

TAURUS (TELIÉTS), DE ALEKSANDR SOKÚROV MORTALHA DE LÊNIN: UMA ICONOGRAFIA

François Albera

Tradução do francês: Marcelo Diniz (Departamento de Ciência da Literatura da UFRJ)

Revisão técnica: Sonia Branco (Departamento de Letras Orientais e Eslavas da UFRJ)

Teliéts (*Taurus*: ao mesmo tempo signo do zodíaco e ídolo – como no “bezerro de ouro” da Bíblia) evoca os últimos dias de Lênin após os derrames cerebrais que o deixaram parcialmente afásico e paralisado entre 1922 e 1924. Ele está, então, longe do poder, morando em Gorki (a 45 km de Moscou), cercado por um médico pessoal, alguns guardas, sua secretária, sua irmã Maria Uliánova e sua esposa Nadiéjda Krupskáia. Os emissários do governo e do partido bolchevique vêm por vezes visitá-lo e informá-lo da situação política, mas, ao que parece, por ordem de Stálin e com o pretexto de não sobrecarregar o doente, eles o isolaram e o mantiveram à distância tanto das lutas de sucessão que então se desdobravam, prevendo o seu fim próximo, quanto da marcha dos acontecimentos.

Esse filme russo de 2001 tem seu lugar no que se chamou na URSS a “leniniana”, ou seja, a representação do “pai” da Revolução, que assume múltiplas formas: pinturas, fotografias, filmes, esculturas, medalhas, moedas, bandeirolas, silhuetas, tecidos bordados, pratos decorados, calendários, objetos utilitários, até mesmo embalagens de doces – uma “série” multimídia que se assemelha à iconografia antiga e clássica, e que foi denunciada na aurora do seu desenvolvimento pelos protagonistas das vanguardas, sobretudo pelos membros do LEF¹ (“não façam comércio de Lênin!”²).

Pode-se, todavia, destacar que o cinema oferece particularidades em relação a essa produção de imagens, frequentemente reduzida a algum retrato, busto ou estátua de corpo inteiro. Nos filmes, Lênin “vive”, move-se, fala, e necessariamente resulta disso um jogo com a representação oficial: ele deve descer do seu pedestal. Aleksandr Ródtchenko comba-

tera com veemência o recurso às mídias tradicionais como a pintura e a escultura para representar Lênin. Em seu artigo “Contra o retrato pintado, pela fotografia instantânea”, evoca um projeto de “arquivo de fotografias de Lênin” cujos instantâneos impediriam qualquer idealização ou falsificação do personagem. “Essas fotos, todos as viram, e ninguém permitirá que uma mentira artística substitua o eterno Lênin”³.

Se o cinema soviético abordou o problema dessa representação segundo diversos ângulos – que aqui serão evocados brevemente –, é intrigante examinar como encaminhou a questão um cineasta que pertence ao mesmo tempo aos períodos soviético e pós-soviético de seu país e cuja obra é construída sobre a recusa de qualquer conformação aos “cânones”, sejam eles temáticos ou estilísticos. Nosso esforço será, aqui, o de examinar como se articula a abordagem própria a Sokúrov – sua dupla reflexão sobre o “poder” (que pertence à “trilogia” Hitler, Lênin, Hirohito) e sobre a morte (que atravessa o conjunto de sua obra) – com esse “gênero”, e como ele o maneja no jogo de uma prática intertextual.

Teliéts na leniniana cinematográfica

Na URSS, a representação de Lênin no cinema, inicialmente restrita aos filmes documentários e de atualidades – alguns realizados pelos diretores Kulechóv, Viértov, e pelo operador de câmera Tissé –, ganhou o cinema “encenado” após a sua morte sob a forma de imagens intradieéticas, que seria inútil repertoriar aqui (calendários de parede, jornais, retratos, bustos⁴), de inserções de planos documentários (*Ego prizív* [Seu chamado], de Protazanov) e também de personagem interpretado por ator. *Moskvá v Oktiabrié* [Moscou em Outubro], de Barnet, e *Oktiábr* [Outubro], de Eisenstein, recorrem ambos – em 1927 – ao mesmo “tipo”, o operário Nikandrov, para representar o líder. No âmbito do LEF, que condenou a iniciativa, o filme de Eisenstein cristalizou a contradição entre a referência às ideias de Lênin e a representação de sua pessoa via um “duplo”, um “falso Lênin”. Em *Generálnaia Línia* [A linha geral], Eisenstein fez coro, aliás, à condenação lefista, zombando da superficialidade dessa produção de imagens na sequência dos

burocratas: o pequeno chefe, identificando-se ao quadro que orna seu gabinete (Lênin lendo o *Pravda*) ou os secretários enxugando a pena em um tinteiro com a efígie do líder, colando selos com sua imagem etc.

Nos anos de 1930, no entanto, assiste-se ao desenvolvimento de um verdadeiro “gênero” com, entre outros, *Lênin v Oktiabrié* [Lênin em Outubro, 1937], *Lênin v 1918* [Lênin em 1918, 1939], *Vladímir Ilítch Lénin* [Vladimir Ilitch Lênin, 1948], *Kinodokumiénti o V. I. Lénin* [Documentários filmados sobre Lênin, 1949], *Jivói Lénin* [Lênin vivo, 1958], de Mikhail Romm; *Velíkoe zárievo* [A grande conflagração, 1938], *Kliátva* [O sermão, 1946], *Niezabiváiemí 1919 god* [O inesquecível ano de 1919, 1952], de Mikhail Tchauréli; *Rasskázi o Lénine* [Narrativas sobre Lênin, 1958], *Lênin v Pólche* [Lênin na Polônia, 1966], *Lênin v Paríje* [Lênin em Paris, 1981], de Serguéi Iutkévitsh... Se se acrescentam a essa lista filmes de Kalatozov, Kózintsev e Trauberg, Iégorov, Raizman, Vassíliev, Rochal, Dzigan, Kulidiánov, Vichínski, Kvinihidzé, Donskói, Aleksándrov etc., para citar apenas nomes conhecidos, são mais de oitenta títulos que entram na categoria até os anos de 1980 da URSS⁵.

Alguns filmes desse conjunto já foram estudados sob a perspectiva da representação de Lênin, tanto em suas variantes ligadas ao contexto político – é o caso de *Lenin v Oktiabrié*, cujo próprio diretor apaga a imagem de Stálin com o auxílio de diversas trucagens técnicas após a desestalinização –, quanto em seu caráter de exceção – caso do *Tri piéśni o Lénine* [Três cantos sobre Lênin, 1934] de Viértov que, em sua obra, “alargou” a pessoa (de quem se vê apenas o cadáver) ao conjunto de práticas leninistas no âmago de toda a União, chegando a colocar em cena uma “função-Lênin”, um “operador-Lênin” que, por exemplo, retira os véus dos olhos das mulheres muçulmanas, superando a representação do Lênin-homem.

De toda forma, Sokúrov, ao realizar seu “Lênin”, inscreve-se nessa “tradição” soviética, oferecendo a primeira ocorrência propriamente “russa”. Ele tem, então, a escolha entre perseguir essa tradição ou caminhar a contrapelo, mas não pode ignorá-la, não mais que o público russo que é, em grande parte, o destinatário do filme.

Levando em conta o tema – Lênin em Gorki, doente, diminuído – pode-se, em um primeiro momento, compreender *Téliéts* como pertencendo

cendo à série de filmes que visam a “humanizar” Lênin, sucedendo ao período inicial em que ele surgia como figura “heróica” (o líder que inflama as massas), e ao período subsequente em que se conferia a ele a imagem do “pensador” e do estrategista (Iutkévitch chegou a moldar o seu *Lênin v Polche* à lógica de um “monólogo interior”). Falou-se a respeito da tônica que é posta sobre a pessoa, de sua psicologia de intimismo, de “cinema de câmara” (Tenechvili⁶). Em *Lênin v 1918* (1939) o vemos gravemente ferido, logo após o atentado cometido contra ele por Fanny Kaplan; está sem consciência, talvez morrendo, segue gemendo sobre a mesa de operação, onde extraem de sua ferida as duas balas que o atingiram. Em um de seus *Rasskázi o Lenine*, Iutkévitch e seu roteirista Gavrílovitch já haviam proposto, em 1958, uma reconstituição dos últimos meses de sua vida. Estamos em Gorki, Lênin tem um braço paralisado e é poupado de tudo que pode fatigá-lo: “A emoção, para ele, é a morte! – dizem a Sacha, uma jovem enfermeira de 17 anos enviada à cabeceira do doente. Nada de política, de jeito nenhum! Nada de ler-lhe os jornais, nada de lhe contar os acontecimentos [...]”. A primeira aparição de Lênin aos olhos da jovem é então a de um homem cambaleante, que caminha sustentado de ambos os lados. “Ele mal caminha e logo para, ofegante”. E o roteiro comenta: “É tão terrível e *corresponde tão pouco à representação habitual* [grifo meu] que se tem de Lênin, da sua atitude alerta, da sua vivacidade e da energia dos seus gestos e dos seus movimentos...”⁷.

Recolocado no conjunto da obra de Sokúrov, o filme desliga-se da temática da morte e se associa ao *Krug ftorói* [O segundo círculo] e a numerosas *Elégui* [Elegias]: Lênin é percebido, então, em sua condição de ser humano ordinário e miserável, em agonia e frente ao nada. Mas essa atmosfera deletéria, mortífera, é esboçada com certa ênfase por Sokúrov, que jamais desdenha a hipérbole ou mesmo o grotesco em toda uma série de seus filmes, a que *Teliéts* pode igualmente se associar: *Skórbnoe bestchúvstvie* [Indiferença aflitiva] ou *Spasí i sokhraní* [Salva e protege].

Como se trata nesse filme de uma figura de “homem do poder”, ele se inscreve, então, em outra genealogia do seu trabalho, a que começa com certos curtas-metragens como *Sonata dliá Gúitlera* [Sonata a Hitler] e *I nitchegó bólche/Soiúzniki* [O terceiro excluído/Os aliados], na qual já havia um Hitler (*Móloch*) e logo surge um Hirohito (*Sólnce*

[Sol]). A essa última série, poderia sem dúvida ainda pertencer, por um de seus aspectos, o espantoso retrato antipodal de Iéltsin em *Soviétskaia eléguia* [Elegia soviética], ou aquele, menos impiedoso, de Lambergis em *Prostáia eléguia* [Elegia simples]⁸. Em todos os casos trata-se de captar o homem “público” – espécie de “super-homem” todo-poderoso, monarca ou ditador – em sua nudez de homem ordinário, que a doença e a morte ou mesmo a intimidade autorizam a apreender⁹.

Esse primeiro aspecto da sua abordagem, inovadora em relação à “pessoa” de Lênin, foi qualificado pelo historiador Alain Besançon como “mistério”. Em seu estudo sobre o leninismo, ele escreve:

[suas] melhores biografias não entram no interior do personagem. [...] A biografia dá uma volta pequena, porque esse indivíduo excepcional não pode ser compreendido como uma pessoa. [...] Em Stálin, Hitler, Trótski, o aspecto criminal, demente ou teatral de seu ser lhes confere, à margem que seja, uma espécie de personalidade, que se manifesta na franja das suas atividades históricas como fantasias em relação a uma linha de ação principal, onde eles tendem, como Lênin, simultaneamente, para a onipotência e para a não-pessoa. Em Lênin, essa franja não existe.¹⁰

Daí, conclui o autor, “a única aproximação correta” desse “personagem achatado e fechado [...] é metafísica, pois, sob certa perspectiva, esse personagem, opaco devido à transparência, risonho, colérico, de gostos simples, permite desvelar, sob a sua plana superfície, a inquietante profundidade do Nada”¹¹.

Em certa medida, é esse o programa a que se dedicaram Sokúrov e seu roteirista Iúri Arábov em *Teliéts*. No entanto, a busca da personalidade “não descoberta” de Lênin de que fala Besançon é aquela do homem de ação, do dirigente em plena posse de seus meios ou, ao menos, a do combatente clandestino às vésperas da revolução – como Soljénitsin o pinta em *Lênin em Zurique* (1975) ou Maurice Pianzola em *Lênin em Genebra*. Aqui, ao contrário, tem-se um Lênin enfraquecido, doente, impotente, destinado aos cuidados mais ou menos prudentes e atenciosos de enfermeiros e médicos que o rodeiam, à solicitude sincera ou fingida de seus próximos e de seus companheiros políticos.

Esse Lênin é um homem só, na incapacidade de se exprimir e, muito frequentemente, de se deslocar.

Vemos aqui uma diferença maior em relação aos filmes citados acima; neles, Lênin era mostrado enfraquecido (por ferida ou doença) para melhor ressaltar a ideia de que a vulnerabilidade do corpo contrastava com um pensamento intacto, uma energia psíquica sem falhas que o levava até mesmo a se apresentar em uma usina – como em *Rasskazi o Lenine*, de Iutkévitch – para estigmatizar a oposição ao Partido e reanimar os operários... Sokúrov, de fato, despoja igualmente o grande homem dessa “interioridade” que transcende o envoltório corporal, o qual, à medida que o filme evolui, degrada-se, deforma-se, adocece.

Vê-se ainda o quanto esse filme se distingue de um “gênero” estabelecido no cinema e na literatura: o do “avesso do decoro”, do “buraco da fechadura”, ou seja, do ponto de vista do criado em relação ao seu mestre. Recentemente, cinquenta anos após um primeiro filme sobre o mesmo assunto realizado por Georg-Wilhelm Pabst (*Der letzte Akt*, Alemanha, 1955, roteiro de E.-M. Remarque), o filme alemão *Untergang [A queda]* procurou adotar esse olhar: Hitler acuado, progressivamente abandonado pelos seus, tornado louco em seu *Bunker*, onde sonha com a vitória ainda possível, tal como o via a sua secretária¹². Mas o diretor trapaceia com as suas premissas, de fato ele manipula os estereótipos do personagem sem tentar apreendê-lo em uma outra dimensão, pretende, na realidade, conservar a sua grandeza pública na derrota e, com isso, faz dele um herói trágico¹³. Essa não é a abordagem de Sokúrov, cuja humildade é maior, mas também a ambição¹⁴.

O homem nu, despojado de seus ouropéis de poder, não saberia ser um herói nem um ser trágico; ele pode ser apenas derrisório, grotesco como todos e cada um na decadência e diante da morte. Evidentemente, para o cineasta, esse grotesco não engendra nem a troça nem a zombaria, trata-se da condição do homem, seu desnudamento. A metafísica, o desvelamento do nada se faz então sobre um fundo completamente outro. Decerto, esse afrontamento de Lênin com o nada – “o último combate de Lênin” (segundo a expressão de Moshe Lewin) – acaba por engajar essa questão metafísica fora da interioridade do sujeito que já se encontra em parte desmoronado. O que pensar, exatamente, desses dois

planos que enquadram o momento final: um céu carregado de nuvens, túmido e fuliginoso, e uma fenda nesse céu, o clarão de um sol desvelado? Por mais que esses planos se associem, sob a forma de campo e contracampo, ao olhar de Lênin, abandonado em sua poltrona no jardim, embora esboce um sorriso, seria apenas conjectura ler aí uma revelação, ou mesmo uma libertação, de tanto que o *sujeito* desses supostos sentimentos nos foi apresentado, anteriormente, embrutecido, quase idiota. É mais provável que, reunindo o sublime dos planos de paisagens que abrem o filme e o pontuam com a linha narrativa concernente ao personagem, trate-se de deslocar o sujeito, no próprio momento do seu desaparecimento, dentro de um sucedâneo que indica a sua absorção em um Todo: a Natureza. O que o céu ameaçador e terrível do início e os estrondos da tempestade fazem pesar sobre esse mundo débil, grotesco – nada menos que a ameaça iminente do nada – acaba por se dar como abertura e desaparecimento. É o processo do sublime que encarregou a arte, o mito de torná-lo possível¹⁵.

Um grande cidadão

Como em vários outros filmes, e nesse caso quase exemplarmente, a aliança entre Arábov e Sokúrov resulta em um espantoso misto de grotesco, de fantasmagoria e de grandeza. Assim, o cômico, apoiado em criadas zombeteiras, médicos estarrecidos, guardas estúpidos ou nessas figuras históricas apreendidas pelo seu aspecto mais caricatural (a chegada de Stálin, envolvido por um grande casaco e de terno branco) é contestado e mesmo transcendido por paisagens românticas de bruma, luzes difusas, interiores profundos e tetos baixos que a sombra corrói e o vapor dilui¹⁶. Esse final com Lênin parcialmente paralisado, murmurante, frequentemente ausente, que poderia ser uma farsa sinistra, adquire, desse modo, a dimensão que é aquela da condição humana diante da morte – quer seja Lênin ou qualquer outro –, aquela da perda, do distanciamento, do apagamento.

E também as cóleras ou as crises de Lênin várias vezes evocadas nesse filme: sabe-se, segundo vários testemunhos, que ele era facilmente

possuído – Soljenítsin conta e Ludovic Nadeau, na manhã de sua morte, relembra, em *Ilustração*, que, no dia da dissolução da Assembléia Constituinte pela força, 21 de janeiro de 1918, Lênin foi visto, no momento em que terminava uma arenga no meio de seus afiliados, “tomado por uma espécie de crise que o fez rolar pelo chão e explodir em risos convulsivos”¹⁷. Mas, no filme, suas cóleras procedem da impotência à qual foi reduzido o antigo dirigente, e não de algum excesso, loucura ou “iluminação”¹⁸. É a cólera de um mudo que mal se sustenta sobre as pernas, e que se deixa dominar, sem precaução, pelos enfermeiros¹⁹.

Estilística: o motivo do pano

Essa mistura do grotesco e do sublime institui uma estilística que se apoia sobre certo número de objetos, de acessórios e de situações cujos componentes são ampliados e os traços acentuados. Impõe-se, em particular, a centralidade de um tema plástico sobre o qual se constrói o conjunto do filme, aquele do “lençol”. Em *Teliéts*, se assiste à migração e transformação em “mortalha”.

Depois da paisagem que abre o filme – com brumas e pinheiros cobertos de geada, e, ao fundo, uma fraca claridade branca da casa de campo em colunatas, depois do plano próximo de um soldado em uniforme, cabeça nua, vindo à fachada fumar, indiferente –, uma das primeiras imagens nos mostra um homem estendido em seu leito, enrolado em um lençol. O cômodo em que ele se encontra – que a objetiva grande angular nos apresenta como um espaço dilatado e curvo – comporta, ao fundo, uma poltrona recoberta por uma capa. O homem, que se ouve confusamente gemer, levanta-se com dificuldade e se envolve em uma coberta de crochê, que lhe serve como uma toga derrisória, antes que os enfermeiros e médicos (claramente alemães) a desfaçam e ele se veja nu novamente. Que contraste quando Stálin vem em visita a esse doente que nada mais é do que Lênin! O futuro chefe supremo da URSS está envolvido em um grande casaco cintado, liso, que lhe chega aos pés, dando ao seu corpo uma forma projetada, escultural. Na casa, despido de seu casaco, ele está ainda fardado em um uniforme branco

abotoado severamente até o pescoço. A soberba do pretendente ressalta ainda mais a decadência de Lênin, cujos borborigmos, gestos interrompidos, iras inexpressas são o índice de uma perturbação do corpo²⁰.

Sokúrov representa, em sua encenação, a dialética das formas e dos materiais, agregando manifestamente uma simbólica do tecido, do lençol, da tela. Por quê? É necessário levantar a hipótese de uma atenção particular a vinculá-los à iconografia soviética, seja por causa da simbólica da bandeira, mas também por toda uma série de motivos que se encadeiam: da bandeira à toga, à tapeçaria, à mortalha, acessórios de um teatro épico. Dando tal destaque ao pano do leito, à camisa pendurada, à blusa, à capa, à coberta, à toalha, ao espanador etc., Sokúrov nos oferece as figuras decaídas desse *epos*, aquelas que envolvem de maneira *informe*²¹.

Em uma das últimas cenas, Lênin, vindo à mesa com sua esposa e próximos, é tomado por uma de suas crises de furor, que já foram evocadas. Com a bengala brandida por sua única mão válida, ele varre a mesa e lança ao chão tudo o que nela se encontra, sempre claudicando e rugindo, bate naqueles que se aproximam, bate no piano. Os soldados, então, atiram toalhas ou lençóis mal desdobrados a fim de enredá-lo, de enterrá-lo. Ele acaba estendido, recoberto por esses lençóis brancos como um sudário, e apenas a sua perna enrijecida pela paralisia atravessa esse acúmulo de tecidos, já vistos abundantemente na cena do banho, em que o secavam com o auxílio de peças que iam sendo lançadas ao chão tão logo usadas.

A importância do tecido na simbólica do *epos* dispensa demonstrações. Cobrimo-nos com uma toga que confere dignidade ao orador, fazemos ondular ao sopro da história uma bandeira cujas dobras dão vida ao emblema político ou nacional, repousamos sob um pano tornado inerte, que cai, cujas dobras se desfazem. Esse trajeto conhece mil peripécias e Eisenstein – para retomar uma análise de Lucien Rudrauf – mostrava como a bandeira tricolor de *A liberdade conduzindo o povo*, de Delacroix, emblema da revolução de 1830, se originava na vela meio rasgada da *Jangada da Medusa*, de Géricault, essa barca em perdição²². O próprio Eisenstein tecia – vem ao caso dizê-lo – a ligação que se instaurava entre as velas dos yoles vencendo o “Potemkin” em Odessa, as

camisas e os lenços brandidos e a bandeira vermelha ondulando no cume do mastro do encouraçado. Essas assonâncias plásticas, essas migrações de motivos e de matérias, dizia ele, são o suporte do discurso fílmico, a base sensual, táctil, páthica do sentido abstrato que se desprende sem o abolir: a solidariedade aqui, a revolta lá, a derrota alhures²³.

A iconografia soviética, tanto na pintura quanto no cinema e nas artes gráficas, exhibe a retórica do estandarte que se desdobra, vitorioso, envolvendo em suas dobras um personagem emblemático (como a mãe do filme homônimo de Pudóvkin, *Mat* [A mãe]), seja em restos, despedaçado pelas balas (*Nóvi Vavilon* [A nova Babilônia]) ou pelos dentes inimigos (*Oktiábr* [Outubro])... O episódio mais famoso entre todos, do porta-bandeira de *Oktiábr*, em que se trata de “salvar o estandarte” que o tiroteio coloca em perigo, resulta, é bom lembrar, no linchamento do vendedor do *Pravda* que os burgueses surpreenderam perto dos pilares da ponte onde ele estava refugiado, e na imersão dos jornais no *Neva*, levados pela correnteza em espirais como aconteceria a um tecido²⁴. Precisamente, a bandeira com foice e martelo tremulando ao vento, imensa, agitada em volutas e voltas, é desdobrada sobre o tanque de *Oktiábr* onde Lênin sobe para arengar para a multidão em seu retorno da Finlândia. O vento, o sopro revolucionário varre o espaço em transformação. Cria-se uma associação “bandeira desdobrada/discurso de Lênin”, a primeira oferecendo uma espécie de expansão e de expressão ao segundo²⁵.

Abel Gance, em um texto de 1949 (*La Revue internationale du cinéma*, nº 2) no qual apresentava um projeto de filme sobre a Paixão de Cristo (*La divine tragédie*), operava em sentido inverso, transformando a mortalha em bandeira: “É nossa missão, é a missão transfiguradora de nossa Arte, nesse trágico cruzamento da História Mundial de 1949, brandir, no meio da tempestade presente, a imensa mortalha de Cristo como uma imensa auriflama, como uma bandeira de reunião, bandeira sagrada sobre a qual se deve inscrever em signos de fogo sua Paixão e seu holocausto”.

Sokúrov, em *Teliéts*, confronta-se assim com essa produção de imagens para inscrevê-la em uma perspectiva que conduza a fazer desses estandartes, desses véus ou panos, a própria mortalha de Lênin, pois

cada cena inverte, arruína a imagem do líder, do orador, do condutor de homens. À estatuária oficial de um Lênin ao mesmo tempo familiar (trajes urbanos, colete, boné) e condutor de multidões (ele levanta o braço, aponta a direção, arenga) – que ocupava todas as praças das cidades soviéticas –, o filme opõe um corpo degradado, desnudado, amarrado. Esse progressivo deslocamento do “corpo de Lênin” contrasta claramente com toda uma tradição de que é testemunho esse retrato de Konstantin Fédin, do momento de sua glória:

[...] Lênin começou a falar.

Serge o viu em movimento e transmitindo seu pensamento. A coesão completa de seus gestos com suas palavras o impressionou. Ele transmitia plasticamente, com todo seu corpo, o conteúdo de seu discurso. Serge tinha a impressão de um metal líquido que corria em uma forma maleável, quanto mais precisa era a correspondência entre seu movimento exterior e suas palavras, quanto mais tumultuoso era o fluxo e a transmissão de seu discurso pleno de fogo e sentido [...].²⁶

Vê-se nessa descrição que a dinâmica corporal, gestual de Lênin está sempre ligada ao seu discurso. Ele é o orador por excelência, que porta a decisão, que arrasta as massas. A afasia que o acomete vem, portanto, privar esse corpo – que alguns se compraziam frequentemente em descrever como “um qualquer”²⁷ – de seu princípio de unidade, de sua “alma”.

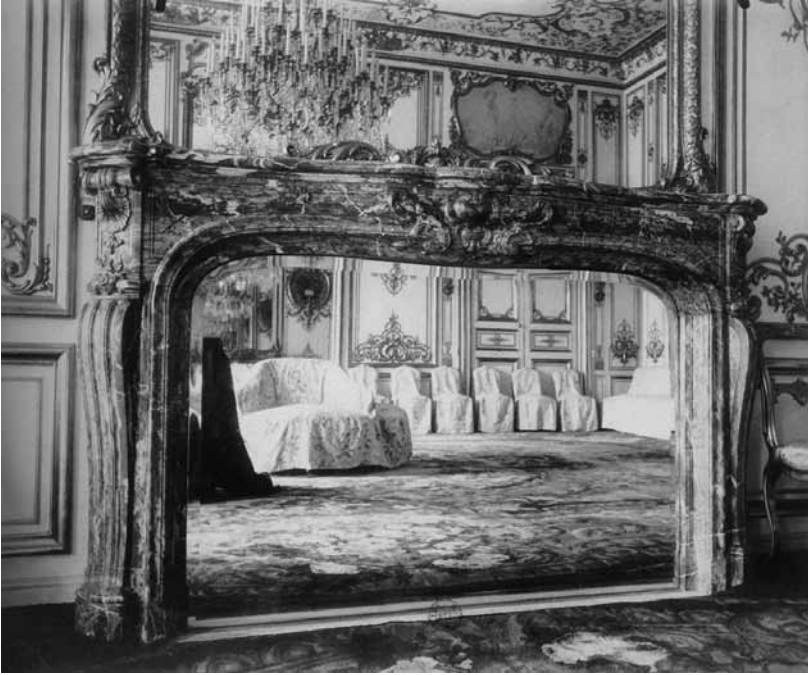
A capa, a mortalha

Essa isotopia plástica não se constrói, no entanto, a partir dos elementos específicos que o filme coloca em cena em sua economia narrativa e figurativa, ela também deriva de elementos intertextuais que pertencem ao mundo revolucionário e soviético (em particular leniniano). Assim, essa passagem de Lênin da vida para a morte pode ser abordada a partir de duas imagens-ímã, dois quadros que se impõem como subtexto do filme: *Lênin em Smólni*, de Bródski (1930), e *Marat assassinado*, de Jacques-Louis David (1793).



In: APPIGNANESI, Richard. *Lénine pour débutants*. Paris: F. Maspéro, 1980.

O quadro de Bródski representa Lênin trabalhando em seu escritório ao fim da tarde, escrevendo a um canto da mesa, sentado em uma poltrona da qual não teve tempo de tirar a capa protetora, um pano branco. Esse ícone do realismo pictural soviético – que seria abusivo qualificar de “realista socialista”, pois esse quadro foi realizado dois anos antes da promulgação dessa doutrina – conheceu múltiplas variantes e reproduções. Ele indica a energia intelectual de Lênin, cuja pressa em redigir tal declaração decisiva para o desencadeamento da revolução de outubro de 1917, sem dúvida uma moção a apresentar no congresso dos Sovietes, é ressaltada por sua negligência quanto ao local em que ele escreve. Ao mesmo tempo, o caráter estático da poltrona e a solenidade ultrajada do pano de capa são como que suplantadas, superadas pelo personagem cuja impaciência é, desse modo, retida e decuplicada. Há uma espécie de invasão na cena, a de um intruso vindo se impor em um mobiliário que não foi feito para ele, do qual ele se apropria de maneira puramente utilitária, pelo tempo para fazer avançar um processo²⁸. O pano da poltrona poderia servir-lhe de trono, mas sua maneira indiferente de se sentar nega-lhe toda grandeza. Não passa de uma capa que, burguesamente, os proprietários parcimoniosos dispuseram sobre seus móveis, receando que eles fossem atingidos pela poeira e pelo tempo.



ATGET, Eugène. *Embaixada austríaca*. Fotografia, 1905-06.

A capa recobre os móveis e as poltronas durante a vacância de um lugar, de uma instituição. Uma impressionante fotografia de Atget mostrando a embaixada da Áustria em Paris fixa apenas o arranjo de cadeiras cobertas refletidas em um amplo espelho de parede (1905-06). Em *Oktiábr*, Eisenstein filmou a sala do Palácio de Inverno onde se reunia o governo provisório de Kerénski, cujas poltronas, ao redor de uma grande mesa, estavam todas recobertas de capas brancas, significando ao mesmo tempo o caráter fantasmático desse governo fantoche (pois o filme nos mostra a vaidade, já que são os generais belicistas que, de fato, dirigem e disputam o poder: Kornilov etc.) e a ausência de ministros, o fechamento do “gabinete”, a vacância do poder.

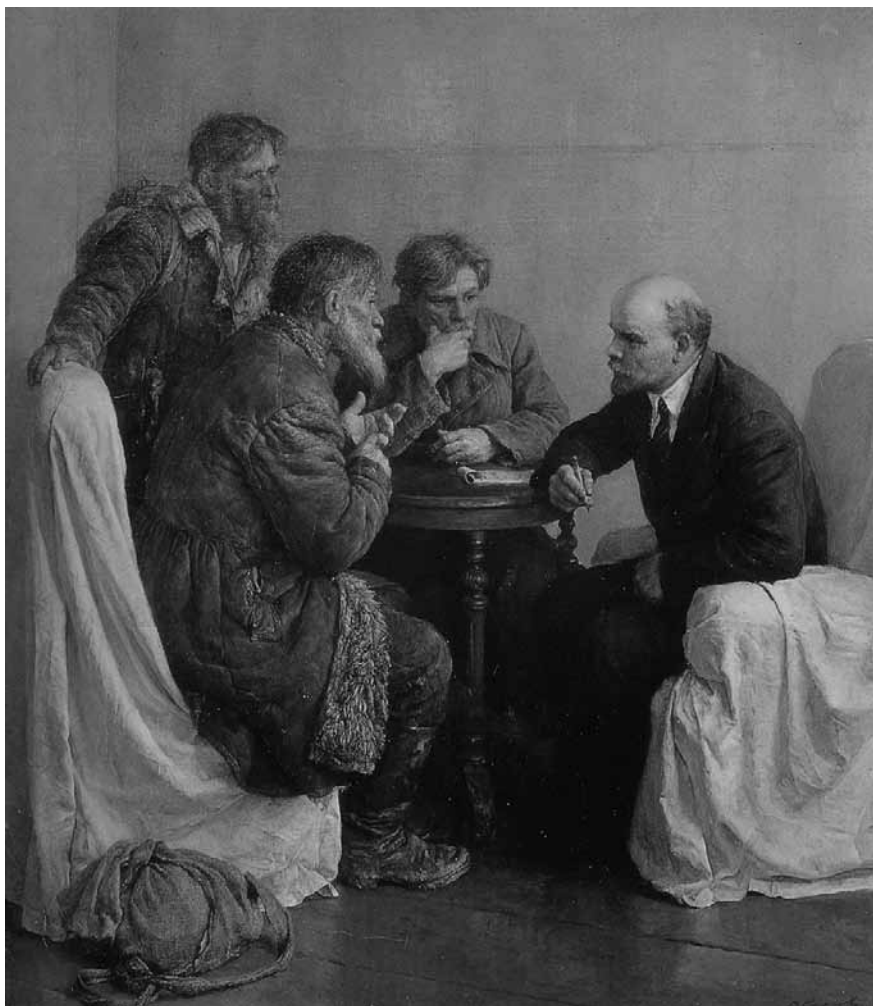
O quadro de Brodsky é o primeiro do gênero? Será que Eisenstein não se refere a um modelo anterior? A questão permanece aberta. Por outro lado, o quadro, ou suas múltiplas reproduções, tornou-se um ícone onipresente na produção de imagens leninianas; é visto pregado às paredes de inúmeros gabinetes ou quartos nos filmes ou em fotografias.

Além disso, gerou variantes, tais como *Peticionários com Lênin*, atribuído ao pincel de Vladímír Serov (1950). Dessa vez, Lênin não está só: em torno da pequena mesa redonda, tomam lugar, em face do dirigente, três camponeses barbudos e mal vestidos; um havia depositado sua sacola, um embrulho informe jazendo no solo, insulto suplementar ao lugar. Todos estão sentados em cadeiras cobertas.

Pode-se dizer que entre Brodsky e Serov, entre 1934 e 1950, a expropriação de imóveis dos quais eram ciosos os capitalistas aumentou: os camponeses pobres, camada sobre a qual se apoiou Stálin em sua campanha de coletivização²⁹, ocupam-nos doravante, como o próprio Lênin. Reina, assim, uma espécie de irreverência quanto ao lugar e à simplicidade do dirigente político que recebe o povo humilde. Em certo sentido, a vivenda neoclássica em Gorki, onde reside o doente, conserva esses mesmos caracteres contraditórios, que o correspondente de *L'Illustration*, assistindo às exéquias, descreve da seguinte forma, fundando seu efeito sobre o contraste, o oxímoro: “Nada mais burguês do que essas peças onde o apóstolo da ditadura do proletariado viveu seus últimos dias: as plantas verdes, os lustres de cristal, as poltronas recobertas de capas, de tapeçarias de seda”³⁰.

Em *Tcheloviék s ruzióm* [O homem do fuzil, 1938], Iutkévitsh propõe em um plano de composição pictórica, uma variante dessas representações, com um Lênin sentado numa poltrona recoberta por uma capa e escrevendo com calma e reflexão, um *Pravda* pousado sobre a mesa que tem diante de si. Trata-se de uma espécie de “quadro vivo” em que é citada a imagem de um ícone (como o fez Griffith em *O nascimento de uma nação*, especialmente com fotografias ou quadros históricos marcando episódios importantes). É evidentemente uma atitude de respeito e de sacralidade que domina aqui, ao contrário da “desconstrução” sokuroviana.

O outro subtexto pictural do filme de Sokúrov é o *Marat assassinado* de David, em que o cadáver de um dos chefes da Revolução Francesa jaz, sentado em uma banheira cujo interior estava recoberto por um pano branco³¹. Agora o revolucionário está morto, seu braço direito pende fora do recipiente até o chão, tendo à mão a pena com a qual tinha a intenção de responder à carta de Charlotte Corday que o



SEROV, Vladímir Aleksándrovitch. *Peticionários com Lênin*. Óleo sobre tela, 1950.

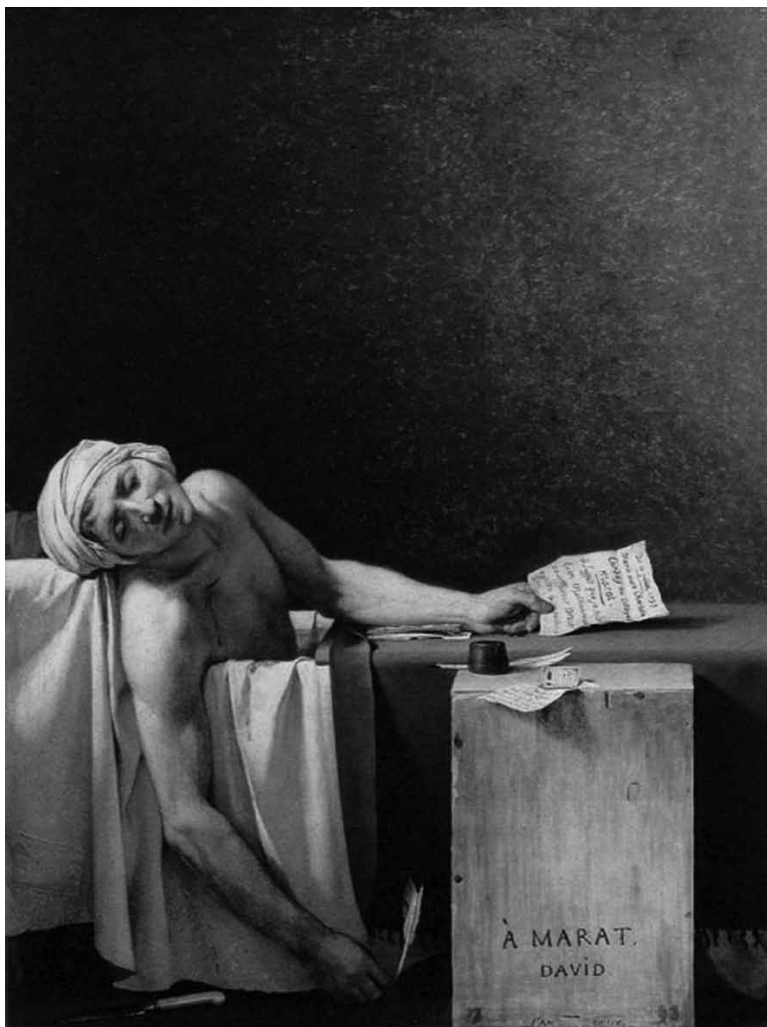
polegar e o indicador da outra mão apertam à altura do peito. O pano está manchado de sangue, cai em dobra vertical e em torsões e se torna mortalha, continuando o movimento congelado da toalha que contém o crânio como um turbante. Esse retrato lívido, pálido, do dirigente revolucionário surpreendido em seu banho, morto seminu, sustenta, em vários pontos, o retrato realizado por Sokúrov. Seu Lênin, que parece morrer ao fim, se banha, também, em uma *bacia*, e se confronta com a impossibilidade da fala ou da escrita (ele rabisca sempre as mesmas cifras, “17 x 22”, com sua mão esquerda hesitante. Seria uma conjugação de 1917, ano da Revolução, e de 1922, ano de seu afastamento devido à doença? Ou estaríamos em 1922? A presença de um médico alemão chamado ao leito de Lênin – Georg Klemperer, irmão de Victor e sobrinho de Otto Klemperer – pode levar-nos a pensar nisso.)

Flagrar esses dois homens que foram oradores temidos justamente no momento em que sua fala balbucia e se extingue, em que finda o discurso, é, de qualquer forma, monumentalizar seu fim, tornar tangível o que os fez calar e, então, cair no nada.

Besançon havia estabelecido uma ligação com Marat perguntando: “Como se pode ser ao mesmo tempo Marat e Bismark? Tal é o mistério de Lênin”³². Fiéis às suas posições, Arábov e Sokúrov flagram Bismark deposto e Marat assassinado.

Téliéts procede assim a três operações capitais com relação ao mito: a) é Lênin morrendo, vencido, tendo, em suma, perdido o poder (o que é único na “leniniana”); b) é um Lênin doente, diminuído, afásico – embora tirasse toda a sua força da sua dialética verbal; c) é um Lênin que não cessa de ser envolvido, recoberto pelo que aparece ao longo do filme como sudário, inversão do estandarte triunfal.

Enquadrando esse filme e o escandindo em momentos regulares, os planos de paisagens instauram um espaço profundo, móvel, incerto devido à bruma, às variações de luz que o aproximam do plano único e em lenta transformação, que abre as *Duchévníe gosolá* [Vozes espirituais]. Esses planos de nuvens, pinheiros, brumas absorvem as breves peripécias dos humanos apenas entrevistados.



DAVID, Jacques-Louis. *Marat assassinado*. Óleo sobre tela, 1793.

Assim se pode medir, em tal filme, o lugar da iconografia soviética na estética sokuroviana e o trabalho que o diretor realiza sobre ela. Longe de se limitar a esse filme em particular, cujo conteúdo pode parecer predestinado a esse tipo de preocupação, trata-se de uma das constantes de sua obra e, também, sem dúvida, uma das razões da compreensão um tanto falsa que seus filmes suscitam fora do espaço russo. O estatuto atual de Sokúrov – descartado no campo da arte contemporânea e frequentemente “reduzido” a uma “linha” espiritualista, que teria suplantado depois de 1991 toda a tradição soviética – não deve ocultar essa ancoragem e o trabalho formal e temático que ele desenvolve em relação a uma herança que dizia tanto lhe importar desde cerca de 1987. Ele se referia, então, ao Eisentein de *Státchka* [A Greve] e à FEKS (e ele rendeu homenagem em seguida a Kozíntzev no jornal *Peterburgski dniévik* [O Diário Peterburguês] com o artigo *Kvartira Kozíntzeva* [O apartamento de Kozíntzev – 1997]). Mas a alusão à cultura soviética vai além das referências cinematográficas. Decorre daí a produção de imagens *kitsch*, como em *Maria* (1988), no qual ele a retoma em marcadores de livro, decorações e frontispícios de calendários soviéticos, ou, em *Soviétskaia eléguia* [Elegia soviética, 1989], com o desfile de retratos oficiais dos membros do gabinete político do Partido comunista. Mais profundamente ainda, pode-se ressaltar que em *I nitchegó bólchel/Soiúzniki* (*tertium non datur*), *Altóvaia sonata-Dmitri Chostakóvitch* [O terceiro excluído/Os aliados e Sonata alta] e tantos outros filmes, Sokúrov desenvolve pontos de vista “soviéticos”, especialmente sobre a Segunda Guerra Mundial (no que tange à situação da URSS face à Alemanha nazista, e à atitude de Churchill e Roosevelt, que fizeram a URSS suportar o maior peso humano e material da guerra; esse filme retoma, aliás, muitos planos da atualidade já utilizados por Mikhaïl Romm no *Facismo ordinário*, em 1965). Sem aderir à análise oficial soviética (ou suas “ecranizações” da época stalinista), ele se situa do lado do povo russo (e/ou soviético) sofredor, submetendo-se aos reveses da história, suportando-os e permanecendo, não obstante, sem voz. Os cadáveres do cerco de Leningrado em *Rússki kóvtchég* [Arca russa] marcam esse lugar e esse mutismo, definindo a nação, como o fazem as imagens da atualidade inseridas nas ficções desde

Odinóki gólos tcheloviéka [A voz solitária do homem], ou retrabalhadas nos documentários.

Notas

¹ N. do E.: O LEF, *Liévi front iskústv* [Frente de esquerda das artes], revista fundada por Maiakóvski em 1923, tornou-se o centro do construtivismo. Uniram-se em torno dela figuras de diversas procedências: poetas cubo-futuristas (Asséiev, Krutchônikh, Kamiénski, Pasternák etc.), filólogos do “Opoiaz” (os “formalistas” Brik, Chklóvski, Tiniánov etc), diretores de teatro e cinema (Eisenstein, Dziga-Viértov), “produtivistas” do INCHUK (Ródtchenko, Popóva, Stiepánova, Lavínski etc.). Nas páginas das revistas LEF e Nóvi LEF (esta criada posteriormente, em 1927) aparecem alguns dos mais importantes trabalhos da vanguarda, desde poemas de Maiakóvski, Pasternák e Asséiev, desde os *Contos de Odessa* e a *Cavalaria vermelha* de Bábel, até a *Teoria da prosa* de Chklóvski, o manifesto de Eisenstein sobre a “montagem das atrações” e o de Viértov sobre “kinoglaz” (cine-olho).

² “Nós somos solidários aos ferroviários da linha de Kazan que propuseram a um artista instalar em seus alojamentos uma sala Lênin sem busto nem retrato, dizendo: ‘Nós não queremos ícones’. / Nós insistimos: nada de Lênin em série. / Não reproduzam seus retratos em manifestos, estampas de toalhas, pratos, xícaras, cigarreiras. / Não façam Lênin em estatuetas / [...] Temos necessidade dele vivo, e não morto. Sigam, portanto, as lições de Lênin, não o canonizem.” (LEF, nº 1, 1924).

³ RÓDTCHENKO, A. “Prótiiv summirovánnoho portriéta za momentálني snimók”, *Novi Lef*, nº 4, 1928, p.14. [“Contre le portrait composé, pour le cliché instantané”. In: RÓDTCHENKO, A. *Écrits complets sur l’art, l’architecture et la révolution*. Paris: Philippe Sers; Vilo, 1988. p. 135].

⁴ Em *Dni zatménia* [Os dias do Eclipse, 1988], Sokúrov participa desse uso dispondo um busto de Lênin sobre a escritaninha de um de seus personagens (Sniegóvói), que vem a se suicidar.

⁵ Ver, particularmente para o período que vai até os anos de 1960, a obra editada por Jean e Luda Schnitzer com a colaboração da Sovexportfilm, *La vie de Lénine à l’écran*, com prefácio de Otar Tenechvili (Paris: Editeurs Français Réunis, 1967).

⁶ *Ibidem*, p.11.

⁷ Cf. roteiro publicado em *La vie de Lénine à l’écran* (op. cit.), p.138.

⁸ Note-se que Nicolau II não foi objeto desse tipo de abordagem em *Rússki kovtchég* [Arca russa], que nos propõe, ao contrário, um mundo de fantasmas: a família imperial, os nobres vindo dançar na Corte na cena final, são sem substância, não possuem corpos, ao contrário das vítimas da fome do cerco de Leningrado, que ocupam o lugar de um real traumático, literalmente “excluídas” (cadáveres que já assombam o filme sobre Chostakóvitch com imagens documentárias do cerco à cidade [*Altóvaia sonata. Dmitri Chostakóvitch*, 1981, co-Semión Aránovitch]) numa espécie de coxia que, por engano, o “estrangeiro” entrevê na sua visita do Palácio. Além disso, eles não são nomeados, o que fez crer que esse filme se deteve antes de 1917 em sua evocação da Rússia. Não há nada a dizer sobre Stálin nos projetos de Sokúrov: como o personagem lhe parece sem grandeza, apreendê-lo em um momento de perda ou privação não teria o menor interesse.

⁹ Cf. DU BOCHET, Paul. “Lénine et la Guerre”, *La Tribune de Genève*, 20 jan. 1941, p. 1: “A Rússia celebrava quinta-feira o 17º aniversário da morte de Lênin. Mas, alguns anos antes de sua morte, o ditador vermelho já tinha desaparecido da cena política, afundou-se em um estado de embotamento total, e o seu fim lembra, de modo impressionante, o de Nietzsche, esse outro ‘super-homem’, aos quais se referem todos os teóricos da revolução anticristã”.

¹⁰ BESANÇON, A. *Les origines intellectuelles du léninisme*. Paris: Gallimard, 1996 [Tel, 1977]. p. 237-38.

¹¹ Ibidem, p. 245.

¹² No caso do filme de Pabst – que foi mal recebido pelo público do oeste alemão –, eram as recentes “revelações” do criado de quarto de Hitler que “autenticavam” a encenação.

¹³ É de saída o partido tomado por Pabst em respeito a uma vontade de “objetividade fria” que fez a crítica falar de atmosfera “wagneriana”: “Pensa-se no *Crepúsculo dos Deuses*”, escreve Jacques Siclier, opondo o personagem do louco diante de seu mito à caricatura, ao “fante grotesco”, à “marionete arruinada” de *A queda de Berlim*, de Tchauréli (Cf. “Noces de cadavres”, *Cahiers du Cinéma*, nº 53, dez. 1955, pp. 52-54).

¹⁴ A propósito de *Untertang* (2004), de Berd Eichinger e Olivier Hirschbiegel, uma única crítica de cinema fez a aproximação com *Moloch* para opor as duas abordagens (Ver HEMPEL, Lasse Ole. “Auch ein Hitler-Film. Alexander Sokurows *Moloch* ist keine authentische Rekonstruktion, sondern sucht in Verfremdung nach Wahrheit”, *Frankfurter Rundschau*, 16 set. 2004).

¹⁵ Cf. LYOTARD, Jean François. *L'Inhumain*. Paris: Galilée, 1988.

¹⁶ Todo esse filme, filmado em cores esmaecidas, murchas, restitui uma topografia da casa que pode fazer pensar nos interiores dilatados e opressores de *Veliki grajdanín* [Um grande cidadão], de Friedrich Ermler (1937), um dos grandes filmes do estúdio Lenfilm – onde produziu, igualmente, Sokúrov. Os planos profundos e as longas tomadas de Ermler – que precedem Wyler e Welles nessa estética que se apreciou tanto depois da Segunda Guerra Mundial – são propícios a suscitar a tensão de uma espera, a suspeita (portas entreabertas, olhadelas em coxias) e a opacidade. Atrás de uma porta fechada, sente-se, em um e outro filme, a pressão da morte que espia.

¹⁷ NADEAU, Ludovic. “Lénine: l’homme et l’oeuvre”, *L’Illustration*, 9 fev. 1924 (reeditado em *Les grand dossiers de L’Illustration. La Révolution Russe*. Paris: SEFAG, 1987. p. 188.).

¹⁸ As primeiras palavras de Nadeau, em sua homenagem, são: “O iluminado que acaba de morrer perto de Moscou pode se vangloriar de ter sido, entre todos os homens, desde a origem dos tempos, aquele que, no tempo mais breve, exerceu a influência mais decisiva sobre a vida de seus contemporâneos” (op. cit., p. 187).

¹⁹ Nisso, ainda, há de se notar a diferença com *Rasskazi o Lénine*, de Iutkévitch-Gavrílovitch, em que Lênin, ouvindo o que se passa no país, “é possuído”, “ruge”, “esbraveja”, “inflama-se... a mão crispada sobre o coração”, mas, para passar ao ato (sair de casa, irromper em uma reunião e reverter a situação em favor do partido bolchevique).

²⁰ A sequência da conversa entre os dois homens no terraço, ao redor de uma mesa, resta a ser analisada de perto. Além do único diálogo – em que Lênin repreende Stálin por privá-lo de toda informação, de toda ligação com o mundo exterior –, os gestuais respectivos e as maneiras de ocupar o espaço (proxêmica) opõem-nos em todos os pontos. Lênin vai e vem mancando, desloca-se, mas se encontra obrigado a contornar um galho de árvore que se precipita sobre o terraço – ou a passar sob ele –, enquanto Stálin permanece sentado, central, dominando o

espaço e o tempo da conversa. É com esse “balé” que é significado para nós o exílio de Lênin quanto ao poder político (as luzes cambiantes, as sombras projetadas da vegetação participam dessa qualificação do “momento” decisivo). A fotografia sobre o pequeno banco (insistência de Sokúrov na cena do fotógrafo immortalizando a cena), que virá mais tarde a tornar emblemática a “amizade” e a proximidade dos dois homens na mitologia stalinista (Cf. *Kliátva* [O Sermão], de Tchauréli, em que o pequeno banco recoberto de neve forma o *Leitmotiv* dessa proximidade; em *Tri piéśni o Lenine*, Viértov joga com a recorrência do banco vazio como significante da ausência), é evidentemente uma máscara dessa exclusão. Sokúrov nos dá a ver isso.

²¹ Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges. *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*. Paris: Macula, 1995 [Georges Bataille é aí apreendido em ligação com Eisenstein]; *Ninfa moderna. Essai sur le drapé tombé*. Paris: Galimard, 2002.

²² “[...] *foi quando ele pintou A Liberdade guiando o povo, quadro que vejo como uma variação involuntária sobre o tema do Jangada da Medusa de Géricault*” (RUDRAUF, Lucien. *Eugène Delacroix et le problème du romantisme artistique*. Paris: Henri Laurens, 1942. p. 253). Citado por Eisenstein: “Quelque mots sur la composition plastique et audio-visuelle”. In: EISENSTEIN, Sergéi. *Cinématisme. Peinture et cinéma*. Dijon: Press du Réel, 2009. pp. 146-48.

²³ EISENSTEIN, S. Op.cit., pp. 142-43.

²⁴ Analisei melhor a complexa sedimentação intertextual que conduz essa figura a partir de uma reminiscência de imagens de massacres contra judeus (Cf. ALBERA, François. *Eisenstein et le constructivisme russe*. Lausanne: L'Age d'Homme, 1989. pp. 205-21 [Eisenstein e o construtivismo russo. 2ª ed. São Paulo: Cosac Naify, 2011.]). Ver também, na mesma perspectiva, DIDI-HUBERMAN, Georges. *La ressemblance informe*, op.cit, pp. 321-26.

²⁵ Essa questão que o estandarte representa está manifesta na fotografia que publica *L'Illustration* de 24 de novembro de 1917, “A bandeira de Lênin tomada em Petrogrado nos motins de julho”, com a seguinte informação: “[...] motins que, reprimidos muito brandamente, serviram de prelúdio ao movimento maximalista que veio a triunfar. Lênin havia, lembramos, estabelecido seu quartel general no palácio da dançarina Ksesínskaia. São as tropas do governo provisório que o assediavam e... deixaram-no fugir. Seguido de uma companhia ciclista, nosso compatriota Paul Hyacinthe Loyson penetrou nesse covil da anarquia russa e apanha esse curioso troféu, a bandeira de Lênin, portanto a divisa de Marx: ‘Proletários de todos os países, uni-vos!’ em língua russa, polonesa, finlandesa e hebraica”. (“O estandarte de Lênin”. In: *Les grand dossiers de L'Illustration. La Révolution Russe*. Op. cit., p.18).

²⁶ FEDIN, Konstantin. “Rissúnok Lénina” [Um desenho de Lênin], *Ogoniók*, n° 20, 1947, p. 34. Foi visto acima que no roteiro de Gavrílovitch para Iutkévitch (*Rasskázi o Lenine*), a enfermeira, vendo Lênin mancar e ofegar, opõe-se a essa “representação” do Lênin enérgico e vivaz.

²⁷ “[...] um pequeno homem barrigudo com olhos bisbilhoteiros sob a concavidade de um crânio calvo, com barba arruivada que enquadra uma boca desagradável. É o líder [...] pequeno homem de aparência tão burguesa quanto possível [...]”. CHESSIN, Serge. “Oulianof dit Lénine”, *L'Illustration*, 22 dez., 1917. In: *Les grand dossiers de L'Illustration. La Révolution Russe*. Op. cit., p. 81.

²⁸ A apropriação dos apartamentos burgueses ou aristocráticos pelos bolcheviques é um dos *topoi* da produção de imagens evocando a revolução de 1917 na imprensa ocidental. Como os esboços de Pem mostrando guardas vermelhos instalados em um apartamento burguês, em *L'Illustration* de 28 de setembro de 1918 (“Petrograd sous la Commune”. In: *Les grand dossiers de L'Illustration. La Révolution Russe*. Op. cit., p. 120).

²⁹ Decorre daí que, em 1950, uma tal representação se quer em conformidade com o discurso histórico reinante no momento da execução do quadro, e não com o discurso político da época evocada. A posição de Lênin em relação à campanha (de que ele se ocupou em algumas retomadas nos últimos meses de sua vida) não era a de bajular os camponeses pobres, a despeito da imagem ideal que eles pudessem oferecer da figura do explorado, do proletário etc, mas de negociar o apoio dos camponeses médios. As dificuldades de *Generálnaia Línia*, de Eisenstein (1926-29), com o poder político – que levaram à mudança do título para *Stároe i nóvoe* [O antigo e o novo] – procedem da reviravolta stalinista quanto a esse ponto.

³⁰ ROLLIN, Henry. “Le deuil de la Russie rouge”, *L’Illustration*, 9 fev. 1924. In: *Les grand dossiers de L’Illustration. La Révolution Russe*. Op. cit., p. 188.

³¹ Há toda uma série de quadros representando Marat assassinado, mas o de David eclipsa, manifestamente, todos os outros.

³² Op.cit., p. 237.

Resumo

Efetuada uma análise da representação de Lênin no filme *Taurus*, o artigo reflete sobre as vinculações existentes entre a filmografia de Aleksánder Sokúrov e a iconografia soviética registrada em diversos meios.

Palavras-chave

Taurus; *Teliéts*; Aleksánder Sokúrov; Lênin; cinema russo; iconografia soviética.

Recebido para publicação em
07/01/2011

Abstract

Performing an analysis of the representation of Lenin in the movie *Taurus*, this article reflects on the relations between Alexander Sokurov’s filmography and Soviet iconography.

Keywords

Taurus; *Telets*; Alexander Sokurov; Lenin; Russian films; Soviet iconography.

Aceito em
04/04/2011