

72  
MOSTRA INTERNAZIONALE  
D'ARTE CINEMATOGRAFICA  
di Venezia 2015  
Em Competição

PRÉMIO FEDORA

PRÉMIO FONDAZIONE  
MIMMO ROTELLA

FESTIVAL DE LONDRES  
SELECÇÃO OFICIAL



tiff.40 toronto  
international  
film festival  
SELECÇÃO OFICIAL 2015

DONOSTIA ZINEMALDIA  
FESTIVAL DE SAN SEBASTIAN  
INTERNATIONAL FILM FESTIVAL  
SELECÇÃO OFICIAL

Lisbon  
Estoril  
SELECÇÃO OFICIAL

UMA ELEGIA PARA A EUROPA



# FRANCOFONIA

UM FILME DE ALEKSANDR SOKUROV

DOSSIER DE IMPRENSA

IDEALE AUDIENCE, ZERO ONE FILM, N279 ENTERTAINMENT apresentam

Em co-produção com  
ARTE FRANCE CINEMA e MUSEU DO LOUVRE



# FRANCOFONIA

UM FILME DE ALEKSANDR SOKUROV

com

LOUIS-DO DELENCQUESAING

BENJAMIN UTZERATH

VINCENT NEMETH

JOHANNA KORTHALSALTES

2015 / França, Alemanha, Holanda / 87 minutos

DISTRIBUIÇÃO LEOPARDO FILMES  
ESTREIA 14 DE JULHO

## SINOPSE

1940. Paris, uma cidade ocupada. E se, no decorrer dos bombardeamentos, a guerra levasse a Vénus de Milo, a Mona Lisa, a Jangada da Medusa? O que aconteceria a Paris sem o Louvre? Dois homens em lados opostos – Jacques Jaujard, director do Louvre, e o Comandante Franz Wolff-Metternich, chefe da comissão alemã para a protecção das obras de arte em França – aliam-se para preservar os tesouros do museu. Através da narração desta história pouco conhecida, Aleksandr Sokurov faz uma reflexão sobre a relação entre a arte, o poder e a cultura.

Ao longo da sua vasta filmografia – documentário, ficção e outras obras entre os dois géneros – Aleksandr Sokurov tem demonstrado que para si um museu é muito mais do que apenas um lugar para preservar arte. Os museus são o verdadeiro ADN de uma civilização, órgãos vivos de uma cidade, locais onde bate o coração de uma nação. A abordagem de Sokurov a um museu não é nada menos do que sagrada. Com *Francofonia*, o realizador explora um capítulo da História que podemos conhecer, mas sobre o qual não sabemos todas as suas circunstâncias. Tendo como cenário a história do Museu do Louvre e as suas obras de arte, Sokurov aplica a sua visão pessoal e única através de encenações e arquivos para nos apresentar um fascinante retrato das personagens reais Jacques Jaujard e Wolff-Metternich.



## O LOUVRE SOB OCUPAÇÃO NAZI: A HISTÓRIA DE UM RESGATE

Com a ameaça de guerra provocada pela invasão dos Sudetos pelo exército alemão, as colecções do Louvre são empacotadas a 27 e 28 de Setembro de 1938 sob ordens do director Jacques Jaujard e são transportadas em camiões para o castelo de Chambord, de acordo com um plano há muito preparado pela direcção dos museus nacionais. Apenas alguns dias mais tarde, com os acordos de Munique, a evacuação é interrompida e as obras regressam a Paris, durante o mês de Outubro.

No início de Setembro de 1939, Jaujard repete o procedimento: as obras de arte do Louvre e de outros museus parisienses são transportadas para a província sob a responsabilidade da direcção dos museus nacionais, com o objectivo de protegê-las de eventuais bombardeamentos. Se o castelo de Chambord é o local principal de depósito, outros palácios, nomeadamente no vale do rio Loire, são requisitados com o consentimento dos seus proprietários para acolher as colecções. Os curadores assumem a tarefa de gestão dos depósitos.

Ao mesmo tempo, são tomadas no Louvre medidas de protecção, sob a direcção de Jaujard: protecção das esculturas com sacos de areia, protecção contra incêndios, camuflagem das janelas, etc. Os quadros e as esculturas não evacuados são colocados na cave do museu. As molduras dos quadros removidos ficam no seu lugar.

Na Primavera de 1940, na Alemanha, o curador da província da Renânia, o Conde Wolff-Metternich, é nomeado chefe da comissão para a protecção das obras de arte. A Alemanha tem nesse momento muitas razões para criar um departamento de protecção das obras de arte, tendo em conta a experiência da Primeira Guerra Mundial durante a qual vários bens culturais preciosos ficaram perdidos para sempre, e também porque inúmeras obras de arte alemãs encontravam-se em França desde as invasões napoleónicas.

A 29 de Setembro de 1940, o Louvre reabre parcialmente. Por ocasião da cerimónia estão presentes: Jaujard e Metternich (que profere um discurso), o marechal von Rundstedt, Hermann Bunjesm, o embaixador Abetz, etc. É aberto um balcão de venda de postais. Hermann Bunjes redige um guia em alemão e fazem-se visitas guiadas para os soldados e oficiais alemães.

Os protectores das obras de arte encontram-se perante um dilema. Eles não querem assumir a responsabilidade de confiscar as colecções judias, mas devem cooperar com o grupo de intervenção Reichsleiter Rosenberg [partido Nazi responsável pela apropriação dos bens culturais durante a Segunda Guerra Mundial]. Como não existe nenhum regulamento em particular excepto a Convenção de Haia e o pacto franco-alemão, Metternich tenta impor uma interpretação das ordens conforme o direito internacional. Os arquivos alemães sobre o roubo de obras de arte em França guardam testemunhos do estranho espectáculo que teve lugar durante os meses da guerra. Metternich, que mantém a sua posição, atrai a hostilidade do embaixador alemão, depois de Alfred Rosenberg, e por fim de Göring.

A tensão entre Metternich e os outros órgãos de ocupação e da direcção em Berlim intensificam-se. Em 1942, ele é finalmente retirado de Paris, mas continua desde Bonn a acompanhar o trabalho da sua equipa.

Jaujard fica em Paris durante toda a guerra e desloca-se de palácio em palácio na sua velha Renault para inspecionar as colecções evacuadas. Assim que os combates se aproximam da cidade, Jaujard organiza no Louvre um sistema de protecção e de defesa requisitando todo o pessoal e todos os curadores disponíveis. Apesar das lutas pela libertação que decorreram à volta do palácio, não se registam danos importantes. A 19 de Agosto de 1944, ouvem-se em Paris os primeiros tiros. O principal perigo para o Louvre era a proximidade do hotel Meurice, sede do estado-maior alemão. A 25 de Agosto de 1944, a coluna blindada comandada por Leclerc entra na cidade. A batalha da Tuileries termina ao fim de 16 horas com a rendição dos alemães.

A partir de Outubro de 1944, as colecções voltam progressivamente ao Louvre, e o museu reabre parcialmente. É criada uma comissão de regresso das obras de arte, sob a direcção de Jaujard, que deve procurar e recuperar as obras de arte clandestinamente levadas pelos alemães. O Louvre reabre totalmente em Julho de 1945. As suas colecções saem praticamente a salvo da guerra; o mesmo não acontece com as obras dos judeus que foram vítimas do regime de Pétain e da ocupação.



## COMENTÁRIOS DE ALEKSANDR SOKUROV SOBRE FRANCOFONIA

### AS ARCAS

O que seria de Paris sem o Louvre, ou da Rússia sem o Hermitage, esses marcos nacionais indelévels? Imaginemos uma arca no oceano, com pessoas e uma grande quantidade de arte a bordo – livros, quadros, música, esculturas, mais livros, gravações, e tudo mais. A madeira da arca não resiste e aparece uma fissura. O que é que salvamos? Os humanos? Ou os insubstituíveis testemunhos mudos do passado? *Francofonia* é um *requiem* pelo que já passou, um hino ao espírito humano e à coragem, e águilo que une a Humanidade.

### UM MUNDO DENTRO DE UM MUNDO

A comunidade de um museu é provavelmente a parte mais estável do mundo cultural. Quem seríamos sem museus? Os museus mostram-nos que antes de nós existiu uma grande e magnífica cultura – consideravelmente maior, mais inteligente, do que alguma coisa criada hoje. Os padrões do Louvre, do Hermitage, do Prado, do British Museum, sempre me pareceram alucinantemente altos. Fui ao Hermitage pela primeira vez com 27 anos. Isto é muito tarde, mas não tinha mais opções. Venho de uma família muito simples, de um passado muito simples.

### O LOUVRE

Fiquei imediatamente entusiasmado quando surgiu a oportunidade de filmar no Louvre. Vi essa oportunidade com um regresso ao meu sonho de realizar um ciclo de filmes sobre o Hermitage, o Louvre, o Prado, o British Museum. Foi maravilhoso que a administração do Louvre respondesse de forma tão entusiástica à nossa proposta. E depois foi pura alegria ter a oportunidade de trabalhar com o meu ilustre e notável colega, o director de fotografia Bruno Delbonnel, um mestre, um grande artista. Esta combinação de circunstâncias é uma maravilha em si mesma.

### SOLDADOS NAZIS NO LOUVRE

As pessoas parecem ficar fascinadas com a ideia de ver soldados nazis nas galerias do Louvre. Estes soldados num templo artístico? Um paradoxo? Mas porque é que tem que ser um paradoxo? Os soldados também são seres humanos, com a excepção de que usam botas e capacete. De facto, as galerias do Louvre estavam praticamente vazias durante a ocupação. As obras já tinham sido escondidas anos antes. As pessoas pressentiram uma Segunda Guerra Mundial, envolvendo toda a Europa. Em Leninegrado, em Paris e em Londres, as pessoas começaram ansiosamente à procura de abrigo – buracos no chão, paredes falsas e espaços debaixo da terra - para as suas obras de arte. As pessoas começaram a perceber: se nós desaparecemos, a nossa arte também irá inevitavelmente desaparecer – a nossa esperança, as nossas orações, o nosso Deus.



## JACQUES JAUJARD & FRANZ GRAF WOLFF-METTERNICH

Ao estudar documentos contemporâneos, duas figuras únicas destacam-se logo das restantes: o director do Louvre, Jacques Jaujard, e um representante da ocupação nazi, Franz Graf Wolff-Metternich. À partida, poderia parecer que eles eram inimigos, mas gradualmente torna-se mais claro que eles têm muito em comum. A altura em que se conhecem, o seu confronto, e a sua cooperação durante a Segunda Guerra Mundial são o essencial de *Francofonia*. Estas duas figuras notáveis, que tinham praticamente a mesma idade, tinham ambas a mesma vocação para proteger e preservar obras de arte. Quem eram estes homens e quem é que eles representavam enquanto humanistas? Através de que iniciativas foram capazes de defender as obras de arte? É possível, nas circunstâncias de uma guerra sem misericórdia, defender os valores da Humanidade? Mesmo nos momentos mais difíceis dessa guerra, estes homens que não eram muito influentes foram capazes de preservar a maior colecção de arte do Louvre. Hoje, arrependemo-nos profundamente que não tenha acontecido algo semelhante na União Soviética, na Polónia, e no resto da Europa de Leste.

## UM CAMINHO QUE TODOS PERCORREMOS

*Francofonia* não é um filme histórico no sentido clássico do termo. Não quero fazer uma abordagem científica, mesmo que dê grande importância aos detalhes factuais. Não estava à procura de um objectivo político, mas um objectivo que podemos considerar artístico ou mais exactamente “plenamente consciente de” – para reflectir através das vidas das nossas personagens os seus sentimentos, a sua entoação, a linguagem. Pessoas nas suas circunstâncias particulares, pessoas que lutaram para proteger a cultura, para preservar a arte ao ultrapassar as circunstâncias.

Na minha mente, vejo este filme como um caminho, um caminho que todos percorremos, um caminho que percorremos novamente, que os humanos que o percorrem connosco podem compreender e sentir. Um caminho que nos permite alternar entre passado, presente e futuro, à nossa medida, guiados unicamente pelos pensamentos, reflexões e associações. *Francofonia* é mais colagem do que cronológico, seguindo frequentemente os sinuosos processos de mudança de pensamento.

## UM NAVIO NA TEMPESTADE

Em *Francofonia*, o autor corresponde-se com um amigo a bordo de um navio, que transporta uma importante colecção de um museu. O navio enfrenta a tempestade, tal como o destino na sua forma mais pura, é inevitável: o que será, será. Podemos assumir que o navio podia ter evitado a tempestade, mas por alguma razão isso não aconteceu. Todos os contentores estão perdidos no mar. O confronto, o diálogo, entre o amigo no mar e o autor em casa é o argumento de pensamento, uma corrente de consciência.

## ARTE E HISTÓRIA

Se falamos de Arte, não podemos não falar de História. A Arte está tão ligada à História, ao processo histórico, que infelizmente a História assume uma influência destrutiva na Arte. Seria bom separar a Arte da História, mas é impossível...

Estas personagens são parte desta história, e parte da vida. Para mim, Napoleão e Marianne não são figuras formais, figuras simbólicas. Para mim, eles são personagens vivas, completamente vivas. Todos os fantasmas estão vivos, se existem. E eu acredito na existência de fantasmas, e em todas essas criaturas que habitam as casas.

## FRANCOFONIA

Gosto do som de “francofonia”, do seu tom. Impregna um filme como se fosse música. Enquanto título, *Francofonia* diz algo sobre aquilo que eu estava à procura, algo que evoca uma entoação francesa apesar de o alemão e o russo terem o seu lugar no filme, também.

## DOCUMENTÁRIO E FICÇÃO

A nossa tarefa era decidir como juntar as imagens que filmámos com os arquivos. Como é que juntaríamos tudo num objecto artístico? Quando trabalhamos com material de arquivo, é necessário despir essas imagens das suas imagens artificiais. Tudo o que está relacionado com Paris durante a ocupação é uma representação ficcional. 100%! As pessoas na rua, sentadas em cafés – absolutamente cinema narrativo. Fizemos o mesmo quando filmámos o Louvre a partir do telhado. Isso era mais um projecto artístico do documentário. Mas por trás de cada imagem documental filmada existe um esforço artístico. Isto é inevitável. Não é coincidência que muitos realizadores de documentário queiram fazer cinema narrativo. Tudo isto ocupa o mesmo lugar na realidade. Os materiais que filmamos ou que temos, podemos tratá-los de uma forma artística ou adoptar uma atitude formal e não artística.

## UM ESTUDANTE

Parece-me sempre que qualquer coisa que eu faça é imperfeita. Por isso, a minha relação com o cinema é a de um estudante. Sou simplesmente um estudante neste processo. Aprendo com quem posso aprender. E os meus filmes são como as minhas aulas. Graças aos meus ilustres professores imaginários, tento fazer as minhas aulas, passar os testes e exames. Quais serão os resultados, não sei.



## ENTREVISTA COM ALEKSANDR SOKUROV

Excerto de uma entrevista com Aleksandr Sokurov, realizada por Cyril Béghin e Jean-Philippe Tessé, e publicada no nº716 dos Cahiers du Cinéma, em Novembro de 2015.

*De quando data o projecto deste filme sobre o Louvre?*

A minha ideia era: como é que o Louvre pôde sobreviver ao longo da História? E a que custo? Pensava nisso desde a época de *A Arca Russa*, após ter visto alguns álbuns sobre a história do Louvre. O Hermitage e o Louvre são duas montanhas europeias. São muito diferentes entre si, tanto do ponto de vista da história de cada um como do ponto de vista arquitectónico. O Hermitage é uma montanha mais jovem. Mas a história de cada um deles inclui revoluções malditas. Ao contrário de vocês, os franceses, eu detesto a revolução. Vocês consideram que a Revolução Francesa foi um período heróico, mas experimentem simplesmente contar as vítimas. Os revolucionários franceses foram os grandes mestres de Estaline e dos bolcheviques.

*O filme demorou bastante tempo a ser realizado, e no final acaba por ser muito heterogéneo. Era esta a intenção inicial ou surgiu no decurso do trabalho?*

Existe sempre uma grande diferença entre o início e o fim de um projecto. O tempo de um filme não se mede de acordo com a duração da sua produção e da sua pós-produção, é preciso voltar ao primeiro pensamento. Eu não sei fazer as coisas rapidamente, eu não sei reagir a uma ideia como se fosse um espasmo, isso não existe em mim. Tenho necessidade de uma espécie de inscrição histórica, de uma evolução. Isso é muito importante. O cinema é uma profissão muito difícil para mim. Para além disso, eu prefiro a literatura ao cinema. Com a idade, percebo cada vez mais que não tenho uma relação orgânica com o cinema, não é nele que estão os meus hábitos. Mas no final, o filme não demorou realmente muito tempo, foi sobretudo a espera após o primeiro encontro com o Louvre. De seguida, fui várias vezes a Paris para passear, ver exposições, trabalhar nos arquivos do museu.

Tinha escrito então uma coisa um pouco literária, para mim. Durante este tempo, os produtores procuraram financiamento, e como eu queria imagens de arquivo, era preciso prever um orçamento para isso. Os arquivos são muito caros. A rotagem não foi muito demorada, quatro semanas na Alemanha, nos Países Baixos e no Louvre.

*O que foi filmado nos Países Baixos?*

O mar. Filmámos no porto de Roterdão. Inicialmente, tudo o que diz respeito ao capitão do barco ocupava mais espaço no filme. Víamo-lo, por exemplo, regressar ao porto com o porta-contentores, mas isso não entrou no filme. Também filmámos no mar, mas eu não gosto do oceano. Estive várias vezes em tempestades a bordo de navios militares, e isso dava-me muito medo.

*A alternância entre a história do Louvre sob ocupação, a história do navio na tempestade e as aparições de Marianne e Napoleão, estava no projecto inicial?*

Certamente. A única questão era: como encontrar, com o nosso modesto orçamento, actores capazes de encarnar estes diferentes papéis, que aceitassem estas breves aparições e que tivessem capacidades “plásticas”, podemos dizer um certo laconismo na expressão? Normalmente, os actores gostam dos grandes papéis, mas aqui todos os papéis são concentrados. O actor deve mostrar tudo em oito ou dez segundos. Graças a Deus, as pessoas que me ajudaram no casting eram verdadeiramente profissionais, a começar pelo meu produtor em Paris, Pierre-Olivier Bardet. Torturei-o um pouco para que visse muitos actores, e toda a gente agiu de acordo com isto.

*A rotagem decorreu parcialmente em França. Para a rotagem de Fausto, houve um trabalho importante sobre a língua alemã, planeou fazer as coisas da mesma maneira para Francofonia?*

O mais importante para mim é a entoação. Não é o físico ou a maneira de se deslocar que são decisivos para apreciar um actor, é o carácter orgânico da sua entoação. Claro que às vezes existem dificuldades, é preciso de ouvir com muita atenção. Trabalhei desta forma com a língua japonesa, que conhecia muito mal, para *O Sol*. Para não soar a falso, o actor deve ensaiar comigo. Isto era mais fácil com as mulheres do que com os homens. Os homens são muito hipócritas, eles representam muito com a voz, eles querem que soe bem, que a fonética seja perfeita. Mas eu não tenho necessidade disso. O meu maior problema, em relação aos actores franceses, reside em entender o sentido, porque em qualquer palavra masculina, é o sentido que é essencial. A entoação é a sombra, a aquarela. Não é o óleo. Mas eu desenvencilhei-me, e no final existem poucos diálogos. Para além disso, tinha o meu assistente, Alexei Jankowski, que fala perfeitamente francês, e a Marina Koreneva para o alemão. Em geral, gosto muito dos tradutores. A civilização russa foi criada pelos tradutores. Eles deram-lhe uma forma humana.

*Quando faz falar de forma surpreendente uma imagem de arquivo de Hitler, muda, também é uma espécie de tradução?*

Sim. [risos]

*Como é que encontrou a história de Jaujard e Metternich?*

Passo a passo, construí uma série de suposições. Quando o exército de Hitler entrou em Paris, era preciso que uma alta figura do comando nazi fosse ao museu. Foi assim que descobri o princípio de Kunstschutz [a preservação das obras de arte de colecções de países inimigos, uma doutrina aplicada pela Alemanha desde a Primeira Guerra Mundial, que servia sobretudo como pretexto para as pilhagens e impedia que as obras fossem destruídas, ndr], que apesar de tudo poderia fornecer um modelo para os dias de hoje. A partir do momento em que descobri a existência de Metternich, que era o responsável pelo Kunstschutz na França ocupada, entrei em contacto com os seus filhos, pude consultar os seus arquivos. Eu queria fazer a mesma coisa com Jaujard, mas no caso dele não existiam arquivos, apenas uma série de fotografias, nenhum livro sobre ele. Tive mesmo dificuldade em saber onde ele estava enterrado. É como no filme: nos anos 60, ele lê na imprensa que está demitido das suas funções, e desaparece. Parece que as suas relações familiares eram difíceis, na altura da sua morte não restava nada, mesmo nos arquivos do Louvre, o que me surpreendeu bastante. Como é que o homem que salvou o Louvre pode ter sido esquecido a este ponto? E não tive autorização para filmar no seu verdadeiro escritório...

Tenho a impressão de que na Alemanha ou na Rússia, as pessoas que se ocupam dos arquivos são tidas mais em conta do que na França. Eles são os protectores da História, da memória. Nada é demasiado pequeno para eles, tudo é importante. Eles fazem parte de uma grande cadeia onde também se encontram os museus. E pronto, a história desenvolveu-se progressivamente desta forma. Os arquivos e os jornais da época ajudaram-me também a imaginar como tudo se poderia ter passado. Era claro que Metternich tinha ido lá várias vezes, encontramos o seu cartão-de-visita nos arquivos, uma pequena carta que escreveu a Jaujard. Eles encontraram-se várias vezes, nem sempre de forma oficial, pelas razões que assumimos.

*Existe um tratamento particular da imagem e do som, que dá a impressão de que o filme quer inventar-se a si mesmo como um arquivo.*

Muitas coisas foram feitas após a rotação. O argumento era muito pequeno. A rotação é o momento onde criamos o material para o filme. Mas o verdadeiro momento de criação, é a pós-produção. E aí, não existe nenhuma restrição. Podemos mudar o sentido, o objectivo, o nome, as personagens, mesmo a dramaturgia. Um filme é como uma árvore, cresce sem parar. Não é uma construção moldada em metal, tudo pode mudar. Durante o tempo que durou a realização do filme, cada dia era diferente. Nós somos diferentes na Primavera ou no Verão. Fazer um filme é seguir-se a si mesmo, correndo o risco de não se encontrar. Tudo está vivo. O cinema está ligado ao tempo da vida, trabalhamos com o tempo. E a estética faz parte do tempo.

*Volteamos à questão inicial: trata-se de transformar um filme numa espécie de arquivo imaginário?*

“Arquivo imaginário”, isso para mim representa um ponto de chegada. Devido às condições nas quais trabalhamos, não é possível esperar genialidade no cinema. Eu vi como trabalhava, por exemplo, Soljenitsyne. Ele escrevia uma palavra, depois mudava a forma: era um verbo, ele fazia disso um sujeito. Depois ele transformava-a numa questão. Depois escrevia ainda uma frase que mudava o sentido, e no dia seguinte apagava toda a frase. Se eu tivesse a possibilidade de trabalhar dessa forma... Para fazer *Fausto*, tivemos apenas 36 dias de rotação. É preciso ser louco como eu para querer realizar um *Fausto* num tempo tão curto. É mesmo esquizofrénico. Nenhum escritor aceitaria ter apenas um mês para escrever. Infelizmente, são essas as nossas condições. O cinema ideal, eu não o encontro senão em Dovjenko, e talvez em Bergman. Poucos filmes podem sobreviver ao tempo.





## ALEKSANDR SOKUROV

Aleksandr Sokurov, um dos maiores nomes do cinema russo, é reconhecido como um dos mais importantes cineastas contemporâneos. Tetralogia do Poder, a sua obra composta por quatro filmes, é considerada uma das mais relevantes das últimas décadas.

Entre 1978 e 1987, Aleksandr Sokurov realiza três longas-metragens, duas curtas de ficção e seis documentários, trabalhos pouco comuns à época e que não escaparam à censura na União Soviética. Em 1987, devido a vários factores entre os quais as transformações políticas, os seus filmes são finalmente lançados, e Sokurov começa a ter uma maior exposição em vários festivais. É neste ano que Aleksandr Sokurov apresenta um filme na Competição do Festival de Berlim pela primeira vez, *Mournful Unconcern*. No mesmo ano, com *The Lonely Voice of Man* recebe o Leopardo de Bronze no Festival de Locarno.

Com *Mãe e Filho*, de 1997, venceu no Festival de Moscovo o Prémio Especial do Júri, o Prémio do Círculo de Críticos Russos e o Prémio Andrei Tarkovsky.

Dois anos depois, *Moloch* marca a estreia do cineasta russo na Competição principal do Festival de Cannes. Primeiro filme da Tetralogia do Poder, *Moloch* foca-se na figura de Adolf Hitler. Em Cannes, o filme vence o Prémio de Melhor Argumento, recebendo depois quatro nomeações para os European Film Awards e quatro prémios atribuídos pelo Sindicato dos Críticos de Cinema Russos.

O segundo filme da Tetralogia do Poder, *Taurus* (2001), centrado na figura de Lenin, é também apresentado em Competição no Festival de Cannes, e recebe oito prémios atribuídos pelo Sindicato dos Críticos de Cinema Russos.

*A Arca Russa* (2002), filmado num único plano-sequência, é um dos marcos da história do cinema contemporâneo e considerado um obra-prima. No Festival de Cannes, o filme esteve em Competição pela Palma de Ouro. No Festival de Toronto recebeu o Prémio Visions. No mesmo ano, o realizador é distinguido no Festival de São Paulo, com um Prémio Especial, atribuído pelo conjunto da sua obra.

No ano seguinte regressa novamente ao Festival de Cannes, com *Pai e Filho*, que conquista o prémio FIPRESCI, graças às “imagens brilhantes e à forma original como o realizador retrata a poderosa ligação que une um pai e um filho”.

Em 2005, com *O Sol* – terceiro filme da tetralogia do poder, focado no imperador japonês Hirohito – competiu pelo Urso de Ouro em Berlim, e foi considerado o Melhor Filme desse ano pelo Sindicato dos Críticos de Cinema Russos. O ano seguinte, no Festival de Locarno, o realizador foi galardoado com o Leopardo de Honra, uma importante distinção atribuída anualmente a um cineasta pelo trabalho realizado ao longo da vida. Entre os vencedores do Leopardo de Honra, encontram-se nomes como Jacques Rivette, Jean-Luc Godard e Manoel de Oliveira.

*Alexandra*, de 2007, marcou o regresso à Competição de Cannes. O filme venceu ainda o Prémio do Júri no Festival Tallin Black Nights.

Em 2011, *Fausto* (último filme da Tetralogia do Poder) é exibido no Festival de Veneza, em Competição, e vence o cobiçado Leão de Ouro. Nesse festival, ganha ainda o prémio SIGNIS e o prémio Future Film Festival Digital. No Festival de Londres, *Fausto* foi apresentado em Competição.

Quatro anos depois, Aleksandr Sokurov regressa ao Festival de Veneza com o documentário *Francofonia*, apresentado em Competição. O filme recebe em Veneza o Prémio Fedeora e o Prémio Fondazione Mimmo Rotella. O filme é ainda apresentado no Lisbon & Estoril Film Festival.

Em 2013, o Lisbon & Estoril Film Festival dedicou uma retrospectiva ao cineasta, a qual contou com a sua presença.

## FILMOGRAFIA SELECCIONADA

- 2011 **Fausto**
- 2009 **Reading Book of the Blockade** (documentário)
- 2007 **Alexandra**
- 2006 **Elegy of Life: Rostropovich, Vishnevskaya**
- 2005 **O Sol**
- 2003 **Pai e Filho**
- 2002 **A Arca Russa**
- 2000 **Taurus**
- 1999 **Moloch**
- 1997 **Mãe e Filho**
- 1995 **Spiritual Voices** (documentário)
- 1993 **Whispering Pages**
- 1992 **Stone**
- 1990 **The Second Circle**
- 1989 **Save and Protect**
- 1988 **Days of Eclipse**
- 1978 **The Lonely Voice of Man**



## CRÍTICA

*“Sokurov serve-se do Louvre para pintar uma ruína do tempo.”*

★★★★★ Cahiers du Cinéma

*“Com esta obra poética e artesanal, Sokurov coloca em relevo aquilo que liga as épocas e os homens, os países e as sensibilidades: a arte como língua franca da civilização Ocidental.”*

★★★★★ Les Inrockuptibles

*“Estes choques espaço-temporais, estas experiências eruditas, estas associações por vezes fulgurantes, lembram os trabalhos tardios de Jean-Luc Godard ou de Chris Marker.”*

★★★★★ Télérama

*“Sofisticado, complexo e completamente absorvente.”*

*“Francofonia é um ensaio fascinante sobre a Arte, a História, e a ideia que a Humanidade tem de si própria.”*

*“O audaz e confiante filme de Aleksandr Sokurov vagueia pelos corredores do museu parisiense para reflectir sobre a sua história desde o Renascimento até ao presente.”*

★★★★★ The Guardian

*“Uma meditação enriquecedora sobre o Louvre, Paris, e o espírito da civilização.”*

Variety

*“Sokurov, ao misturar vários géneros narrativos, cria um espaço cinematográfico inédito, algures entre o documentário e a ficção.”*

★★★★★ Positif

*“Uma profundidade filosófica... que praticamente não se encontra no cinema.”*

The Telegraph

# FICHA ARTÍSTICA

LOUIS-DO DE LENCQUESAING

*Jacques Jaujard*

BENJAMIN UTZERATH

*Conde Wolff-Metternich*

*com*

VINCENT NEMETH

JOHANNA KORTHALS ALTES

ANDREY CHELPANOV

JEAN-CLAUDE CAER

*e as vozes de*

ALEKSANDR SOKUROV

FRANÇOIS SMESNY

PETER LONTZEK

*Ficha Técnica*

Realizado por ALESKSANDR SOKUROV

Director de fotografia BRUNO DELBONNEL

Assistentes de realização ALEXEI JANKOWSKI

HANSJORG WEISSBRICH

Som ANDRE RIGAUT

JAC VLEESHOUWER

Montagem de Som EMIL KLOTZSCH

Mistura de som ANSGAR FRERICH

Guarda-roupa COLOMBE LAURIOT PREVOST

Maquilhagem SIMON LIVET

Cabelos MAURINE BADASSARI

Casting LAURA ROSENTHAL

Steadicam JAN RUBENS

Direcção de produção FRANÇOISE ETCEHGARAY

Direcção de pós-produção BORIS MANG

WILLEMIEKE BONGERS

Produtores executivos CLAIRE LION

TASSILO ASCHAUER

ANN CAROLIN RENNINGER

MARIANNE VAN HARDEVELD

Produção PIERRE-OLIVIER BARDET (IDEALE AUDIENCE)

THOMAS KUFUS (ZERO ONE FILM)

ELS VANDEVORST (N279 ENTERTAINMENT)

