tóquio e seus arredores, que estão quase sempre destruídos, e imagens do início do filme, quando um avião lança uma bomba sobre uma cidade e, em seguida, a nuvem que sobe remete a um cogumelo, marca da destruição causada por um bombardeio atômico. Estas imagens têm como som de fundo a narração de Fellers enfatizando que o Japão foi forçado a se render após os ataques a Hiroshima e a Nagasaki. Douglas MacArthur é o Comandante Supremo da ocupação aliada e cabe a ele decidir o futuro do Imperador (se será ou não enviado à corte marcial). Fellers, por sua vez, foi incumbido pelo comandante desta investigação e é apresentado como o único capaz de encontrar a verdade devido a sua ligação sentimental com o Japão. Assim, a trama se desenvolve em duas temporalidades: a vida de Fellers com a jovem amante japonesa antes da guerra, quando ele aprende sobre a importância das noções de honra e de devida posição que regem a sociedade japonesa; e a investigação sobre o imperador a partir da busca de informações com militares japoneses que ainda não cometeram *harakiri*. Fellers não é querido pelos colegas graças a seu interesse pelo Japão e por sua cultura de modo que seu único colega é o japonês que lhe foi designado como motorista e intérprete. Graças à sua capacidade de compreender a cultura japonesa e seus códigos, Fellers consegue passar pela guarda imperial e trazer o imperador para um primeiro encontro com comandante sem que haja qualquer derramamento de sangue. O imperador aparece, tal como em *O Sol*, como alguém que não compreende os códigos da cultura americana e que age com bastante cautela e reserva. Suas roupas são as mesmas das do *Tennō* no filme dirigido por Sokurov e o camareiro mais velho também o acompanha ao prédio da embaixada. Durante o encontro, o *Tennō* fala por meio de poemas impossibilitando qualquer conversa. MacArthur, por sua vez, possui um papel secundário em *Emperor* e seu interesse pelo imperador não vai além das fotos que tiram juntos e da

315 Cf. GLUCK, 1992: XI-LXI.

possibilidade de lucrar politicamente com o fim da guerra. A narrativa fílmica é bastante didática ao intercalar alguns eventos, tais como: os conhecimentos adquiridos por Fellers quando de sua estada no Japão com a amante; a fala de membros do exército imperial sobre o papel simbólico do imperador como sendo o responsável pela união do povo; a alusão ao *harakiri* de membros do exército imperial em honra ao imperador e à possibilidade de que parte da população também se decida por isso caso o enviem à corte marcial. Em determinado momento, esta estratégia leva Fellers a descobrir que houve um ataque de soldados japoneses ao palácio imperial com o objetivo de impedir o *Tennō* de tornar pública uma mensagem radiofônica pedindo ao povo e ao exército pelo fim da guerra. Assim, o filme enfatiza que não importa se o *Tennō* foi ou não cúmplice na guerra já que sua coragem e determinação possibilitaram a paz, quer dizer, a rendição completa aos aliados. MacArthur também aparece como alguém capaz de enxergar mais longe quando decide investigar o papel social do *Tennō* em vez de acatar a vontade dos políticos em Washington, que indicaram sua preferência por enviá-lo à corte marcial. A decisão do comandante em manter o *Tennō* em seu posto enfatizando seu papel como figura simbólica da nação aparece, por fim, como o grande trunfo dos EUA para impedir que o comunismo, a real ameaça do pós-guerra, tomasse o Japão. Cabe destacar ainda que as tonalidades de vermelho aparecem pouco em *Emperor* e quando isso ocorre se relacionam à ação do exército japonês, seja contra os americanos ou contra as decisões de seu próprio Imperador. Deste modo, o vermelho não está vinculado à imagem do *Tennō*, mas à guerra e aos seus males de modo que combater o vermelho (alusão tanto ao exército imperial como ao perigo soviético) torna-se o papel dos EUA.

Em *O Sol* não há uma alusão direta aos soviéticos uma vez que foi com os nazistas que o Japão firmou sua aliança. As discussões sobre a culpa do *Tennō* e sua participação na guerra também não são o principal foco do Comandante, que mais de uma vez enfatiza que não vale a pena discutir o passado e sugere que o Imperador pense sobre o presente. Sobre isso se destaca o trecho a seguir:

Comandante: – Estas fotos serão publicadas em grandes revistas. Se as pessoas o reconhecerem como um ser humano de verdade será mais fácil terem compaixão por você.

Tennō: – Acho que vou fumar agora. Sempre quis experimentar um charuto de Havana.³¹⁶

316 A partir de 01:23'50''.

No diálogo o *Tennō* é mais uma vez evasivo. Já o Comandante argumenta que o futuro depende de uma decisão que precisa ser tomada no presente e que ele, como Comandante Supremo, tem o *poder*, mas não a *legitimidade*, para submeter os demais à sua vontade. Assim, por meio do encadeamento de imagens, do emprego das cores e dos diálogos, a trama constrói a ideia de que o único passado que interessa aos Aliados diz respeito à possibilidade de manter o *Tennō* no poder para que possam com isso se apoiar na *legitimidade* que resta ao Imperador e interferir nos rumos do país sem a necessidade de empregar ainda mais violência. As fotografias servirão para embasar a decisão do *Tennō* e lhe cabe escolher entre: ser visto como o aliado de Hitler, que será julgado e morto pela corte marcial; converter-se em um Imperador fugitivo, que sairá do Japão deixando o povo à mercê dos invasores; ou permanecer como imperador e ser visto como aquele que cooperou com os americanos. Dadas estas possibilidades, o desfecho da narrativa começa a se delinear quando o *Tennō* resolve fumar um charuto e recorre ao auxílio do Comandante para acendê-lo: na imagem os rostos dos dois líderes tomam a tela e o Comandante aparece acima do *Tennō* colocando seu próprio charuto, que ele traz na boca, como fonte para acender o do *Tennō*, que também o segura entre os lábios. A cena rompe com todos os protocolos de conduta que regem as ações do *Tennō* e simboliza seu aceite pela rendição incondicional na medida em que ele aparece baixo do Comandante na imagem. Ou seja, por aparecer acima do *Tennō*, o Comandante exerce *poder* sobre ele submetendo-o à sua vontade. Não se trata, portanto, de uma *dominação legítima* porque esta submissão é fruto da derrota do Japão na guerra, mas a cena aponta para um processo que caminha para este fim quando os líderes fumam juntos um charuto.

A imagem do charuto Havana aparece em *O Sol* como o símbolo que sela a aliança entre japoneses e americanos e, diferentemente dos chocolates *Hersheys*, alude a um artigo de luxo, a algo exclusivo e que nem todos têm acesso. O ato de presentear o *Tennō* com os chocolates pode ser interpretado como uma humilhação porque demonstra a incapacidade de um deus encarnado em cumprir suas obrigações. O charuto, por seu turno, sela a aliança entre os líderes e transfere as obrigações para com o povo ao Comandante de modo que em vez de contar com deus (e com os poderes de Amaterasu), o Imperador passa a contar com os americanos e a apoiá-los. A coloração das imagens apresenta resquícios do vermelho e do cinzento até o fim da narrativa, mas há algo novo: o contraste entre o negro e o branco e a proeminência do bege, cor dos uniformes militares Aliados que indicam, respectivamente, o fim completo e absoluto de algo e o nascimento de algo novo ou, neste caso, de uma nova forma de pensar o passado. O bege se forma pela incidência de branco no marrom que, por seu turno, advém do vermelho e com isso traz à cena informações com relação ao futuro e ao papel cerimonial do Imperador a partir de então.

Nas cenas seguintes o *Tennō* é levado de volta para sua prisão domiciliar e no caminho um plano geral desnuda uma vez mais a destruição infringida à cidade de Tóquio, que está embebida por uma fumaça cinzenta. O vermelho diminui neste momento e a lua, inicialmente avermelhada, aparece majestosa no céu negro de modo a destacar o contraste a que se aludiu acima. A presença da lua também é significativa porque remete a Tsukiyomi-no-Mikoto, o Deus da Noite, e enfatiza a ausência de Amaterasu – Tsukiyomi é irmão da Deusa do Sol e também nasceu dos olhos limpos do pai, mas como são antagônicos (noite e dia) eles dificilmente aparecem juntos no céu. Chegando a casa, o *Tennō* não aceita seguir os protocolos imperiais: abre sozinho as portas, recusa a ajuda do camareiro mais velho, é rude, bate no rosto daquele que tem como dever auxiliá-lo e pede o impossível para alguém em sua posição quando diz que quer ficar sozinho. Em seguida, quando ele está sentando em uma poltrona e a imagem em plano americano enfoca a pequenez de seu rosto em relação à janela por onde a luz da lua adentra no cômodo, ele faz sua *ningen-sengen*:

Tennō: – Quero falar ao meu povo sobre o fim da grande guerra e o começo da paz tão esperada.

Personagem oculto: – Já pensou bem a respeito?

Tennō: – Talvez eles queiram guerra, vingança e vitória. Tomei uma decisão importante: no interesse da dinastia, do país e do meu povo renuncio à minha origem e natureza divinas. Em nome da

tranquilidade, da prosperidade e da paz, renuncio à minha condição divina³¹⁷.

Enquanto fala é como se sentisse uma mudança física em si próprio, ri pela primeira vez durante todo o filme, aproxima-se da janela, observa a lua e, por fim, adormece sentado no sofá. Em termos imagéticos, a renúncia aparece na tela quando a lua, branca em um fundo cinzento que, aos poucos, torna-se negro, toma parte da tela e cresce em brilho até o momento em que o *Tennō* verbaliza sua decisão. Os planos não acompanham a importância dada à figura da lua, mas as oposições entre sol e lua e negro e branco representam a negação do *Tennō* de sua condição divina (bem como da ideia que o Imperador é o caminho para Amaterasu, conforme foi propagado no período Meiji) e seu renascimento das cinzas – assim como o renascimento do Japão e de seu povo. Nesse momento, novas tonalidades de vermelho e cinza bem como outras cores, como o verde e o azul, passam a integrar o ambiente em uma alusão aos novos tempos.

A decisão pela *ningen-sengen* não modificou o lugar do *Tennō* enquanto imperador, apesar de configurar um rompimento com a retórica que foi utilizada desde a *Ishin* para justificar sua *legitimidade* como governante do país. Antes de 1867 a prerrogativa de governar era dos xoguns e a decisão tomada pelo *Tennō* nos momentos finais de *O Sol* modifica mais uma vez o *status* da casa imperial sem, no entanto, extingui-la. Nesse sentido, a mitologia presente no *Kojiki* continua existindo com todas as suas histórias e é por meio dela que o xintoísmo ainda explica o mundo. A diferença é que o Estado japonês, na figura do Imperador, propôs-se a manter as tradições como uma simbologia associada à cultura e à história do país deixando de propagar a ideia de que o Imperador é um deus encarnado. Ressalta-se que, embora abalada, restam resquícios da *legitimidade* do *Tennō* já que não houve, após a rendição incondicional e a *ningen-sengen*, o *harakiri* coletivo do povo. Modificou-se uma parte da explicação sobre os motivos que sustentam a liderança imperial, mas, por outro lado, não foi preciso surgir uma nova fonte de *legitimidade* uma vez que persistiu como mitologia fundacional do Estado japonês a imagem de Jimmu, o primeiro Imperador, como sendo o neto de Amaterasu e da família imperial como símbolo da continuidade de sua descendência.

Durante este capítulo foram esmiuçadas situações em que o *Tennō*, já

317 A partir de 1:35'50".

derrotado e sem *poder*, incomoda-se com o legado Meiji, que o obriga a permanecer lutando uma guerra perdida. Ainda assim, foi graças a este legado e ao fortalecimento da imagem imperial sob Meiji que ele se mostra capaz de ir contra a vontade de parte da corte imperial e formular sua *ningen-sengen*. Na trama, aos poucos e sob pressão do inimigo, ele pondera em quais conquistas do avô irá se apegar e relega as demais ao passado. O conjunto das fotografias que aparecem em um dos álbuns apresentam o *Tennō*, a imperatriz e seu filho mais velho ora vestidos com quimonos festivos ou trajes militares, ora segurando a bandeira do sol nascente, sendo que em uma delas o *Tennō* aparece montado em um cavalo e vestido como comandante de guerra. Tais fotografias aludem, portanto, à *legitimidade* de uma *dominação* que é passada de pai para filho e que se fundamenta na tradição, sendo que a manutenção desta organização e de seu caráter divino são argumentos mobilizados por diferentes membros da corte. No entanto, ao lado deste álbum há um outro que contém fotografias de atores e atrizes de cinema utilizando trajes próprios à cultura a que eles pertencem e o *Tennō* se apropria destas vestes assim que entra em cena o quarto grupo (os Aliados). Os Aliados, por sua vez, trajam uniformes militares e com isso aludem ao seu *poder* bélico e à ausência de qualquer legitimidade quando se trata de sua ação em terras japonesas. Há, nesse sentido, uma disputa no interior dos grupos sociais construídos em *O Sol* pela manutenção (corte imperial), negação (aliados) ou mudança (casa imperial) dos significados que conferem *legitimidade* à *dominação* imperial permitindo que se discuta a imagem do líder em um contexto em que embora ele apareça derrotado, permanece a lealdade de sua corte. Mais um vez, como em *Taurus* e em *Moloch*, o povo não tem participação ativa no desenrolar da trama. Ainda assim, a renúncia do *Tennō* leva em conta a situação da população e os desobriga de morrer por ele, como o exército julgou necessário no caso de Okinawa já citado.

Como se busca enfatizar, a trama mobiliza disputas acerca das possibilidades de futuro reivindicadas pelos diferentes grupos sociais e não há novidade em dizer que nem todos aceitam bem a renúncia do *Tennō*. Como exemplo, destaca-se a opção do engenheiro de som por cometer *harakiri*:

Tennō: – Onde estão as crianças?

Imperatriz: – Estão esperando no saguão principal.

(o *Tennō* bate palmas, mas o mordomo não vem. Quando a imperatriz o faz ele entra em cena)

Mordomo: – Estão esperando no saguão principal.

Tennō (para a esposa): – Vamos, depressa. (para o mordomo) O que aconteceu com aquele jovem, o engenheiro de som que gravou meu

discurso para o povo?
 Mordomo: – Cometeu *harakiri*.
 Tennō: – Tentou impedi-lo?
 Mordomo: – Não.³¹⁸

Neste momento a tensão invade a cena, o rosto da Imperatriz aparece em um primeiríssimo plano por breves segundos e, em seguida, ela toma a iniciativa e puxa o marido pelas mãos enquanto os dois saem correndo do recinto enfatizando que agora, findada a guerra e após a *ningen-sengen*, podem finalmente viver a vida. Ou melhor, desfrutar junto aos filhos de algum espaço para privacidade que os possibilite viver preservados da publicidade própria à esfera pública. O mordomo os observa calado e em seguida fecha a porta, desaparecendo da cena. Os sentidos associados a esta cena final confirmam as mudanças nas relações entre os grupos sociais, sendo que a chegada no recinto de uma Imperatriz falante, interessada nas poesias do marido e terna a apresentam como alguém diferente daquela que o *Tennō* descreveu para o Comandante – ele a descreve como fria, calada e distante. A esse respeito se pode inferir que a *ningen-sengen* modificou algo também na Imperatriz e que por isso ela resolve tomar suas próprias decisões para guiar a família. Destaca-se também a alusão aos espaços de privacidade uma vez que o casal imperial decide sair dos holofotes e fazer algo diferente do que fizeram até então. O *Tennō*, por exemplo, diz que dedicará a vida à escrita de poesias. No entanto, como já foi destacado, não houve um rompimento com a posição social do Imperador e dos demais membros da família imperial de modo que nem a privacidade e nem a ideia de liberdade (no sentido de sair dos holofotes) estão ao seu alcance uma vez que permanecem como figuras públicas.

Cabe mencionar ainda que o mordomo não atende prontamente ao chamado do *Tennō* na cena final da trama demonstrando seu descontentamento com a decisão pela *ningen-sengen*. Isso fica mais claro quando ele diz que não tentou impedir o engenheiro de som que cometeu *harakiri*, uma prática específica de suicídio honroso. Antes de discorrer especificamente sobre esta prática é interessante retomar, sob a perspectiva metodológica do *tipo ideal*, a tipologia sugerida por Émile Durkheim sobre as razões sociais que levam ao suicídio³¹⁹ e que o autor distingue como: suicídio egoísta, suicídio altruísta, suicídio anômico e suicídio fatalista. No suicídio egoísta a decisão ocorre em razão de uma baixa integração social, ou seja, a decisão que

318 A partir de 1:43'50".

319 DURKHEIM, 2004.

culmina no suicídio tem como causa o afrouxamento dos laços entre o indivíduo e a sociedade sendo que, neste caso, o autor enfatiza que se trata de um processo em que há um excesso de individuação e que é por fechar-se cada vez mais em si que o indivíduo perde seus laços com a sociedade. Nesse sentido, o suicídio egoísta se relaciona com as consequências do processo sugerido por Richard Sennett quando destaca o declínio da vida pública nos Estados Unidos e na Europa, que se intensifica no século XX, e a concomitante ascensão de uma busca individual e privada pelo conhecimento de si e negação da esfera pública e de seus significados. O suicídio anômico, tal como o egoísta, tem como causa a dificuldade ou incapacidade do indivíduo em se relacionar com a sociedade em que vive. No entanto, enquanto

no [suicídio] egoísta a sociedade está ausente para o indivíduo no que concerne à atividade coletiva (o indivíduo não percebe mais objetivo e significado na sociedade, que se esvaiu dele); Já no estado de anomia, a sociedade falta às paixões propriamente individuais deixando-as sem um freio que as domine³²⁰.

Isso quer dizer que o suicídio anômico se relaciona ao modo como a sociedade regulamenta a vida do indivíduo sendo que quando a regulamentação é frouxa ou ausente alguns optam pelo suicídio por não mais compreender seu lugar naquela organização social – Durkheim pontua que tanto a prosperidade econômica como as crises podem levar à anomia e que, no campo das relações afetivas, tanto a perda de um ente querido como o divórcio, desejado ou não, poderiam surtir o mesmo efeito. Como exemplo, se destacam os suicídios de pessoas que enviuvaram ou perderam sua companhia e se veem assoladas pela tristeza em ocasiões festivas e familiares, como o natal ou o aniversário. Ainda de acordo com este autor, o tipo oposto ao suicídio anômico é o suicídio fatalista que ocorre pelo “excesso de regulamentação, [é] aquele cometido pelos indivíduos cujo futuro está implacavelmente barrado, cujas paixões são violentamente reprimidas por uma disciplina opressiva”³²¹. Neste caso, exemplos desta prática na história da cultura japonesa são: o *shinjú*, que ocorria quando um casal de amantes cometia suicídio por amor na impossibilidade de permanecerem juntos, e os suicídios cometidos por crianças e jovens, entre 10 e 19 anos e entre 10 e 29 anos, que apontam para a falta de perspectiva com relação ao futuro decorrente de uma regulamentação social que lhes aparece como coercitiva³²².

320 DURKHEIM, 2004: 329.

321 DURKHEIM, 2004: 353.

322 As taxas de suicídio no Japão desde os anos 1950 até os dias atuais, bem como um comparativo com as taxas de outros países no mesmo período, podem ser consultadas no site da Organização

O suicídio altruísta é considerado o tipo oposto ao suicídio egoísta e ocorre em razão de uma elevada integração social ou, em outros termos, relaciona-se com a supervalorização do social em uma situação em que não há espaço para o afloramento dos interesses individuais de modo que é pelo social ou em nome da sociedade que se entrega a vida. Este tipo é o que mais se aproxima dos diferentes casos relatados na literatura pesquisada segundo a qual desde o século VII há relatos de suicídio na historiografia japonesa, prática que pode ser relacionada a diversas situações³²³: aparece como uma prática forçada e imposta (trata-se de uma pena) àqueles que se quer exterminar, aos que são punidos por cometerem atos considerados desonrosos – relacionando-se ao que Durkheim tipifica como suicídio altruísta – e às mulheres por vontade de seus maridos, irmãos ou pais em diversas situações – neste caso, a prática estaria mais próxima do suicídio fatalista e do altruísta que dos demais; como suicídios duplos ou *shinjú*, conforme mencionado acima; como parte de um ritual de suicídio honroso realizado pelos samurais (nomeado *seppuku*, mas que também aparece como *harakiri*) e também por seus vassallos, que muitas vezes acompanhavam o samurai na morte honrosa (e, neste caso, cometiam *junshi*³²⁴; e como suicídios em favor do imperador que ocorreram principalmente durante a segunda guerra mundial pelo encontro com a morte

Mundial de Saúde, OMS, pelo endereço: <http://www.who.int/mental_health/suicide-prevention/en/>. O site permite diversos tipos de consultas e gera tabelas de acordo com o interesse do pesquisador. Conforme as informações consultadas, o aumento das taxas de suicídio infantil e jovem cresce em razão inversa à taxa geral de suicídios que diminui paulatinamente desde 2009. Ainda de acordo com a OMS, o suicídio é a maior causa de morte entre os jovens japoneses (10 a 29 anos) e reflete uma tendência global “observada em outros países ao redor do mundo. Entre os jovens de 15 e 29 anos, o suicídio é a segunda principal causa de morte no mundo, de acordo com um novo relatório da OMS” (Consultado em: <http://www.who.int/mental_health/suicide-prevention/japan_story/en/>. Acesso em 15.dez.2019).

323 São eles: YAMAMURA, 1990; HALL, 1991; e JANSEN, 1989.

324 As palavras *harakiri* e *seppuku* são escritas com os mesmos ideogramas, diferenciando-se pela ordem em que aparecem em cada palavra. Ambas significam “cortar a barriga”. Os japoneses utilizam a palavra *seppuku* para designar o ritual de suicídio honroso realizado pelos samurais e embora a palavra *harakiri* signifique a mesma coisa há uma diferença entre elas já que o termo *harakiri* passou a ser difundido a partir da Meiji *Ishin* e nem sempre indica o ato do suicídio honroso protagonizado por um samurai. No caso do filme, por exemplo, não há motivos para crer que o engenheiro de som é um samurai e mesmo assim seu suicídio é descrito como *harakiri*. Sobre isso, cabe destacar minha conversa com o professor Koichi Mori, em junho de 2019, sobre a questão. Ele me disse que as palavras têm o mesmo significado, mas que *harakiri* é o termo que passou a ser empregado a partir do período Meiji e é assim que aparece nas traduções para o inglês. Na ocasião, o professor enfatizou mais de uma vez que o significado das duas palavras é o mesmo e que não havia problema em empregá-las como sinônimos. Disse que no Japão a palavra mais usada é *seppuku* e que no Ocidente é *harakiri*. Levando em conta estas informações, neste trabalho emprega-se o termo *harakiri* para o suicídio por honra cometido por qualquer pessoa enquanto o termo *seppuku* aparece apenas para descrever o suicídio honroso dos samurais.

protagonizado pelos pilotos *kamikaze*³²⁵ e após o país assumir a derrota, quando a bibliografia consultada também nomeia de *harakiri* os suicídios cometidos em honra do Imperador. Todos os suicídios por honra se relacionam ao que Durkheim nomeia como suicídio altruísta, que ocorre em razão de uma forte integração social quando as aspirações do indivíduo se unem ao todo social de modo que os objetivos da sua conduta são exteriores a si próprio. O suicida altruísta se dedica a uma causa que lhe é superior e que ultrapassa qualquer vontade íntima de preservação de si. Isso significa que embora tanto historicamente como nos dias de hoje se perceba uma elevada taxa de suicídios no Japão³²⁶ (se comparada com as taxas de outros países no mesmo período), o interessante sobre esta prática não está nos números e sim na associação do *harakiri*, prática tematizada na trama, com as ideias de honra e dever dado que nestes casos a morte deixa de ser o simples esvair da vida, tornando-se significativa para reforçar valores (ação orientada a valores) ou, em outros termos, para reforçar a coesão entre o discurso oficial que propagava que o Imperador era um deus encarnado e sua aceitação por parte da população.

Pela prática do *seppuku* um samurai se submetia à dor do corte no ventre para se manter fiel ao que acreditava e assim ritualizava sua morte protagonizando um ritual que se assemelha ao suicídio altruísta. Da mesma forma, e quando possível, seu vassalo se tornava uma testemunha deste ritual e não era incomum que degolasse o samurai para impedir que seu superior passasse pelo longo processo de dor física que o ferimento mortal proporciona. Após a degola, cabia ao vassalo acompanhar o samurai em sua morte. A situação dos *kamikazes* não é muito diferente, pois estes eram treinados para explodir junto com os aviões e o faziam por um ato de vontade sendo que desde seu recrutamento sabiam que morreriam em combate para *honrar* o imperador e o país – delineando novamente uma ação orientada a valores, neste caso àqueles representados pela instituição imperial e não com a finalidade de apenas vencer a guerra. O *harakiri*, mencionado no diálogo final de *O Sol*, é um suicídio ritual, ou seja, o engenheiro de som escolheu a morte a partir do corte na barriga, prática que remete ao código de honra samurai e ao papel social do

325 A palavra *kamikaze* pode ser traduzida como vento divino ou vento sagrado e sua origem remete aos ventos que impediram a invasão mongol do Japão no século XIII. Na segunda guerra mundial a palavra foi reutilizada em alusão aos pilotos que, à semelhança dos ventos do século XIII, buscavam afastar o inimigo do território japonês.

326 Consultado em: http://www.who.int/healthinfo/statistics/mortality/whodpms/suicides/sui_lchart2.php, acesso em: 10.dez.2019.

Imperador³²⁷. Não é uma escolha ao acaso e não pode ser associada a um ato de desespero, pois é preciso que ocorra uma preparação para este ritual e sempre que possível uma pessoa deve ser escolhida como testemunha³²⁸. No filme é o mordomo quem se torna a testemunha ao não agir para impedir que a ação se consume. Com isso, a prática ritual do suicídio honroso se associa à impossibilidade do mensageiro em passar adiante a mensagem que lhe foi solicitada, ou seja, ele se nega a espalhar as más notícias e com isso se posiciona contrário à escolha do *Tennō* da mesma forma que o mordomo.

O desfecho da trama culmina, portanto, com a renúncia verbal do *Tennō* à sua condição divina e com a recepção negativa desta decisão pelos membros da corte em virtude do *harakiri* do engenheiro de som. Conforme foi descrito acima, *O Sol* apresenta um descompasso entre os grupos sociais de modo que: a casa imperial, que é representada pelo *Tennō*, vive a melancolia da derrota rompendo com o legado Meiji em busca de estratégias para dar ao país e ao povo uma segunda chance de sobrevivência – a situação faz do Imperador alguém que vislumbra o futuro; os empregados da corte, os ministros e os generais, por sua vez, recorrem à tradição por meio da retórica e enfatizam que seria honroso se os soldados dessem a vida pelo

327 Sobre estes valores ressalta-se o livro *Hagakure*, escrito por Yamamoto Tsunetomo no início do século XVIII, que é conhecido por conter os valores do *Bushido*. Nele Tsunetomo enfatiza que a morte é o destino do samurai e que frente a uma escolha entre vida e morte ele deve sempre optar pela morte, pois só assim cumprirá seu dever de servir (TSUNETOMO, 2014, cap.1). A morte dos samurais deve ocorrer sempre que possível pela prática do *seppuku*, pois este é descrito como um ato de coragem e é desejável por representar o encontro do samurai com seu destino.

328 No conto “Patriotismo”, publicado em japonês em 1960, o autor Yukio Mishima narra a história de um tenente que comete *seppuku* (a palavra utilizada é *seppuku* e não *harakiri*) e escolhe a esposa como testemunha. As duas passagens a seguir ilustram a situação, sendo a primeira sobre o momento da escolha e a segunda sobre o papel da testemunha no ritual do *seppuku*: “Reiko ficou profundamente tocada com a confiança do marido. Era vital para o tenente que não houvesse nenhuma irregularidade em sua morte e por essa razão era preciso haver uma testemunha” e “Era isso o *seppuku*? - pensava [o tenente]. Uma sensação de absoluto caos, como se o céu tivesse caído sobre sua cabeça e o mundo estivesse cambaleando embriagado. Sua força de vontade e coragem, que antes da incisão pareciam firmes, agora diminuíram (...) Parecia incrível que, em meio a essa terrível agonia, as coisas que podiam ser vistas continuavam sendo vistas e que as coisas existentes ainda existiam. No momento em que o tenente empurrou a espada para o lado esquerdo viu a palidez mortal cair sobre seu rosto como uma cortina abruptamente abaixada, Reiko teve que se esforçar para não ir a seu encontro. Ela precisava assistir. Deveria ser testemunha. Foi esse o dever que o marido colocou sobre ela. Em sua frente, à distância de um tapete, podia ver claramente que seu marido mordida o lábio para sufocar a dor. A dor estava lá, com absoluta certeza, diante de seus olhos. E Reiko não tinha como resgatá-lo” (consultado em: <<http://www.mutantfrog.com/patriotism-by-yukio-mishima/>>, acesso em: 10 jan 2018. Tradução livre do conto publicado em inglês). A testemunha do *seppuku* é sempre alguém de confiança daquele que realiza o ritual e seu papel é acompanhar o processo para garantir que tudo aconteça conforme os protocolos. Em algumas situações, mas não nesta, a testemunha degola aquele que pratica o ritual para poupar-lhe do sofrimento. Em diversos casos, e também neste, a testemunha tira a própria vida depois de garantido o êxito do ritual.

Tennō a fim de retardar seu aprisionamento – ou seja, para estes, assim como para os soldados que lutaram em *Iwo Jima*, a derrota não é motivo para que desistam dos combates; os Aliados buscam o apoio do *Tennō* para consolidar sua ocupação ainda que não saibam exatamente como fazê-lo, sendo esta a tarefa do Comandante Supremo das forças de ocupação; e, por fim, a imagem do povo, que é mobilizada por todos os grupos sociais, aparece na trama por meio dos famintos e desabrigados que não têm mais nada a perder. Assim, a narrativa explicita diversas tensões entre os grupos sociais, sendo que todas elas discutem a mudança de *status* do *Tennō* e sua permanência como Imperador após a assinatura da rendição. Neste caso, tematizar a *ningen-sengen* e a chegada dos novos tempos, que tem início com a presença americana no país e se destaca pela mudança na tonalidade das cores, possibilita que se volte ao passado pensando sua relação com a tradição à luz do presente fílmico sem que isso signifique um rompimento com o mito fundacional do país. Pelo contrário, a trama enfatiza a importância da figura do Imperador, que de modo parecido ao que ocorre com a imagem de Lênin, ainda permanece como um símbolo que representa não apenas o Kojiki, mas a cultura japonesa como um todo – ainda que ele próprio e seus descendentes tenham deixado de ser cultuados oficialmente como deuses encarnados. Por outro lado, tanto a menção ao *harakiri* do engenheiro de som como a alusão à batalha por Okinawa apontam para a urgência de se pensar (repensar a partir de novas perspectivas ou, neste caso, de novos tempos) a questão dos suicídios no país, que tanto em 2005 como hoje ainda desponta no *ranking* mundial de suicídios. Por fim, com relação à ideia de que o Imperador e sua família irão desfrutar a vida não há esperança uma vez que é a posição de figura pública e não sua condição divina que lhe conferem um corpo social e que, portanto, dificultam a existência de um lugar destinado à intimidade e sem conexão com o mundopúblico ou ainda, usando os termos de Hannah Arendt, do acesso a espaços de privacidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como se buscou elucidar no interior dos capítulos, esta pesquisa toma a proposta de Pierre Sorlin como recurso metodológico optando pelo que o autor define como análise fílmica. Isso significa partir da análise interna das obras de modo que cada filme é compreendido como um produto específico e acabado sendo as possíveis explicações do diretor ou de um dos membros da equipe sobre a obra elementos exteriores a ela. Desta perspectiva, interessaram à análise a compreensão dos elementos construtivos do filme, tais como: o encadeamento e o enquadramento das cenas, a justaposição dos diálogos e dos sons, o trabalho com as cores, entre outros, enquanto parte de um processo de montagem que não é isento e que tampouco representa a realidade. De acordo com Sorlin:

A partir de pessoas e de lugares reais, a partir de uma história às vezes “autêntica”, o filme cria um mundo projetado (no sentido em que um volume projetado sobre uma superfície plana se converte em uma forma que não é totalmente estranha ao volume e que, no entanto, difere dele de modo essencial) (...) O filme também é uma encenação social pela relação que estabelece constantemente com o espectador: claro ou escuro, é feito para um público que trata de seduzir ou de repugnar (...) Estudar a encenação social ou, mais geralmente, o que chamamos de construção, equivale a tratar de discernir que estratégia social, que modelos de classificação e de reclassificação atuam nos filmes.³²⁹

Este modo de pensar os filmes pressupõe que cada um deles interessa não pela veracidade da história que apresentam, mas porque a análise de seus elementos constituintes, que resultam em narrativas próprias, possibilita ao pesquisador partir deste produto para propor discussões socialmente relevantes. Discussões estas que não serão sempre as mesmas já que novas hipóteses interpretativas podem ser levantadas por diferentes pesquisadores tendo um mesmo filme como ponto de partida, e é por isso que Sorlin também salienta que “o interesse do filme não consiste em ter ‘um significado’, mas em possibilitar múltiplas linhas de significado”³³⁰. Durante este trabalho se buscou perscrutar a *construção* da imagem dos protagonistas – Lenin, em *Taurus*, Hitler, em *Moloch* e o Imperador, em *O Sol* – frente às problemáticas em que estão inseridos com o objetivo de ir além da história narrada e chegar, como explica Menezes, “[a]os valores que orientam a construção da narrativa para que ela se desdobre dessa forma e não de outra”³³¹. Neste caso, a questão inicial que instigou

329 SORLIN, 1985: 170.

330 SORLIN, 1985: 49.

331 MENEZES, 2017: 24.

o trabalho diz respeito ao modo como os filmes abordam a capacidade de governar de cada protagonista nas situações sociais em que se encontram, uma vez que cada uma delas tensiona os fundamentos de legitimação de seus governos e propõe diferentes diálogos com a tipologia weberiana. Não se tratou, portanto, de enquadrar cada filme, seus protagonistas ou a história contada como pertencente a um dos “três tipos puros de dominação” propostos por Max Weber, mas de tensionar esta discussão a partir do uso do *tipo ideal* como recurso metodológico para questionar como cada filme toca na problemática da legitimidade de uma dominação apontando (ou não) para diferentes potencialidades sociológicas.

Cabe destacar ainda que neste processo se observou possíveis *pontos de fixação*, conceito que Sorlin define como “uma reserva de impressões, de *a priori*, de esperança, de preconceitos comuns àqueles que fazem os filmes”³³². Em outros termos, os *pontos de fixação* podem ser compreendidos como pequenas questões ou fenômenos que aparecem nos diferentes filmes que compõem uma amostra seja por alusão, por repetição, por ausência ou por efeito de *construção* e que remetem, sem que este seja necessariamente o objetivo da equipe, aos esquemas de classificação implícitos tanto ao grupo que produziu como ao público receptor destes filmes. Ressalta-se, no entanto, que quando se trabalha com filmes de um único diretor, como é o caso desta pesquisa, se esbarra em algumas limitações já que as questões recorrentes dizem respeito a filmes produzidos por um mesmo grupo de pessoas de modo que nem sempre é possível extrapolar suas discussões para um determinado período histórico – todos os filmes da amostra foram dirigidos por Aleksandr Sokurov, que também desempenhou o papel de diretor de fotografia, tiveram Yuri Arabov como um dos principais roteiristas e, exceto em *O Sol*, Viktor Sergeyev foi produtor das obras³³³. Isso não significa, por outro lado, que as questões aqui mobilizadas deixem de ser socialmente relevantes, como se buscou tensionar em cada uma das análises.

Cada um dos filmes é protagonizado por um líder político distinto e em diferentes momentos do exercício de sua liderança: em *Taurus* Volodya está doente e afastado do comando do partido comunista soviético, enfatizando que ele se percebe vivo um peso morto. O ano é 1922 e os diálogos entre o protagonista e Stalin, que

332 SORLIN, 1985: 201.

333 Deste modo, cabe salientar que o alcance dos pontos de fixação neste trabalho não será tão abrangente como no exemplo mencionado por Sorlin (1985) em sua amostra do neorealismo italiano uma vez que, diferentemente do autor, optou-se por manter a proposta metodológica que tem por base a análise fílmica para pensar em filmes de um único diretor.

entre outras questões aludem a Trotsky e ao testamento político de Lenin, bem como sua conversa com a esposa, Nadya, sugerem que já estão em curso as disputas referentes à transferência da dominação. Assim, o encadeamento das imagens, os diálogos, os silêncios, o alongamento do ritmo das cenas e o uso das cores de modo a suprimir o vermelho são elementos que constroem uma estreita relação entre Volodya e a imagem de Lenin como líder da Revolução de Outubro. Já *Moloch* apresenta Hitler em um momento em que ele detém amplo apoio popular, em meados de 1942, quando o *führer* era aclamado na Alemanha, colecionava vitórias na guerra e estava empenhado em derrotar os soviéticos após uma primeira derrota no *front* do leste, mas a trama o coloca em uma situação afastada tanto dos campos de batalha como do palanque, locais estes em que Hitler obteve reconhecimento e visibilidade enquanto homem público. Desta maneira, tensiona-se a imagem forte do *führer*, que se apresenta a todos no Berghof como o Moloch alemão, frente à instabilidade própria à sua posição social sugerindo que ele próprio e o III Reich podem transformar-se em cinzas caso se concretize uma situação que naquele momento parecia improvável: a derrota da Alemanha na segunda guerra mundial. Como se buscou mostrar, há uma tensão constante na narrativa de *Moloch* que problematiza o medo da derrota *versus* a imponente onipotência associada à imagem do *führer*. Por outro lado, a construção narrativa de *Moloch* aponta para a derrota de Hitler no único lugar em que ele triunfou após o fim do III Reich, as imagens de modo geral e, em especial, as dos filmes exibidos no cinema. Em *O Sol*, por sua vez, o corpo do Imperador contém em si um problema, um defeito que o impede de funcionar normalmente, na medida em que ele é incapaz de conter os movimentos de seus lábios tornando sua feição desagradável. Tal desconforto se associa à situação social que o acomete: a irreparável derrota de seu país, o Japão, para as forças aliadas em meados de 1945. Deste modo, tensiona-se narrativa, como aparece na análise, a necessidade do *Tennō*, que os japoneses enxergam como um deus encarnado, em aceitar a derrota submetendo a si e ao seu país aos termos da rendição incondicional imposta pelos americanos, que já ocupam o território japonês. Contrapondo-se à imagem do Imperador, destaca-se a do Comandante americano que consegue obediência pela força e à revelia de qualquer legitimidade anteriormente constituída sendo que é o modo como esta relação se estabelece e os elementos que ela mobiliza um dos pontos fortes da narrativa.

A manipulação das cores e a opção pelo alongamento do tempo de duração das cenas são estratégias marcantes nestes e em outros filmes dirigidos por Sokurov

sendo que seu emprego resulta, entre outras coisas, na quebra da continuidade naturalista das cenas, introduzindo um incômodo em públicos acostumados ao ritmo frenético de muitos filmes lançados pela indústria cinematográfica de *Hollywood*. Álvaro Machado salienta que uma das marcas distintivas deste diretor consiste em encarar “a imagem de cinema como algo plenamente horizontal e plano, à maneira de uma tela de pintura. Em vez de reproduzir de forma concreta a natureza, ele [Sokurov] a recria como pintor”³³⁴. Em consonância com Machado, percebeu-se durante as análises que o uso das cores é um dos aspectos que diferencia as narrativas em questão, de modo que a abordagem de Wassily Kandinsky sobre o papel das cores na pintura veio ao encontro da pesquisa possibilitando uma discussão que relacionou o emprego das cores nas obras a diferentes propostas de reinterpretação do passado: em *Taurus* a omissão do vermelho e a predominância de múltiplas tonalidades de verde aludem à necessidade da morte de Volodya e à reelaboração da memória soviética de modo mais abrangente; em *Moloch*, a predominância do cinza aponta para a posição social de Hitler que é, ao mesmo tempo, estável e instável uma vez que se, por um lado, continua forte o peso da imagem do *führer* e sua aproximação à onipotência do deus Moloch, por outro lado, a trama enfatiza que tanto ele como Lenin temem a morte em seu significado mais profundo, ou seja, no que concerne ao esquecimento; já em *O Sol* o uso das cores contrapõe a preponderância do vermelho, cor que invade todas as cenas durante a primeira parte da narrativa aludindo, assim, à deusa do Sol que por meio de seus descendentes se responsabilizaria por iluminar o mundo ao governar o Japão, ao seu arrefecimento com o surgimento do bege, que predomina nos uniformes militares dos aliados indicando o fim de um tempo e o início de outro.

A temática da morte é outra característica marcante na amostra e também aparece por meio do emprego das cores no contraponto entre o branco e o negro que Kandinsky interpreta como uma oposição entre o nascimento e a morte, o claro e o escuro, a luz e as trevas, a esperança e o desespero, o início e o fim, a saúde e a doença. Para este autor, conforme foi explorado nas análises uma das principais características deste contraponto consiste na imobilidade de movimento que constitui diferentes tipos de silêncio quando empregados na arte de modo que o cinza, produto da junção entre branco e negro, intensifica ainda mais tanto a imobilidade como o

334 MACHADO, 2002: 19.

silêncio presente nas cores que o compõe³³⁵. Assim, a presença da névoa nos três filmes toca, por um lado, em uma atmosfera mítica que é tematizada tanto na imponente do nazismo por meio da dança de Eva para o abismo cinzento que Sokurov criou no Berghof, em *Moloch*, como na simbologia que associa a deusa do Sol ao *Tennō*, em *O Sol*. Por outro lado, o cinza da névoa também enfatiza a incapacidade de ação dos protagonistas sendo que em *Taurus*, por exemplo, o tom marca a paralisa física de Volodya e sua incapacidade de agir (mas não de pensar) de modo que o emprego de diferentes tons de verde – cor que também tem como característica a imobilidade de ação mas que, ao contrário do cinza, possibilita o vislumbre do movimento – torna possível explorar a morte de Lenin como aquilo que o transforma em constelação, isto é, no guia simbólico do Estado soviético de modo que o fim de sua vida (silêncio de morte que apela às tonalidades de cinza e de verde escuro por meio da incidência do preto) foi o início de sua permanência na história (silêncio de renascimento que pelo emprego intenso do branco constitui o céu da última cena). Em *Moloch*, por sua vez, a névoa que envolve a casa de Hitler imobiliza duas forças pujantes e opostas ao contrapor a ideia de uma sociedade perfeita aos horrores perpetrados por esta mesma sociedade com aqueles que considerava indignos, que eram enviados à morte nos campos de concentração – na trama é a SS, caracterizada por suas roupas escuras, onipresença e silêncio, um dos símbolos desta dualidade perversa. A renúncia do *Tennō* à sua condição de divindade, em *O Sol*, por seu turno, tem como pano de fundo o branco da lua e o negro da noite contrapondo um passado mítico (em que ele é o descendente direto da deusa do Sol) a um futuro incerto para o povo e para o país visto que sua renúncia significa o aceite da ocupação americana que, como aparece no capítulo três, é fruto de uma imposição (representa o exercício do poder) e não de um processo que levou à legitimação de um novo estado de coisas. Nesse sentido, *O Sol* problematiza a consumação da derrota e o fim de um ciclo, posto que o *Tennō* perdeu seu lugar ao ser vencido na guerra, sendo sua permanência como Imperador um novo começo que modifica os fundamentos da dominação tradicional naquela sociedade para que seja possível manter o Imperador em seu trono – o branco e o negro e seus diversos tons de cinza, bem como as nuances de vermelho e bege, representam as diferentes facetas da situação e apontam para o silêncio do Japão e do povo frente ao inevitável: a aceitação da derrota

335 KANDINSKY, 1996: 101 e seguintes.

e a submissão às condições da rendição – destaca-se, neste caso, a opção do mensageiro pelo *harakiri* e seus significados conforme se buscou explorar no terceiro capítulo. Cabe destacar ainda que *Taurus* e *Moloch* têm como protagonistas figuras que entraram para a história, derrotadas ou não, e que continuam a ser lembradas como símbolos de um determinado período de modo que o uso do cinza é uma maneira de questionar e propor novos significados a esta imobilidade, qual seja, a permanência, após tantos anos, dos significados associados às imagens de Hitler e Lenin como homens públicos.

A presença da névoa e o contraponto entre o branco e o negro apontam ainda, como aparece nas análises, a necessidade de se repensar o passado e a marca deixada por homens (e, em especial, pelas mulheres que os acompanharam) que estiveram em posições de poder. Cabe destacar que o *Tennō* é o único dentre os três protagonistas que não é nomeado no filme sugerindo com isso que é preciso ir além dos nomes dos agentes (que seriam fortes e ríspidos, como enfatizou Volodya em determinado momento de *Taurus*) e de uma pretensa unidade discursiva que paira sobre suas imagens para que seja possível ir superar a marca e os significados que suas ações deixaram no tempo para, à semelhança da proposta de Foucault no tocante à *função-autor*³³⁶, perscrutar a memória sob novos pontos de vista. Isso significa que o passado e a memória de seus acontecimentos não podem se resumir aos significados associados à imagem de Lenin, de Hitler ou de Hirohito uma vez que as mensagens mobilizadas por estes significados trouxeram consequências para o presente, de modo que é importante se afastar da imagem forte destes homens, que um dia foram líderes, e apelar como sugere Theodor Adorno a um esforço de reelaboração do passado³³⁷. Nesse sentido, enfatiza-se que *Moloch*, o único filme da amostra protagonizado por um líder em ação, problematiza a imobilidade no uso da imagem do *führer* quando apela à ideia de que ele também é humano mostrando as limitações impostas ao seu corpo e o afastando da figura sobre-humana que representa o deus Moloch. Logo, o filme discute com a época em que foi produzido (e também com o presente) quando trata, por meio do emprego de diferentes artifícios estéticos e narrativos, do perigo de se pensar em Hitler e no nazismo como demônios (ou deuses) dado que, no limite, fossem eles únicos em sua maldade seria impossível seu retorno sob outras roupagens. No entanto, e esta é uma das

336 FOUCAULT, 2009.

337 ADORNO, 2003.

discussões desdobradas a partir da trama, Hitler é humano e padece das dificuldades de ter um corpo e de não ser capaz de controlá-lo acentuando porquanto a ideia de Adorno sobre a necessidade de uma educação crítica da memória para que outros falsos projetos de “sociedade perfeita” (ou de “ficções comunísticas” na acepção de Hannah Arendt) não se consolidem ao se apresentarem com roupagens distintas das da SS, mas igualmente míticas e belas, levando grupos humanos inteiros uma vez mais à barbárie³³⁸.

Sob este prisma, a opção pelos múltiplos contrastes que aparecem nos filmes apontam para a relação, que também é de contraste, entre o mundo público, ou da política, e o mundo privado, no qual estão localizados a intimidade e a privacidade. No decorrer da pesquisa, a questão foi trabalhada a partir de Hannah Arendt, Richard Sennett e, em menor grau, Norbert Elias, sendo possível destacar nos filmes a predominância da esfera pública frente à vida privada. Neste sentido: a decisão de Volodya pela morte não é uma opção derrotista em que morrer é a solução para um sofrimento íntimo, já que a morte aparece como a única maneira do protagonista continuar participando do projeto revolucionário; dentro do Berghof, por seu turno, Hitler continua a desempenhar o papel de *führer* uma vez que não é possível, conforme discute Elias em *A Sociedade de Corte*³³⁹, desvinculá-lo de sua posição social (como comandante de uma nação em guerra) mesmo em uma situação que deveria, como apontou Bormann na trama, ser de descanso. Destaca-se, ainda, que o *führer* prevê sua derrota e morte durante a conversa com o clérigo enquanto, por outro lado, também alude à continuidade de seu legado na última cena ao prometer a Eva que irá “vencer a morte” remetendo, pois, à intensa e permanente divulgação pública de sua imagem mesmo após o fim do III Reich. No que concerne ao *Tennō*, os eventos em questão não o permitem desfrutar de momentos de intimidade e nem sua renúncia à condição de divindade é capaz de libertá-lo da visibilidade pública e permitir-lhe um futuro em que possa desfrutar da vida, como ele diz que fará, uma vez que sua renúncia se associa a um novo compromisso: o de permanecer como Imperador dentro de uma ordem tradicional de transmissão da liderança mesmo que o seu papel se reduza ao cerimonial, possibilitando assim, quer queira quer não, a influência americana no Japão do pós-guerra.

Mesmo que pareça contraditório é ao mostrar os protagonistas no interior de

338 Cf. Discussão esmiuçada no segundo capítulo desta tese.

339 ELIAS, 2001: 49.

propriedades muradas e afastadas do povo que as narrativas enfatizam a impossibilidade do desfrute de momentos de privacidade e intimidade – ou, no caso específico de Hitler, a constituição de um espaço bastante restrito para isso e onde ele se apresenta despidido do carisma com que o cinema o retratou durante décadas. Para Arendt, como se buscou explorar nos capítulos anteriores, a privacidade consiste nos espaços que se opõem à visibilidade própria à esfera pública e por isso se caracteriza por tudo aquilo que deve ser ocultado do público³⁴⁰. Os filmes também remetem à ideia de família e aos espaços que, em uma casa, separariam a mais profunda intimidade de um de seus membros de sua relação com aqueles que com ele coabitam, seu quarto de dormir³⁴¹ e o banheiro, sem conferir-lhes, no entanto, esta dimensão privativa de que fala Elias. Destaca-se que em *Taurus* Volodya convive com a esposa e com a irmã, sendo que as duas dividem um quarto de dormir enquanto ele, doente e dependente de cuidados mais intensivos, dorme em outro aposento. Apesar da existência de um quarto para Lenin, o local não pode ser comparado a *oikos* (casa para os gregos) uma vez que em nenhum espaço (nem mesmo em seu quarto ou durante o banho) ele está imune ao controle exercido pelos militares, já à serviço de Stalin, sobre suas palavras e ações³⁴². Nesse sentido, apesar da família aparecer como um suporte para Volodya, em nenhum momento eles desenvolvem diálogos sem que outros os estejam observando – isso só ocorre durante a conversa entre Lenin e sua mãe, via alucinação e que, portanto, ocorre em seus pensamentos e não no espaço físico do palacete. Tudo isso corrobora, como aparece no primeiro capítulo, para que Volodya negue sua importância como filho, esposo e irmão de alguém para permanecer na História. Em outros termos, trata-se de negar qualquer aspecto relativo à esfera privada, inclusive sua existência corpórea, para permanecer no espaço público, situação que aparece de modo bastante enfático quando a mãe afirma que entende as aflições do filho dizendo “você ainda não tem nada na vida – amigos, parentes, casa”, ao que Volodya responde “Eu tenho a História!”³⁴³. Deste modo, o desfecho de *Taurus* pode ser compreendido como uma provocação na medida em que tanto em 2001 como hoje, em dezembro de 2020, o corpo mumificado de Lenin

340 ARENDT, 2007: 80 e seguintes.

341 Sobre o papel social do quarto de dormir ver ELIAS, 1994:164. Na tese esta discussão está esmiuçada no primeiro capítulo.

342 Nas três análises há a comparação do local em que se encontram os protagonistas com a *oikos* grega.

343 Um excerto mais longo deste diálogo está reproduzido no primeiro capítulo (p.68 desta tese).

permanece exposto no mausoléu que ocupa parte da Praça Vermelha, em Moscou.

Como aparece no capítulo dois, o que Sennett define como intimidade aproxima-se do que Arendt trata por privatividade no que se refere à importância de não tornar públicas determinadas condutas, sentimentos e ações. Dessarte, tudo que é íntimo integra a privatividade no sentido de ocorrer fora da visibilidade do mundo comum. Por outro lado, nem tudo o que está na privatividade é íntimo já que a intimidade pressupõe a ascensão de uma nova forma de estar no mundo que prioriza as reflexões do indivíduo sobre ele próprio, tornando sua vida psíquica uma alternativa à ordem pública, preocupação esta que passa a existir, de acordo com Sennett, na passagem do século XIX para o XX³⁴⁴. Este autor pontua que desde meados da década de 1950 o fardo de cada um tornou-se seu próprio “eu” à medida que todos buscam privadamente conhecer-se a si próprios, sendo esta busca infrutífera exatamente porque “quanto mais privatizada é a psique, menos estimulada ela será e tanto mais nos será difícil sentir ou exprimir sentimentos”³⁴⁵. Então, por diferentes motivos, como aparece no capítulo dois, Sennett argumenta que as pessoas deixaram de se expressar em público tornando a vida privada, principalmente após o fim da segunda guerra mundial, um refúgio à vida pública de modo que a política também se modificou transformando-se em uma arena onde mais importa a personalidade do político que os feitos em *prol* do espaço público. Nesse sentido, a ênfase em aspectos fisiológicos do corpo do *führer*, em *Moloch*, aproxima-o de um político personalista ao enfatizar sua humanidade e contrapor-se a inúmeros filmes que ressaltam sua onipotência e onipresença por meio da imagem. A relação entre Hitler e Eva é outro aspecto de sua condição humana ressaltando um aspecto privativo da vida de Hitler que, assim como muitos denós, tem desejo e faz sexo – cabe destacar que tais momentos são privativos e ocorrem nos aposentos do *führer*. O diferencial consiste, neste caso, em contrapor o relacionamento com a amante à constituição de uma família considerada ideal pela política nazista, ou seja, em problematizar o ideal de família propagandeado pelo III Reich visto que o próprio *führer* mantém uma amante e diz, aos berros, durante o diálogo do casal no banheiro, que não existirão pai, mãe e filhinhos com o sobrenome Hitler. No que tange ao papel da mulher, a análise explora a dicotomia entre Magda, considerada uma mãe e esposa exemplar pelos nazistas, e Eva. No entanto, embora a narrativa apresente elementos que constituam aspectos

344 Cf. SENNETT, 1993: 16 a 19.

345 SENNETT, 1993:19.

privativos da vida de Hitler (e íntimos no caso de Eva) não se trata da opção por narrar a vida privada do *führer* mostrando os eventos pelo buraco da fechadura. O que se buscou argumentar no capítulo dois é que tais elementos vão além da intimidade, pois questionam o uso indiscriminado da imagem de Hitler (e do nazismo) nas quais situações como a dança inicial de Eva, os momentos à sós do casal no quarto e no banheiro e o erotismo próprio da atmosfera nazista são exemplos das dicotomias que integram a trama fomentando com isso reflexões sobre o passado e o modo de se apropriar desta memória no presente³⁴⁶.

A existência do *Tennō*, por seu turno, remete à vida pública de alguém que nasceu com uma posição social definida em virtude de uma tradição que pressupunha a transmissão hereditária da soberania de modo que sua persona se destaca dos demais em qualquer ambiente em que o reconheçam. Em *O Sol*, a impossibilidade do desfrute por parte do *Tennō* de momentos de privacidade e intimidade aparecem em diferentes situações como, por exemplo, durante as refeições, quando ele precisa trocar de roupa, quando desenvolve pesquisas no laboratório ou mesmo durante a reunião com o cientista visto que em todas estas situações um funcionário o acompanha para auxiliá-lo e/ou tomar nota de suas palavras. Em razão de sua posição social, ele costuma se comunicar com os demais por meio de poemas dificultando ainda mais a compreensão do que deseja transmitir. Com relação ao inimigo, representado pelo exército vencedor, cabe enfatizar que no primeiro encontro entre o Imperador e o Comandante americano o camareiro mais velho o acompanha tendo sua entrada na sala de reuniões vedada pelos militares. Ainda assim, o soldado americano, que é descendente de japoneses e serve de intérprete para a conversa, anota as palavras do Imperador para que seja possível recuperá-las futuramente no livro de memórias do *Tennō*. Tais situações enfatizam uma vez mais a dimensão eminentemente pública da vida do Imperador, sendo a renúncia à condição divina também compreendida a partir da dicotomia entre a esfera pública e a esfera privada. Nesse sentido, conforme aparece no diálogo entre o casal de imperadores no fim do filme, a renúncia aparece como uma possibilidade para que o Imperador possa ser como os demais japoneses, isto é, para que possa desfrutar da vida e pensar em suas vontades individuais agora que abriu mão do peso que acompanha um descendente

346 A discussão acerca do papel das mulheres em cada uma destas sociedades e sua importância nos filmes aqui analisados será objeto de um artigo específico, pois não foi possível incorporar esta discussão importantíssima à versão corrigida da tese.

de Amaterasu. No entanto, a notícia do *harakiri* do engenheiro de som marca a impossibilidade de que o *Tennō* se torne uma pessoa comum após a renúncia. Esta resultaria, por outro lado, em uma aliança forçada com os americanos distanciando ainda mais qualquer vislumbre de liberdade por parte do Imperador – nesse sentido, a ideia de liberdade a que se alude neste momento em *O Sol* se relaciona à necessidade de aspectos privativos para a vida, ou seja, à importância de que algumas coisas permaneçam fora da visibilidade que caracteriza a esfera pública³⁴⁷. Ao *Tennō*, no entanto, é vedada esta possibilidade que aparece também na ideia de melancolia quando os antigos significados associados à sua posição social perdem o sentido e novos precisam ser cunhados, conforme se tentou explorar no capítulo três.

Dessarte, os filmes apelam a situações que aproximam os homens de situações de necessidade próprias aos que possuem corpo e os afasta das características que constituem os deuses nas diferentes mitologias aludidas no interior da amostra. Nesse sentido, o momento das refeições mobiliza a dicotomia entre ter e não ter algo necessário à sobrevivência ao abordar distintas situações de escassez: em *Taurus* é durante o jantar que Lenin tem uma explosão de raiva ao lembrar da miséria e da fome que acomete grande parte da população russa enquanto ele, em razão de sua posição social, não passa por este tipo de privação; em *O Sol* o próprio Imperador participa do racionamento de comida, embora tenha acesso a mais mantimentos e conforto que os demais – no capítulo três esta discussão aparece na imagem dos chocolates recebidos do Comandante americano. Em *Moloch*, por seu turno, as refeições são momentos de conversa e confraternização entre Hitler e a alta cúpula nazista. Não falta comida, mas o assunto remete tanto à diferença entre o homem ariano e os demais, que quando capturados são submetidos aos campos de concentração e de extermínio, como entre homens e mulheres, sendo estas por eles consideradas inferiores – como já foi dito, o capítulo dois traz uma discussão sobre o papel da mulher sob o nazismo na medida em que Eva questiona este estereótipo. No que concerne à centralidade das cenas das refeições é possível relacioná-las tanto com as relações de poder (no sentido amorfo proposto por Weber) como à legitimidade de uma dominação: trata-se de uma relação entre quem possui algo – comida, arsenal bélico, força bruta, saúde ou outros insumos – e aqueles que se submetem ou por não possuir (e serem a isso coagidos pelo poder de outrem, como

347 ARENDT, 2007:50.

é o caso do *Tennō*, em *O Sol*) ou por acreditarem na legitimidade daquele que possui, como ocorre na relação entre os funcionários do Berghof e Hitler ou entre os membros da corte japonesa e o *Tennō*.

Destaca-se também a centralidade da presença militar na amostra que remete não apenas à escassez de mantimentos e de insumos próprios à guerra, mas também à militarização daquelas sociedades que optaram por um tipo de política em que não há espaço para a categoria ação da *vita activa*, conforme a entende Arendt, sendo característico da esfera pública que aparece nos filmes analisados a busca pela satisfação de necessidades e não o compromisso com um espaço de discurso em que estaria ausente a violência³⁴⁸. Por outro lado, assim como na Grécia antiga, apenas alguns participam da política enquanto a maioria, o povo, está ausente e age como expectador. A violência aparece tanto nos discursos dos protagonistas, que aludem à guerra (Hitler e o *Tennō*), ao extermínio do outro (Volodya, Hitler e o *Tennō*) e à necessidade de torturar aqueles que não aceitam a revolução (Volodya), como pela presença da guarda vermelha observando Lenin e à serviço de Stalin no Palacete de Gorki Leninskie, em *Taurus*, da imponente e onipresente SS que guarda o Berghof e seus visitantes, em *Moloch*, dos generais do exército imperial e na presença massiva do exército americano que ocupa o Japão, em *O Sol*. Deste modo, a trama também questiona a possibilidade de legitimação de uma dominação em sociedades militarizadas em que a violência se impõe como regra.

A discussão acerca da ideia de liberdade se contrapõe à presença militar e aparece tanto por meio do esforço de repensar o passado a partir do presente como na dicotomia entre o público e o privado. No que tange à dimensão da memória, destaca-se que foi em nome de um determinado ideal de liberdade que Volodya decidiu pela morte e foi também em nome do que Hitler diz, em *Moloch*, ser essencial para a vinda do novo homem que ele e seus convidados justificaram a existência do III Reich. O *Tennō*, por seu turno, fala em liberdade em dois sentidos: liberdade do povo e liberdade dele próprio como indivíduo, sendo que ambas não podem ser garantidas pela renúncia à condição de divindade – em outros termos, não há liberdade no sentido buscado pelo Imperador visto que sua posição social o impede de desfrutar dela. Deste ponto de vista, os filmes dialogam com a época em que foram filmados na medida em que trazem questões do passado para o presente

348 Cf. ARENDT, 2007: 29 a 35.

problematizando-as sob outra perspectiva: liberdade na morte, que serviria aos propósitos revolucionários, mas que levou a uma possível estagnação visto que Lenin ainda está na praça vermelha; em *Moloch* o corpo de Eva é aparentemente livre, mas ela é mulher e continua presa no interior do Berghof e à espera de Hitler, ou seja, trata-se do aprisionamento de muitos em *prol* de um ideal destrutivo de liberdade. Por fim, a liberdade aludida pelo *Tennō* não é necessariamente liberdade já que nem ele pode ser livre em razão de sua posição social e tampouco o povo o é posto que a despeito do desenvolvimento tecnológico do pós-guerra, o Japão ainda tem, passadas mais de 6 décadas, um elevado índice de suicídios³⁴⁹. As narrativas tensionam, deste modo, a ausência da possibilidade de liberdade.

Destarte, a fixação pelos corpos dos protagonistas não pode ser esquecida e aparece como mais um dos possíveis pontos de fixação. O corpo de Hitler, em *Moloch*, aponta para sua humanidade e com isso questiona o uso indiscriminado de sua imagem. Para Lenin é a morte corpórea e a mumificação do corpo que permitem sua permanência na História, sendo este mesmo corpo objeto de questionamento no presente. Já no que diz respeito ao *Tennō*, a presença de uma característica profundamente depreciativa em seu corpo aborda a derrota na guerra e a submissão dele e de seu país aos americanos rompendo com a simbologia que antes o tornava (a ele e a seu corpo) um ser divino. Assim, se por um lado a fixação nos corpos remete à fragilidade da vida e à condição humana de homens que antes tiveram poder, por outro lado é por meio da imagem física e, portanto, corpórea, que estes mesmos homens romperam com sua corporeidade permanecendo na História (Lenin e Hitler). As fotografias – em álbuns (*O Sol*), na parede (*Moloch* e *Taurus*), em objetos (*Moloch*) e em meios de comunicação (*Moloch*) – são outra estratégia para tensionar a discussão que envolve o corpo dos protagonistas e a memória a seu respeito dado que em *O Sol* há um apelo maior a esta discussão na medida em que a trama contrapõe diversas fotografias do *Tennō* como descendente direto de Amaterasu (segurando a bandeira do país quando bebê, trajando seu kimono festivo em uma das cerimônias oficiais de Estado, montado em um cavalo como um guerreiro, entre outras) à situação narrada introduzindo na história uma discussão sobre o papel social

349 Dados disponíveis no site da Organização Mundial de Saúde. Consultado em: http://www.who.int/mental_health/suicide-prevention/en/. Acesso em 5.nov.2019. O mecanismo de busca do site possibilita, como já foi enfatizado, a comparação entre diferentes países.

dos imperadores japoneses que continuam em seu posto como símbolo de um passado que já não existe – nesse sentido, a menção ao *harkiri* do engenheiro de som contribui ainda mais para esta discussão .

Como se buscou apresentar nestas considerações finais, há em comum na amostra o uso de diferentes elementos que apontam para a necessidade de discutir as possibilidades de rememoração do passado no presente: se *Taurus* questiona o peso atribuído à imagem de Lenin, que ainda tem seu corpo mumificado exposto na Praça Vermelha, em Moscou, e sua relação com os feitos do período soviético ao retirar o vermelho das imagens e impregná-los de diferentes tonalidades de verde, *Moloch* e *O Sol*, por sua vez, também trabalham com as cores (o cinza e o vermelho respectivamente) e com a ênfase nos corpos dos protagonistas ao explorar, em *Moloch*, o medo da derrota frente à disseminação da imagem de Hitler após sua morte e, em *O Sol*, os significados da renúncia do *Tennō* à sua condição divina frente à derrota na guerra e sua permanência no trono. Nesse sentido, perpassa a amostra uma certa tensão entre vida pública e vida privada, a ausência de intimidade e de espaços próprios à privacidade no que concerne à vida de homens públicos *versus* a dificuldade destes homens voltarem-se à compreensão de si. Deslinda-se, deste modo, novos problemas relacionados ao uso indiscriminado das imagens em sociedades em que os indivíduos, conforme apontou Sennett, fecham-se cada vez mais em fantasias comunais destrutivas³⁵⁰ de modo que aquilo que Hannah Arendt define como a busca pela imortalidade via obras³⁵¹, consagrou-se no século XXI não apenas pelos significados atribuídos às imagens de líderes políticos considerados importantes para determinados períodos históricos, mas principalmente pela apropriação de suas imagens a ponto deste processo encobrir com o manto do esquecimento discussões importantes sobre o passado e sua preservação enquanto memória. Por fim, destaca-se que foi a partir da ideia de realizar um estudo sobre o modo pouco convencional de Sokurov retratar a imagem de homens que tiveram importância central para a política do século XX e, portanto, sobre como estes filmes tocaram a problemática da legitimidade de uma dominação que foi possível chegar a outras discussões que se desdobraram para além desta proposta inicial que, como se buscou mostrar, são complexas, atuais e dizem respeito à sociedade em que vivemos.

350 Cf. SENNETT, 1998: 381-383.

351 Cf. ARENDT, 2007: 29-35.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABÍBLIA, Português. “Levítico 17; 5-7 e 18:21”, “Primeiro Reis 11; 3-8”, “Mateus 25:31-41”, “Lucas 10; 38-42”, “João 13:34”. **Bíblia de Jerusalém**. São Paulo: Paulus, 2002. Tradução dos originais e direitos de tradução cedidos à Paulus.

ADORNO, Theodor W. Educação após Auschwitz. **Educação e Emancipação**. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2003. p. 119-138. Tradução de Wolfgang Maar.

ANTUNES, Marco António. “O público e o privado em Hannah Arendt”. Disponível *online*: 14pgs. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/antunes-marco-publico-privado.pdf>>. Acesso em 12.set.2018.

ARENDT, Hannah. **A Condição Humana**. 10. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007. Tradução de Roberto Raposo.

ALBERA, François. “Taurus (Telets), de Aleksandr Sokúrov. Mortalha de Lênin: uma iconografia”. **Revista terceira margem**. Rio de Janeiro, n.24, jan/jun 2011. p.17-38, Tradução de Marcelo Diniz.

BAYERLEIN, Bernhard H. “Arquivos do comunismo e perspectivas de pesquisa 25 anos após a “Revolução dos Arquivos”: um balanço global. **Revista Estudos Históricos**. Rio de Janeiro: n.59. v.29 Setembro-dezembro 2016. p. 787-812. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-21862016000300787&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em 20.abril.2018.

BENEDICT, Ruth. **O Crisântemo e a Espada**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006. (Coleção Debates). Tradução de César Tozzi.

BIRABEN, Jean-Noël. “Essai sur l'évolution démographique de l'U.R.S.S”. **Population**. 13.a, n.2, 1958. p. 29-62. Disponível em: <https://www.persee.fr/doc/pop_0032-4663_1958_hos_13_2_5812>. Acesso em 10.ago.2018.

BIX, Herbert P. **Hirohito and the Making of Modern Japan**. New York: Harper Collins Publishers, 2000.

BLEUEL, Hans Peter. **O sexo na Alemanha Nazista**. Rio de Janeiro: Senegra, 1972. Tradução de Theobaldo de Souza.

BRACHER, Karl Dietrich. **The German Dictatorship: The Origins and Effects of National-Socialism**. New York e Washington: Praeger Publishers, 1970.

COSMOPOLITAN MAGAZINE: Hearst's International combined with. New York: Hearst Magazine Inc. Volumes: 105 a 114. Março a Dezembro. 1942.

DURKHEIM, Émile. **O Suicídio**: estudo de sociologia. São Paulo: Martins Fontes, 2004. Tradução de Monica Stahel.

EISENSTADT, Samuel Noah. "Modernidade japonesa: a primeira modernidade múltipla não ocidental". **Dados**, Rio de Janeiro, n. 1, v. 53. p.11-54, 2010. Tradução de Paul Freston. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S0011-52582010000100002>>. Acesso em 10. mai. 2017.

ELIAS, Norbert. **O Processo Civilizador**: uma história dos costumes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994. Tradução de Ruy Jungmann.

_____. **A sociedade de Corte**: investigação sobre a sociologia da realza e da aristocracia de corte. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. Tradução de Pedro Süsskind.

ERASTÓTENES. **Mitología del firmamento (CATASTERISMOS)**. Madrid: Alianza Editorial, 1999. Tradução de Antônio Guzmán Guerra.

FAIRCHILD, Henry Pratt. "The Immigration Law of 1924". **The Quarterly Journal of Economics**, n.4, vol. 38. p. 653–665, 1924. Disponível em JSTOR: <www.jstor.org/stable/1884595>. Acesso em 20.ago.2019.

FREUD, Sigmund. Luto e Melancolia. In: FREUD, Sigmund. **Escritos sobre a psicologia do inconsciente**. Volume II. Rio de Janeiro: Imago Editora, 2006. p. 103-116. Tradução coordenada por Luiz Alberto Hanns.

FOUCAULT, Michel. 1969 - O que é um autor? In: FOUCAULT, Michel. **Estética: literatura e pintura, música e cinema**. Ditos e Escritos III. 2.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. P. 264-298. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa.

GABRIEL, Mary. **Amor e Capital**: a saga familiar de Marx e a história de uma revolução. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2013. Tradução de Alexandre Barbosa de Souza.

GAGE, John. **A Cor na Arte**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. (Coleção Mundo da Arte)

GIRARDET, Raoul. **Mitos e Mitologias Políticas**. São Paulo: Cia das Letras, 1987. Tradução de Maria Lúcia Machado.

GLUCK, Carol e GRAUBARD, Stephen (Eds.). **SHÔWA**: The Japan of Hirohito. New York: W.W.Norton&Company, 1992.

GLUCK, Carol. Introduction. In: GLUCK, Carol e GRAUBARD, Stephen (Eds.). **SHÔWA**: The Japan of Hirohito. New York: W.W.Norton&Company, 1992. P. XI-LXI.

_____. The idea of Showa. In: GLUCK, Carol e GRAUBARD, Stephen (Eds.). **SHÔWA**: The Japan of Hirohito. New York: W.W.Norton&Company, 1992. p. 1-26.

GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**. 13.ed. Petrópolis: Vozes, 2005. Tradução de Maria Célia Santos Raposo.

GOMBRICH, E.H. A ruptura na tradição. In: **GOMBRICH, E.H. A História da Arte**. 16.ed. Rio de Janeiro: LTC, 2009. p. 475-497. Tradução de Álvaro Cabral.

_____. “Arte Experimental”. In: **GOMBRICH, E.H. A História da Arte**. 16.ed. Rio de Janeiro: LTC, 2009. p. 557-597. Tradução de Álvaro Cabral.

GORKI, Maximo. **Lênin: biografia, cartas e escritos**. São Paulo: editora Quilombo, 1970.

HALL, John Whitney (Ed.). **The Cambridge History of Japan: Early Modern Japan (Vol.4)**. New York: Cambridge University Press, 1991.

HARDACRE, Helen. **Shinto: a history**. New York: Oxford University Press, 2016.
_____. **Shinto and the State, 1868-1988**. New Jersey: Princeton University Press, 1991.

HASTINGS, James (Org.). **Dictionary of the Bible**. New York: Scribners, 1963.

HATA, Ikuhiko. Continental expansion, 1905-1941. In: DUSS, Peter (Ed.). **The Cambridge History of Japan: The Twentieth Century (Vol.6)**. New York: Cambridge University Press, 1988. p. 271-314. Tradução de Alvin D. Coox.

HESÍODO. **Teogonia**. São Paulo: Iluminuras, 2007. Tradução de Jaa Torrano.

HITLER, Adolf. **Mein Kampf**. Alemanha: 1925. Obra em domínio público. Tradução desconhecida. Disponível em:
<https://archive.org/details/meinkampf_minha_luta/page/n1>. Acesso em 10.out.2018.

HOBBSBAWM, Eric. O século: vista aérea. In: HOBBSBAWM, Eric. **Era dos extremos: o breve século XX**. 2. ed. São Paulo: Companhia das letras, 1995. p. 11-28. Tradução de Marcos Santarrita.

HOLTON, Daniel Clarence. **Un estudio sobre el Shintô Moderno: la fé nacional del Japón**. Barcelona: Paidós, 2004. Tradução de María Tabuyo e Augustín López.

INUHIKO, Yomota, e ASATO, Ikeda. “A Portrait of Emperor Hirohito: Sokurov's ‘The Sun’”. **Review of Japanese Culture and Society**. Vol. 21, 2009, p. 71–81. JSTOR. Disponível em: <www.jstor.org/stable/42800260>. Acesso em 10.Set.2019.

ITO, Marquis Hirobumi. **Commentaries on the Constitution of the Empire of Japan**, 2.Ed. Tokyo: Central University, 1906. Tradução de Baron Miyoji Ito.

JALLAGEAS, Neide. “Taurus: um filme onde a cor é o procedimento para reconhecer a História”. Sokurovianas: história e poder. **Kinoruss, cadernos de pesquisa**. São Paulo: ano 2., n.3, 2012. p. 73-90.

JANSEN, Marius B. Introduction. In: JANSEN, Marius B. (Ed.). **The Cambridge History of Japan: The Nineteenth (Vol.5) Century**. New York: Cambridge University Press, 1989, P.1-49.

_____. Japan in the early nineteenth century. In: JANSEN, Marius B. (Ed.). **The Cambridge History of Japan: The Nineteenth (Vol.5) Century**. New York: Cambridge University Press, 1989. p. 50-115

_____. The Meiji Restoration. In: JANSEN, Marius B. (Ed.). **The Cambridge History of Japan: The Nineteenth (Vol.5) Century**. New York: Cambridge University Press, 1989. P. 308-366

JAPÃO. Constituição (1946). **Constituição do Estado Japonês**. Tóquio, Disponível em: <<http://www.br.emb-japan.go.jp/cultura/constituicao.html>>. Acesso em 10.mai.2017.

KANDINSKY, Wassily. **Do espiritual na arte: e na pintura em particular**. São Paulo: Martins Fontes, 1996. Tradução de Álvaro Cabral e Antonio de Pádua Danesi.

KARNAL, Leandro et al. **História dos Estados Unidos: Das origens ao século XXI**. São Paulo: Contexto, 2007.

KERSHAW, Ian. **Hitler: um perfil do poder**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993. Tradução de Vera Ribeiro.

KOSAKA, Masataka. The Showa Era (1926-1989). In: GLUCK, Carol e GRAUBARD, Stephen (Eds.). **SHÔWA: The Japan of Hirohito**. New York: W.W.Norton&Company, 1992. p. 27-47

KÖSTER, Roman. "Hugo Boss, 1924-1945. A Clothing Factory During the Weimar Republic and Third Reich". Versão digital. Disponível em: <https://group.hugoboss.com/fileadmin/media/pdf/corporate/EN/Study_on_the_Company_s_History_Abridged_Verson_en_final.pdf>. Acesso 10.out.2019.

KRACAUER, Siegfried. **De Caligari a Hitler: Uma História Psicológica do Cinema Alemão**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988. Tradução de Tereza Ottoni.

LENHARO, Alcir. **Nazismo: O triunfo da vontade**. São Paulo: Ática, 1986.

LENIN. **Teses de Abril**. Disponível em: <www.dominiopublico.com.br>. Acesso em 10.abril.2018.

_____. "Carta ao Congresso (Testamento político de Lenin)". **Marxists Internet Archive**. Disponível em: <<https://www.marxists.org/portugues/lenin/1923/01/04.htm#a2n>>. Acesso em 30.jul.2018. Tradução de Fernando A. S. Araújo.

LOWER, Wendy. **As mulheres do nazismo**. Rio de Janeiro: Rocco, 2014. Tradução de Ângela Lobo.

MACHADO, Álvaro (Org.). **Aleksandr Sokúrov**. São Paulo: Cosac&Naify, 2002. MACHADO, Álvaro. O planeta Sokúrov. In: _____. **Aleksandr Sokúrov**. São Paulo: Cosac&Naify, 2002. p. 9-48.

MAQUIAVEL, Nicolau. **O Príncipe**. Porto Alegre: L&PM, 2008. Tradução de Antonio Coruccio-Caporale.

MCNAB, Cris (Org.) **Hitler's Elite: The SS 1939-1945**. Oxford / New York: Osprey Publishing, 2013.

MÉNARD, René. **Mitologia Greco-Romana**. Volume I. 2. Ed.. São Paulo: Opus editora, 1991. Tradução de Aldo Della Nina.

MENEZES, Paulo. "O cinema documental como *representificação*: verdades e mentiras nas relações (im)possíveis entre representação, documentário, filme etnográfico, filme sociológico e conhecimento" In: Novaes, Sylvia et al. (Org.). **Escrituras da imagem**. São Paulo: Fapesp; Edusp, 2004. p. 21-48.

_____. "Sociologia e Cinema: aproximações teórico metodológicas". **Teoria e Cultura: Revista da Pós-Graduação em Ciências Sociais da UFJF**. Juiz de Fora, n.2, v.12. jul-dez. 2017. p. 17-36. Disponível em: <<https://teoriaecultura.ufjf.emnuvens.com.br/TeoriaeCultura/article/view/3037/2360>>. Acesso em 28.jun.2018.

_____. "Tropa de elite: perigosas ambiguidades". **Revista brasileira de Ciências Sociais**. São Paulo, n.81, v. 28, Fev.2013. p. 63-75, Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69092013000100005&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em 10.jan.2018.

MERLEAU-PONTY, Maurice. "O cinema e a nova psicologia". In: Xavier, Ismail (Org.). **A Experiência do Cinema**: antologia. Rio de Janeiro: edições Graal: Embrafilmes, 1983. p. 103-117. Tradução de José Lino Grunewald.

MISCH, Rochus. **Eu fui guarda-costas de Hitler, 1940-1945**: depoimento a Nicolas Bourcier. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006. Tradução de Adalgisa Campos da Silva.

MISHIMA, Yukio. **Patriotism**. [] 1966. Tradução do japonês para o inglês de Geoffrey W. Sargent. Disponível em: <<http://www.mutantfrog.com/patriotism-by-yukio-mishima/>>. Acesso em 05 Jan. 2018.

NILSSON, Mikael. Hugh Trevor-Roper and the English Editions of Hitler's Table Talk and Testament. **Journal of Contemporary History (JCH)**. n.4, v. 51. p. 788-812, 2016. Disponível em <<https://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/0022009415619689>>. Acesso 09.out.2018.

O NO YASUMARO. **Kojiki**. Tokyo: University of Tokyo Press, 1968. Tradução de Donald L. Philippi

_____. **Kojiki**. New York: Columbia University Press, 2014. Tradução de Gustav Heldt.

_____. **Kojiki**. Madrid: Editorial Trotta, 2008. Tradução de Carlos Rubio e Rumi Tani Moratalla.

ODA, Ernani. Interpretações da "cultura japonesa" e seus reflexos no Brasil. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, n.75, v.26, p.103-117, fev. 2011. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69092011000100006&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em 05.jun.2017.

OHLER, Norman. **High Hitler**: como o uso de drogas pelo *führer* e pelos nazistas ditou o ritmo do terceiro reich. São Paulo: Planeta, 2017. Tradução de Silvia Bittencourt.

PEATTIE, Mark R. "The Japanese Colonial Empire, 1895-1945". In: DUSS, Peter (Ed.). **The Cambridge History of Japan: The Twentieth Century** (Vol.6). New York: Cambridge University Press, 1988. p. 217-270.

PEREIRA, Wagner Pinheiro. "O triunfo do Reich de Mil Anos: cinema e propaganda política na Alemanha Nazista (1933-1945)". In: CAPELATO, Maria Helena, MORETTIN, Eduardo, NAPOLITANO, Marcos, SALIBA, Elias Thomé (Orgs.). **História e Cinema: Dimensões históricas do audiovisual**. 2ª Ed. São Paulo: Alameda Editorial, 2011. p. 259-274.

PICKER, Henry. **Tischgespräche im Führerhauptquartier, 1941-1942**. Bonn: Althenäum, 1952.

PIPES, Richard. **Rússia Under the Bolshevik Regime**. New York: Vintage Books, 1995.

_____. **The Russian Revolution**. New York: Vintage Books, 1990.

_____. **História concisa da Revolução Russa**. Rio de Janeiro: BestBolso, 2008. Tradução de T. Reis.

PISCH, Anita. **The personality cult of Stálin in Soviet posters, 1929-1953: Archetypes, inventions and fabrications**. Camberra: Australian National University Press (ANU), 2016.

REICH, Wilhelm. **Psicologia de massa do fascismo**. Versão de 1933. Porto: Publicações Escorpião, 1974. Tradução de J. Silva Dias.

_____. **Psicologia de massa do fascismo**. Versão ampliada de 1947. 2. ed. brasileira. São Paulo: Martins Fontes, 1988. Tradução de Maria da Graça M. Macedo.

REINHART, Mark. **Abraham Lincoln on Screen: Fictional and Documentary Portrayals on Film and Television**. 2. ed. revisada. North Carolina: MacFarland, 2009.

ROBIN, Règine. **Le réalisme socialiste: une esthétique impossible**. Paris: Payot, 1986.

ROVAI, Mauro Luiz. **Imagem, Tempo e Movimento: Os afetos "alegres" no filme o Triunfo da Vontade de Leni Riefenstahl**. São Paulo: Associação Editorial Humanitas/Fapesp, 2005.

SCHROEDER, Christa. **Doze anos com Hitler, 1933-1945: testemunho inédito da secretária do Führer**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007. Tradução de Rejane Janowitzer.

SENNETT, Richard. **O declínio do homem público: as tiranias da intimidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. Tradução de Lygia Araújo Watanabe.

SERVICE, Robert. **Lenin: a biografia definitiva**. 2.ed. Rio de Janeiro: Difel, 2007. Tradução de Eduardo Francisco Alves³⁵²**346**.

SHIGEYOSHI, Murakami. **Kokka Shintô**. Tokyo: Iwanami Shoten, 1970. SHIRER, William Lawrence. **Ascensão e queda do Terceiro Reich**. Volume I: Triunfo e consolidação (1933-1939). Rio de Janeiro: Agir, 2008a. Tradução de Pedro Pomar e Leônidas Gontijo de Carvalho.

_____. **Ascensão e queda do Terceiro Reich**. Volume II: O começo do fim (1939-1945). Rio de Janeiro: Agir, 2008b. Tradução de Pedro Pomar e Leônidas Gontijo de Carvalho.

SKINNER, Quentin. **Maquiavel**. Porto Alegre: L&PM, 2010. (Coleção Pocket). Tradução de Denise Bottmann.

SOARES, Maria Aparecida Botelho Pereira. Introdução. IN: TOLSTÓI, Lev. **Infância, adolescência, juventude**. São Paulo: L&PM Pocket, 2013. p. 1-3.

SORLIN, Pierre. **Sociologia del Cine**: La apertura para la historia de mañana. México: Fondo de Cultura Económica, 1985. Tradução de Juan José Utrilla.

SUSUMU, Shimazono, et al. State Shinto in the Lives of the People: The Establishment of Emperor Worship, Modern Nationalism, and Shrine Shinto in Late Meiji. **Japanese Journal of Religious Studies**, n. 1, vol. 36, p. 93–124, 2009. Disponível em JSTOR: <www.jstor.org/stable/30233855>. Acesso em 26.ago.2018. Tradução para o inglês de Regan E. Murphy.

TAYLOR, Richard. **Film Propaganda**: Soviet Russian and Nazi Germany. 2ª. ed. Londres: I.B. Tauris & Co Ltd, 2006.

TOLSTOI, Liev. **A morte de Ivan Ilich**. São Paulo: Publifolha, 1998. Tradução de Marques Rebelo.

TREVOR-ROPER, Hugh (Org.), **Hitler's Table-Talk**: Hitler's conversations recorded by Martin Bormann. Oxford: Oxford University Press, 1988. Tradução de Norman Cameron e R.H. Stevens.

TROTSKY, Leon. "Did Stalin poison Lenin?" In: **NORTHERN TIMES**. Carnavon, WA: 20 de março de 1941. p. 6. Disponível em: <<https://trove.nla.gov.au/newspaper/article/74943476#>>. Acesso em 11.ago.2018.

TSUNETOMO, Yamamoto. **Hagakure**: The Boof of the Samurai. Boston: Shambhala. 2014. Tradução para o inglês de William Scott Wilson.

VOLKOGONOV, Dmitri. **Trotsky**: The Eternal Revolutionary. New York: The Free Press, 1996. Tradução de Harold Shukman.

VON OELHAFEN, Ingrid e TATE, TIM. **As crianças esquecidas de Hitler**: a verdadeira história do programa Lebensborn. São Paulo: Contexto, 2017. Tradução de Rogério Bettoni.

WALDEN, Geoffrey R. **Hitler's Berchtesgaden: a guide to the third reich sites in the Berchtesgaden and Obersalzberg area.** United Kingdom and United States of America: Fronthill Media LLC, 2014.

WEBER, Max. **Economia e Sociedade:** fundamentos da sociologia compreensiva. Vol.I. 4.ed. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2009. Tradução de Régis Barbosa e Karen Elsabe Barbosa.

_____. "A "objetividade" do conhecimento na ciência social e na ciência política". In: _____. Metodologia das Ciências Sociais. Parte 1. São Paulo: Cortez, 4ª ed., 2001. p. 107-154. Tradução de Augustin Wernet.

_____. "Os três tipos puros de dominação legítima". In: COHN, Gabriel (Org.) **Max Weber:** Sociologia. São Paulo: Ática, 7. ed., 1999. p. 128-141. Tradução de Gabriel Cohn.

_____. Burocracia. In: _____. **Ensaio de Sociologia.** 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1971. Cap. VIII, p. 229-282. Tradução de Waltensir Dutra.

_____. A sociologia da Autoridade Carismática. In: _____. **Ensaio de Sociologia.** 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1971. Cap. IX, p. 283-291. Tradução de Waltensir Dutra.

_____. O significado da disciplina. In: _____. **Ensaio de Sociologia.** 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1971. Cap. X, p. 292-308. Tradução de Waltensir Dutra.

WERTH, Nicolas. "Violências de baixo, violências de cima na revolução russa". **Lua Nova.** São Paulo, n. 75, 2008. p. 11-40. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-64452008000300002&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 01.ago.2018.

WITTFELD, Marion. "Die Frau ist zu einem wesentlichen Teil Trägerin der Stimmung in der Heimat" - Geschlechtsspezifische NS-Presseanweisungen im Krieg und ihre Umsetzung in der Frauenzeitschrift Mode und Heim. In: BOTHE, Alina e SCHUH, Dominik (Orgs.). **Geschlecht in der Geschichte.** Integriert oder separiert? Gender als historische Forschungskategorie. Bielefeld: edição independente das organizadoras via transcript verlag, 2014.

YAMAMURA, Kozo. "Introduction". In. YAMAMURA, Kozo (Ed.). **The Cambridge History of Japan: Medieval Japan (Vol.3).** New York: Cambridge University Press, 1990. p. 1-45.

Sites citados

Acesso virtual a bíblias e textos sagrados:

Bíblia germânica luterana, *Online German Luther Bible*:

Disponível em: <<https://www.wordproject.org/bibles/de/11/11.htm#0>>. Acesso em 18.set.2018

Bíblia Americana, *The New American Bible*:

Disponível em: <http://www.vatican.va/archive/ENG0839/_P8P.HTM>. Acesso em 18.set.2018

Bíblia do Estado do Vaticano, *Biblorum Sacrorum Editio*:

Disponível em: <http://www.vatican.va/archive/bible/nova_vulgata/documents/nova-vulgata_vt_i-regum_lt.html#11>. Acesso em 18.set.2018.

Sites consultados sobre Adolf Hitler, a segunda guerra mundial e o holocausto:

Análise e estimativa do número de mortos no Holocausto. Disponível em:

<<https://encyclopedia.ushmm.org/content/en/article/documenting-numbers-of-victims-of-the-holocaust-and-nazi-persecution>>. Acesso em 22.out.2018.

Centro de documentação Museu do Holocausto dos Estados Unidos. Disponível em:

<<https://www.ushmm.org/>>. Acesso em 22.out.2018.

Centro de documentação *Yad Vashem*, em Jerusalém. Disponível em:

<<https://www.yadvashem.org/>>. Acesso em 22.out.2018.

Decreto de Incêndio do *Reichstag* – *Reichstagsbrandverordnung*. IN: Reichstag Fire Decree. Disponível em:

<<http://www.worldfuturefund.org/Reports2013/reichfire/reichfire.html>>. Acesso em 22.out.2018.

Julgamento de Nuremberg: *Trials of War Criminals before the Nuremberg Military Tribunals (TMWC)*. 42 vols. Depoimento de Albert Speer In: TMWC. Volume 16: 429-591. Disponível em:

<https://www.loc.gov/rr/frd/Military_Law/NT_major-war-criminals.html>. Acesso em 22.out.2018.

Museu e Memorial do Holocausto de Auschwitz-Birkenau, na Polônia. Disponível em:

<<http://auschwitz.org/en/>>. Acesso em 22.out.2018.

Museu e Memorial do Holocausto de Dachau, na Alemanha. Disponível em:

<<https://www.kz-gedenkstaette-dachau.de>>. Acesso em 22.out.2018.

Museu e Memorial do Holocausto de Sachsenhausen, na Alemanha. Disponível em:

<<http://www.stiftung-bg.de/gums/en/index.htm>>. Acesso em 22.out.2018.

NS-FRAUENWARTE, 18 capas de revista publicadas entre Junho e 1941 e Dezembro de 1942. Disponível em:

<<https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/frauenwarte1941/0001>> Acesso em 20.out.2019.

Premiação nazista às mulheres que tinham muitos filhos: “Nazistas davam medalhas às mulheres que tivessem muitos filhos”. Disponível em:

<<https://super.abril.com.br/historia/nazistas-davam-medalhas-as-mulheres-que-tivessem-muitos-filhos/>>. Acesso em 01.fev.2019.

Pronunciamento de Winston Churchill na Câmara dos Comuns, em 04 de Junho de 1940. Disponível em:

<<http://audio.theguardian.tv/sys-audio/Guardian/audio/2007/04/20/Churchill.mp3>>. Acesso em 10.out.2018.

Protocolo de Genebra, 1925. Disponível em:

<<https://www.un.org/disarmament/wmd/bio/1925-geneva-protocol/>>. Acesso em 26.nov.2018.

Ratificação do Protocolo de Genebra pelo Estado alemão, 22 de abril de 1929. Disponível em: <<https://www.state.gov/t/isn/4784.htm>>. Acesso em 26.nov.2018.

Sites consultados sobre o Japão, a cultura japonesa e o Imperador:

Primeiro Escrito Imperial para o Ano Novo ou *NINGEN-SENGEN* (Declaração de Humanidade). Disponível em:

<<https://www.ndl.go.jp/constitution/e/shiryō/03/056shoshi.html>> e <http://www.yoshabunko.com/empires/Imperial_rescript_1946-01-01.html>. Acesso em 01.ago.2019.

Site do Centro de Estudos Okinawanos da Universidade do Hawaii. Disponível em: <http://manoa.hawaii.edu/okinawa/wordpress/>. Acesso em 25.set.2020.

Sites consultados sobre Lenin e a história russa e soviética:

Lenfilm, site oficial. Disponível em: <www.lenfilm.ru/studio/history/> e <www.lenfilm.ru/files/local/CMS_File/h0000/48/48.pdf>. Acesso em 10.mai.2018.

Museu *Reserva Estatal Gorki Leninskie*. Disponível em: <<http://mgorki.ru/history>>. Acesso em 14.fev.2018.

Museu *Park of Arts*. Disponível em: <<https://park-gorkogo.com/muzeon>>. Acesso em 18.mai. 2018.

The New York Times, manchete sobre a morte de Lenin, em 23/01/1924. Disponível em:

<<https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/learning/general/onthisday/big/0121.html?module=inline>>. Acesso em 15.fev. 2018.

Organização Mundial de Saúde (OMS):

Estatística de mortalidade por suicídio por idade e causas no Japão. Disponível em: <http://www.who.int/healthinfo/statistics/mortality/whodpms/suicides/sui_lchart2.php>. Acesso em 10.dez.2019.

Global Health Observatory (GHO) data. Consulta de dados e indicadores disponível em: <<http://www.who.int/gho/en/>>. Acesso em 23.dez. 2017

Sobre a prevenção de suicídio no Japão. Disponível em:
<http://www.who.int/mental_health/suicide-prevention/japan_story/en/>. Acesso em 15.dez.2019.

Outros sites:

Aleksandr Sokurov, site oficial. Disponível em:
<http://sokurov.spb.ru/isle_en/isle_mnp.html>. Acesso em 10.jan.2017.

História da marca *HERSHEY'S*. Disponível em:
<https://www.thehersheycompany.com/pt_br/sobre/historia.html>. Acesso em 10.set.2019.

Nation Mall & Memorial Parks. Informações sobre o Lincoln Memorial. Disponível em:
<<https://www.nps.gov/featurecontent/ncr/linc/interactive/deploy/html/index.html>>. Acesso em 20.dez. 2017.

Neblina e Névoa – definição e diferenças. Disponível em:
<<https://www.portalsaofrancisco.com.br/geografia/neblina>>. Acesso em 10.jun.2018.

Filmografia principal

Ficha técnica de Moloch (Молох):

Direção: Aleksandr Sokurov.
 Roteiro: Marina Koreneva e Yuri Arabov.
 Elenco: Elena Rufanova, Leonid Mozgovoy, Irina Sokolova, Vladimir Bogdanov, Yelena Spiridonova, Anatoly Shvederskiy e outros.
 Produção: Andrey Deryabin, Michael Schmid-Ospach, Thomas Kufus, Viktor Sergeyev.
 Fotografia: Aleksei Fyodorov, Anatoli Rodionov.
 Idioma: alemão.
 Países: Rússia.
 Ano: 1999.
 Duração: 108 min.

Ficha técnica de O Sol (Солнце):

Direção: Aleksandr Sokurov.
 Roteiro: Jeremy Noble e Yuri Arabov.
 Elenco: Issei Ogata, Kaori Momoi, Robert Dawson, Shinmei Tsuji, Shirô Sano, Tajirô Tamura e outros.
 Produção: Andrei Sigle, Igor Kalenov, Marco Müller.
 Fotografia: Aleksandr Sokurov.
 Idioma: japonês e inglês.
 Países: Rússia, Itália, França e Suíça.
 Ano: 2005
 Duração: 110 min.

Ficha técnica de Taurus (Телец):

Direção: Aleksandr Sokurov.
 Roteiro: Yuri Arabov.
 Elenco: Leonid Mozgovoy, Lev Yelisseyev, Mariya Kuznetsova, Natalya Nikulenko, Nikolai Ustinov, Sergei Razhuk e outros.
 Produção: Viktor Sergeyev.
 Fotografia: Aleksandr Sokurov.
 Idioma: russo.
 Países: Rússia.
 Ano: 2001.
 Duração: versão em duas partes, cada uma com 50 minutos.

Filmografia de apoio

A MONTANHA SAGRADA (Der Heilige Berg). Direção: Arnold Fanck. Alemanha, 1926, 105 minutos.

A QUEDA: as últimas horas de Hitler (Der Untergang). Direção: Oliver Hirschbiegel. Alemanha, Áustria e Itália, 2004, 156 minutos.

ARCA RUSSA (Русский ковчег). Direção: Aleksandr Sokurov. Rússia, 2002. 99 min.

ATUALIDADES ALEMÃS DA SEMANA (Die Deutsche Wochenschau). 607. Alemanha. 22.abr.1942. Disponível em: <<https://archive.org/details/19420422DieDeutscheWochenschauNr.60728m51s>>, acesso 08.out.1942.

ATUALIDADES ALEMÃS DA SEMANA (Die Deutsche Wochenschau). 621. Alemanha. 2.jul.1942. Disponível em: <<https://archive.org/details/1942-07-29-Die-Deutsche-Wochenschau-621>>, acesso 08.out.2018.

BASTARDOS INGLÓRIOS (Inglourious Basterds). Direção: Quentin Tarantino. Alemanha e Estados Unidos da América, 2009, 153 minutos.

CARTAS DE IWO JIMA (Letters from Iwo Jima). Direção: Clint Eastwood. Produção: Clint Eastwood, Estados Unidos da América, 2006, 141 minutos.

O CÍRCULO ÍNTIMO DE ADOLF HITLER (Hitler's Circle of Evil) [Seriado em 1 temporada]. Direção: Matthew Hinchcliffe, Simon Deeley, Vicky Matthews, Guy Smith, Ashley Morris, Chris Roberts. Reino Unido, 2018. Distribuição: Netflix (52 minutos por episódio).

A CONQUISTA DA HONRA (Flags of Our Fathers). Direção: Clint Eastwood, Estados Unidos da América, 2006, 131 minutos.

ELE ESTÁ DE VOLTA (Er ist wieder da). Direção: David Wnendt. Alemanha, 2015, 116 minutos.

O ELEITO (El Elegido). Direção: Antonio Chavarrias. Espanha e México, 2016. 127 min.

EVA BRAUN'S HOME MOVIES [compilado de imagens da câmera de Eva Braun encontrados por Lutz Becker e que serviram como base para *Swastika*]. Alemanha. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=WP4Qf-9hRX8&t=16s>>; <<https://www.youtube.com/watch?v=6HpAlxgdTQw>>; <https://www.youtube.com/watch?v=r_J_hqKYFnk>; <<https://www.youtube.com/watch?v=YLEyIMX5FuQ>>, acesso 08.fev.2019.

IMPERADOR (Emperor). Direção: Peter Webber. Estados Unidos da América, 2012. 105 minutos.

MÃE E FILHO (Мать и сын). Direção: Aleksandr Sokurov. Rússia, 1997. 73 min.

OLYMPIA - Parte 1: Ídolos do Estádio (*Olympia 1. Teil - Fest der Völker*). Direção: Leni Riefenstahl. Alemanha. 1938. 121 minutos.

OUTUBRO (*Oktyabr*). Direção: Serguei Eisenstein. Rússia (URSS), 1928. 103 min.

SWASTIKA. Direção: Philippe Mora. Inglaterra. 1973. 93 minutos.

TRÊS CANÇÕES PARA LENIN (*Tri Pesni o Lenine*). Direção: Dziga Vertov, Rússia, 1934, 62 min.

O TRIUNFO DA VONTADE (*Triumph des Willens*). Direção: Leni Riefenstahl. 1934. 124 minutos.

TROTSKY (*Троцкуй*) [Seriado em 1 temporada]. Direção: Alexander Kott e Konstantin Statsky. Rússia, 2017. Distribuição: Netflix. (50 minutos por episódio).

VESTÍGIOS DO DIA (*The Remains of the Day*). Direção: James Ivory. Inglaterra, 1993, 135 minutos.

"All the News That's Fit to Print."

The New York Times.

THE WEATHER
Forecast for Jan. 20, 1934
Partly cloudy, with light rain or snow, and a cold wind from the north. Temperature, 32 to 40.

THE NEW YORK TIMES
PUBLISHED DAILY
100 NASSAU ST., N. Y. 10

NEW YORK, WEDNESDAY, JANUARY 20, 1934.

100 CENTS PER COPY
Subscription Price: \$5.00 per Annum in Advance

LENIN DIES OF CEREBRAL HEMORRHAGE; MOSCOW THROGS OVERCOME WITH GRIEF; TROTSKY DEPARTS ILL, RADEK IN DISFAVOR

SOVIET CONGRESS IN TEARS

Mass Hysteria Only Averted by a Leader's Bravado Intervention.

BOY WILL LIVE IN STATE

Is to Be Taken to Moscow Today From Village Where Premier Passed Away.

KREMLIN WILL NOT TOMB

Washington Experts No Longer Think Change in the Policy of the National Government.

BY WILSON

Lenin's Death, the Soviet Government's Official Statement, Was a Shock to the World.

Lenin's Death, the Soviet Government's Official Statement, Was a Shock to the World.

Lenin's Death, the Soviet Government's Official Statement, Was a Shock to the World.

Lenin's Death, the Soviet Government's Official Statement, Was a Shock to the World.

Lenin's Death, the Soviet Government's Official Statement, Was a Shock to the World.

Lenin's Death, the Soviet Government's Official Statement, Was a Shock to the World.

Lenin's Death, the Soviet Government's Official Statement, Was a Shock to the World.

Lenin's Death, the Soviet Government's Official Statement, Was a Shock to the World.

Lenin's Death, the Soviet Government's Official Statement, Was a Shock to the World.

Lenin's Death, the Soviet Government's Official Statement, Was a Shock to the World.

Lenin's Death, the Soviet Government's Official Statement, Was a Shock to the World.

Lenin's Death, the Soviet Government's Official Statement, Was a Shock to the World.

Lenin's Death, the Soviet Government's Official Statement, Was a Shock to the World.

Lenin's Death, the Soviet Government's Official Statement, Was a Shock to the World.

Lenin's Death, the Soviet Government's Official Statement, Was a Shock to the World.

Lenin's Death, the Soviet Government's Official Statement, Was a Shock to the World.

Lenin's Death, the Soviet Government's Official Statement, Was a Shock to the World.

Lenin's Death, the Soviet Government's Official Statement, Was a Shock to the World.

Lenin's Death, the Soviet Government's Official Statement, Was a Shock to the World.

Lenin's Death, the Soviet Government's Official Statement, Was a Shock to the World.

Captain of Tacoma and Two Radio Men Lose Their Lives in Vene Creek Storm

Apparent That the Storm

Washington, Jan. 20. (AP)—The storm which swept across the Pacific Northwest today, claiming the lives of three men, was the most severe since the Tacoma, Wash., disaster of 1925.

Washington, Jan. 20. (AP)—The storm which swept across the Pacific Northwest today, claiming the lives of three men, was the most severe since the Tacoma, Wash., disaster of 1925.

Washington, Jan. 20. (AP)—The storm which swept across the Pacific Northwest today, claiming the lives of three men, was the most severe since the Tacoma, Wash., disaster of 1925.

Washington, Jan. 20. (AP)—The storm which swept across the Pacific Northwest today, claiming the lives of three men, was the most severe since the Tacoma, Wash., disaster of 1925.

Washington, Jan. 20. (AP)—The storm which swept across the Pacific Northwest today, claiming the lives of three men, was the most severe since the Tacoma, Wash., disaster of 1925.

Washington, Jan. 20. (AP)—The storm which swept across the Pacific Northwest today, claiming the lives of three men, was the most severe since the Tacoma, Wash., disaster of 1925.

Washington, Jan. 20. (AP)—The storm which swept across the Pacific Northwest today, claiming the lives of three men, was the most severe since the Tacoma, Wash., disaster of 1925.

Washington, Jan. 20. (AP)—The storm which swept across the Pacific Northwest today, claiming the lives of three men, was the most severe since the Tacoma, Wash., disaster of 1925.

Washington, Jan. 20. (AP)—The storm which swept across the Pacific Northwest today, claiming the lives of three men, was the most severe since the Tacoma, Wash., disaster of 1925.

Washington, Jan. 20. (AP)—The storm which swept across the Pacific Northwest today, claiming the lives of three men, was the most severe since the Tacoma, Wash., disaster of 1925.

Washington, Jan. 20. (AP)—The storm which swept across the Pacific Northwest today, claiming the lives of three men, was the most severe since the Tacoma, Wash., disaster of 1925.

Washington, Jan. 20. (AP)—The storm which swept across the Pacific Northwest today, claiming the lives of three men, was the most severe since the Tacoma, Wash., disaster of 1925.

Washington, Jan. 20. (AP)—The storm which swept across the Pacific Northwest today, claiming the lives of three men, was the most severe since the Tacoma, Wash., disaster of 1925.

Washington, Jan. 20. (AP)—The storm which swept across the Pacific Northwest today, claiming the lives of three men, was the most severe since the Tacoma, Wash., disaster of 1925.

Washington, Jan. 20. (AP)—The storm which swept across the Pacific Northwest today, claiming the lives of three men, was the most severe since the Tacoma, Wash., disaster of 1925.

Washington, Jan. 20. (AP)—The storm which swept across the Pacific Northwest today, claiming the lives of three men, was the most severe since the Tacoma, Wash., disaster of 1925.

Washington, Jan. 20. (AP)—The storm which swept across the Pacific Northwest today, claiming the lives of three men, was the most severe since the Tacoma, Wash., disaster of 1925.

Washington, Jan. 20. (AP)—The storm which swept across the Pacific Northwest today, claiming the lives of three men, was the most severe since the Tacoma, Wash., disaster of 1925.

Washington, Jan. 20. (AP)—The storm which swept across the Pacific Northwest today, claiming the lives of three men, was the most severe since the Tacoma, Wash., disaster of 1925.

Washington, Jan. 20. (AP)—The storm which swept across the Pacific Northwest today, claiming the lives of three men, was the most severe since the Tacoma, Wash., disaster of 1925.

Washington, Jan. 20. (AP)—The storm which swept across the Pacific Northwest today, claiming the lives of three men, was the most severe since the Tacoma, Wash., disaster of 1925.

Washington, Jan. 20. (AP)—The storm which swept across the Pacific Northwest today, claiming the lives of three men, was the most severe since the Tacoma, Wash., disaster of 1925.

Washington, Jan. 20. (AP)—The storm which swept across the Pacific Northwest today, claiming the lives of three men, was the most severe since the Tacoma, Wash., disaster of 1925.

Washington, Jan. 20. (AP)—The storm which swept across the Pacific Northwest today, claiming the lives of three men, was the most severe since the Tacoma, Wash., disaster of 1925.

Washington, Jan. 20. (AP)—The storm which swept across the Pacific Northwest today, claiming the lives of three men, was the most severe since the Tacoma, Wash., disaster of 1925.

Washington, Jan. 20. (AP)—The storm which swept across the Pacific Northwest today, claiming the lives of three men, was the most severe since the Tacoma, Wash., disaster of 1925.

Washington, Jan. 20. (AP)—The storm which swept across the Pacific Northwest today, claiming the lives of three men, was the most severe since the Tacoma, Wash., disaster of 1925.

Washington, Jan. 20. (AP)—The storm which swept across the Pacific Northwest today, claiming the lives of three men, was the most severe since the Tacoma, Wash., disaster of 192

"All the News That's
Fit to Print."

The New York Times.

THE WEATHER

Warmer and drier today; the
mercury, 64-74; wind, 10-15.
Tomorrow, 60-70; wind, 10-15.
ETW weather report on page 10.

VOL. LXXIII... No. 24,105.

NEW YORK, WEDNESDAY, JANUARY 23, 1924.

TWO CENTS. 10 CENTS. THREE CENTS. FIVE CENTS.

LENIN DIES OF CEREBRAL HEMORRHAGE; MOSCOW THRONGS OVERCOME WITH GRIEF; TROTSKY DEPARTS ILL, RADEK IN DISFAVOR

SMUT CONGRESS IN TEARS

Mass Hysteria Only
Averted by a Leader's
Brusque Intervention.

BODY WILL LIE IN STATE

Is to Be Taken to Moscow
Today From Village Where
Premier Passed Away.

KREMLIN WALL HIS TOMB

Washington Expects the Imme-
diate Change in the Policy of
the Russian Government.

By WALTER DUBASHT.

Lenin died at 10:30 p.m. today in the Kremlin. The death was announced by the Kremlin spokesman at 11:30 p.m. The death was announced by the Kremlin spokesman at 11:30 p.m. The death was announced by the Kremlin spokesman at 11:30 p.m.

NIKOLAI LENIN (VLADIMIR ILYICH ULIANOV),
A death made from life for THE NEW YORK TIMES by Oscar Reuter in
Moscow, November, 1922, and autographed by Lenin.

Captain of Tacoma and Two Radio Men Lose Their Lives in Vera Cruz Storm

Spent in The New York Times.

WASHINGTON, Jan. 22.—(Times) The part to go to the aid of the Tacoma, Wash., radio station, which was destroyed by a storm on the coast of Mexico, was a tragedy. The station was destroyed by a storm on the coast of Mexico, which was a tragedy. The station was destroyed by a storm on the coast of Mexico, which was a tragedy.

WASHINGTON, Jan. 22.—(Times) The part to go to the aid of the Tacoma, Wash., radio station, which was destroyed by a storm on the coast of Mexico, was a tragedy. The station was destroyed by a storm on the coast of Mexico, which was a tragedy.

WASHINGTON, Jan. 22.—(Times) The part to go to the aid of the Tacoma, Wash., radio station, which was destroyed by a storm on the coast of Mexico, was a tragedy. The station was destroyed by a storm on the coast of Mexico, which was a tragedy.

WASHINGTON, Jan. 22.—(Times) The part to go to the aid of the Tacoma, Wash., radio station, which was destroyed by a storm on the coast of Mexico, was a tragedy. The station was destroyed by a storm on the coast of Mexico, which was a tragedy.

WASHINGTON, Jan. 22.—(Times) The part to go to the aid of the Tacoma, Wash., radio station, which was destroyed by a storm on the coast of Mexico, was a tragedy. The station was destroyed by a storm on the coast of Mexico, which was a tragedy.

WASHINGTON, Jan. 22.—(Times) The part to go to the aid of the Tacoma, Wash., radio station, which was destroyed by a storm on the coast of Mexico, was a tragedy. The station was destroyed by a storm on the coast of Mexico, which was a tragedy.

COULDGE SENDS WATCHER TO OIL HEARING; DAUGHERTY IS ALREADY INVESTIGATING; ASK SINCLAIR TO RETURN, FALL RECALLED

Sinclair Declares Oil Inquiry Is 'Politics';
Denies Paying Bail for Leopold Dome Lease.

Special Cable to The New York Times.

WASHINGTON, Jan. 22.—(Times) The part to go to the aid of the Tacoma, Wash., radio station, which was destroyed by a storm on the coast of Mexico, was a tragedy. The station was destroyed by a storm on the coast of Mexico, which was a tragedy.

WASHINGTON, Jan. 22.—(Times) The part to go to the aid of the Tacoma, Wash., radio station, which was destroyed by a storm on the coast of Mexico, was a tragedy. The station was destroyed by a storm on the coast of Mexico, which was a tragedy.

WASHINGTON, Jan. 22.—(Times) The part to go to the aid of the Tacoma, Wash., radio station, which was destroyed by a storm on the coast of Mexico, was a tragedy. The station was destroyed by a storm on the coast of Mexico, which was a tragedy.

WASHINGTON, Jan. 22.—(Times) The part to go to the aid of the Tacoma, Wash., radio station, which was destroyed by a storm on the coast of Mexico, was a tragedy. The station was destroyed by a storm on the coast of Mexico, which was a tragedy.

WASHINGTON, Jan. 22.—(Times) The part to go to the aid of the Tacoma, Wash., radio station, which was destroyed by a storm on the coast of Mexico, was a tragedy. The station was destroyed by a storm on the coast of Mexico, which was a tragedy.

WASHINGTON, Jan. 22.—(Times) The part to go to the aid of the Tacoma, Wash., radio station, which was destroyed by a storm on the coast of Mexico, was a tragedy. The station was destroyed by a storm on the coast of Mexico, which was a tragedy.

WASHINGTON, Jan. 22.—(Times) The part to go to the aid of the Tacoma, Wash., radio station, which was destroyed by a storm on the coast of Mexico, was a tragedy. The station was destroyed by a storm on the coast of Mexico, which was a tragedy.

WASHINGTON, Jan. 22.—(Times) The part to go to the aid of the Tacoma, Wash., radio station, which was destroyed by a storm on the coast of Mexico, was a tragedy. The station was destroyed by a storm on the coast of Mexico, which was a tragedy.

WASHINGTON, Jan. 22.—(Times) The part to go to the aid of the Tacoma, Wash., radio station, which was destroyed by a storm on the coast of Mexico, was a tragedy. The station was destroyed by a storm on the coast of Mexico, which was a tragedy.

WASHINGTON, Jan. 22.—(Times) The part to go to the aid of the Tacoma, Wash., radio station, which was destroyed by a storm on the coast of Mexico, was a tragedy. The station was destroyed by a storm on the coast of Mexico, which was a tragedy.

WASHINGTON, Jan. 22.—(Times) The part to go to the aid of the Tacoma, Wash., radio station, which was destroyed by a storm on the coast of Mexico, was a tragedy. The station was destroyed by a storm on the coast of Mexico, which was a tragedy.