

Especulações sobre o código genético do cinema - sem cortes

IRENE MACHADO

Aleksánder Sokúrov (Álvaro Machado, org.). São Paulo: Cosac & Naify, 2002, 127pp.

Resumo Além de apresentar o cinema do cineasta russo Aleksánder Sokúrov como uma obra espiritualista da era pré-glasnost, os ensaios do livro traçam um panorama das características estéticas de um cinema que revela, ao questionar, um conceito de montagem diferente daquele praticado pela geração da escola da montagem, fundado, sobretudo, na composição. Esse é o assunto fundamental analisado nessa resenha.

Palavras-chave composição, cinema-pintura, plano-sequência, montagem

Abstract Alexander Sokurov's cinema is usually understood as a typical manifestation of the spiritualistic reflection of the pre-glasnost era. The essays of this book design a different approach by showing a specific notion of montage, far from that one practiced by montage school. In Sokurov's films montage is composition. This is the main subject discussed in this review.

Key words composition, picture-film, sequence long shot, montage



A imagem reproduzida acima não é apenas uma cópia da tela de Tintoretto (1518-94), *O nascimento de São João Batista*, mas um quadro da valiosa coleção do museu-palácio Hermitage, que o czarismo construiu em São Petersburgo, a partir do século XVIII, para ser a residência de inverno. Essa reprodução também não é o quadro propriamente dito, mas uma das imagens capturadas pela câmera do fotógrafo Tilman Büttner para o filme *Arca russa*, de Aleksánder Sokúrov. Tudo isso poderia ser um mero jogo de encaixe, caso esse texto não fosse uma resenha do livro que Álvaro Machado organizou sobre o cineasta russo, lançado em outubro, quando da edição da 26ª Mostra Internacional de Cinema São Paulo, em que o Sokúrov foi o principal homenageado.

Da mesma forma como Sokúrov convida o espectador a entrar dentro da arca-museu-palácio pelas lentes do filme, o livro convida o leitor a entrar no cinema de Sokúrov pela porta de seu projeto gráfico. Fotografias do diretor em filmagens ou em trabalho de edição; ensaios acompanhados por imagens de filmes de qualidade invejável; depoimentos do personagem-tema. Tudo isso conjugado graficamente torna-se uma pista para o leitor atento: trata-se de um livro voltado para a análise da obra de um cineasta comprometido, não com a filmagem propriamente dita, mas com a "composição" cuidadosa de todas as idéias que constituem cada um de seus temas. Se a composição é uma palavra-chave, nada melhor do que tomá-la

como orientação também para o projeto gráfico. Parece que foi essa a idéia do realizador dessa pequena obra-prima (o livro tem pouco mais de cem páginas). Diria, então, que os ensaios reunidos aqui são composições de análise, depoimentos, imagens filmicas, de modo a manter a coerência da idéia de "uma coisa dentro da outra". Atente-se que no conceito de composição está a noção de interligação de partes ou elementos dispersos.

Os três ensaios que compõem o livro parecem cumprir tal orientação. Álvaro Machado investe todos os seus esforços num mapeamento temático-composicional da obra como um todo, discute os quase 40 filmes já realizados por Sokúrov e traça um roteiro de suas características temáticas, históricas, estilísticas. Laymert Garcia dos Santos apresenta uma análise minuciosa de *Arca russa* considerando, sobretudo, o processo crítico-criativo do cineasta. Leon Cakoff relata como todo esse contato foi feito e como foi possível fazer circular, no Brasil, o cinema e as idéias de Aleksánder Sokúrov. O cinema, o filme, o homem: uma coisa dentro da outra.

Quem folheia o livro tem a impressão de que os depoimentos de Sokúrov em itálico são o corpo do texto uma vez que eles foram diagramados para ocupar todo o espaço da linha. Na verdade, tais depoimentos não passam de citações dentro do texto dos ensaístas. O projeto desenha graficamente a idéia de "discurso dentro de discurso", dialogando com a pintura dentro do cinema, o cinema dentro da pintura, a entonação dentro da imagem, a imagem dentro do som, a cor dentro da luz, o museu dentro do palácio, o palácio dentro do mar. E isso, repito, não é um jogo de encaixe. Por um lado, trata-se de uma estratégia de busca do "código genético do cinema". Por outro, um exercício, muito provavelmente inconsciente, de um princípio teórico consolidado na tradição do pensamento semiótico dos russos: a formulação de que todos os produtos culturais são sistemas modelizantes graças à capacidade de interação, de incorporação, de transformação, de contaminação de um pelo outro. Iúri Lótman se dedicou ao estudo do "texto dentro do texto"; Viacheslav Ivánov examinou "o filme dentro do filme"; Valentin Volochinov e Mikhail Bakhtin, "a enunciação dentro da enunciação" ou "o discurso dentro do discurso" – base de toda a concepção do dialogismo. Nem mesmo Serguêi Eisenstein ficou fora dessa linhagem. Quando procurou entender o que existe de cinema em outras artes, ele estava indagando sobre a condição modelizante do cinema em seu diálogo possível com outros sistemas de signos. Em seus estudos sobre o cinematismo mostrou o cinema dentro dos quadros de El Greco, dos romances de Émile Zola, dos ideogramas chineses, do teatro chinês, da arquitetura de Piranesi, das esculturas de Rodin. Tudo onde houvesse possibilidade de compreender a montagem serviu para o exercício crítico de Eisenstein. Para Eisenstein, a montagem

era o código genético do cinema. Sokúrov não é nada favorável a essa idéia. Mas não quero me precipitar.

Seguindo essa linha de raciocínio, vale dizer, de uma coisa dentro da outra, dentro de qual cinema seria possível situar o cinema de Sokúrov?

Álvaro Machado, organizador do livro em questão, traçou, no ensaio que abre o livro, um panorama minucioso dos filmes do mestre russo cuja exuberância lhe permitiu compor a imagem de um "planeta Sokúrov" iluminado pela escola russa da montagem, pelo construtivismo russo, pelo futurismo, pelo expressionismo alemão; por D.W. Griffith, Vsévolod Pudóvkin, Dziga Viértov, Serguêi Eisenstein, Leonid Trauberg, Grigori Kozintsev, Aleksánder Dovjenko, Elem Klimov e pelo seu mestre Andrei Tarkóvski. Tão importante quanto todos esses nomes foi a contribuição da literatura, da dança, do teatro nô e do teatro radiofônico – fonte das peças imaginárias e da engenharia sonora da fase de formação de quem cresceu distante dos museus e teatros (p. 16). Essa seria a configuração básica do "planeta Sokúrov", segundo Machado. São essas as fontes da munição de que o cineasta lançou mão para compor, já no primeiro filme, *A voz solitária do homem (Odinóki golos tcheloveka, 1978)*, "um cinema de observação, baseado na semântica das imagens" (p. 19).

"Observação" e "semântica" seriam, assim, os "harmônicos composicionais" do cinema de Sokúrov. Capacidade de ver e capacidade de buscar o sentido nas inter-relações – algoritmos que os vários ensaios vão explicitando ao longo das análises. Como se pode ver, essa resenha não vai insistir no caráter espiritual ou transcendental que normalmente são a porta de entrada para a obra de Sokúrov. Outra é sua resistência à "nomenclatura soviética da era pré-glasnost".

Machado recupera a trajetória dos filmes de Sokúrov situando suas idéias e os temas de sua paixão crítica: o exílio, o sonho, a morte dentro da vida – tudo isso formatado pelo gênero que lhe serve de alfabeto básico: a elegia (p. 25). Não menos importantes são os filmes inspirados em episódios e personagens históricos: *Taurus (Tieliéts, 2001, sobre os últimos momentos da vida de Ilich Lénin)* e *Moloch (Mólokh, 1999, sobre o romance de Hitler com Eva Braun)*, que, segundo Machado, são filmes de ficção sobre a vida íntima dos líderes políticos, em formato de docudrama (p. 39). Nesse sentido, o texto de Machado é um mapeamento analítico minucioso e valioso do cinema de Sokúrov. Um raro exemplar. Afinal, a obra do cineasta mereceu, até agora, uma coletânea publicada na Rússia e um catálogo realizado por ocasião de uma mostra em Lisboa.

Vamos compoendo, assim, o quadro de um estilo que não dispensa o ritual, seja na performance do ator (p. 29-30), seja na composição das imagens. O que está em jogo é a capacidade de transformação de uma coisa em outra. Ainda que Sokúrov

nos seja apresentado como "cineasta-pintor", o exame da obra, realizado por Machado, vai revelando aos poucos um cineasta-interventor. E aqui me parece residir o centro de sua tão discutida concepção de montagem, que prefiro não contrapor às concepções de Viértov ou Eisenstein, mas simplesmente dizer que é uma formulação que avança numa direção não explorada pela geração dos anos 20. Montagem aqui é composição de um fluxo, de um *continuum*. Um tipo de intervenção nos algoritmos de composição dos signos audiovisuais. Sokúrov é um manipulador de signos, não de partes, de elementos de unidades. Não na interferência direta, por exemplo, na performance do ator (como provavelmente fez Eisenstein ao dirigir Nikolai Cherkássov em *Ivan, o terrível*), mas no "ator editado"¹: num primeiro momento, a intuição e o convite para que o ator "*faça sua personagem relacionar-se com o ambiente de modo burlesco ou até grotesco*" (p.29); depois,

o diretor sempre submeterá esse receituário pessoal de interpretação ... a um tratamento estético posterior à filmagem (tanto nas ficções como nos documentários), o que se mostrará decisivo para o significado último de cada cena. Assim como recria as imagens da natureza com lentes especiais, Sokúrov constrói em estúdio um universo sonoro complexo, de pouco ou nenhuma conexão com a representação realista (p. 30).

Diante de signos específicos, o cineasta pensa possibilidades de compor, não uma unidade, mas uma seqüência, um sistema já modelizado semioticamente, o que é mais difícil pois precisa ter muito claro qual é a capacidade relacional dos signos envolvidos.

A primeira *Elegia* é notável, ainda, por reafirmar de maneira magistral um procedimento do diretor tanto na ficção como no documentário: a montagem não-cronológica de arquivos históricos em fotos ou filmes, com resultados de enorme pungência. *Elegia* alterna planos da Petrogrado pós-revolucionária (início dos anos 20), devastada pela fome, com filmagens de um *music hall* ocidental da mesma época, e assim por diante. Essa habilidade de transformar materiais de arquivo em manifestos urgentes, de grande atualidade, é reconhecida até mesmo pelos críticos menos simpáticos ao diretor (p. 24).

Por conseguinte, a habilidade de alterar materiais, modelizando-os em sistemas de signos, transforma-se numa capacidade de interferir no trabalho do ator, na composição das imagens, nas falas, na trilha sonora, não quando está apenas no *set* de filmagem, mas quando está compondo o filme no trabalho de edição (p. 68).

1 "Ator editado" é um conceito formulado por Regiani Camini Pereira em sua dissertação de mestrado *O ator televisual nos trânsitos do tecido cultural midiático*. São Paulo: PUC-SP, 2002.

A intervenção assim operacionalizada define a ação do cineasta-compositor. Os passos dessa composição-intervenção foram examinados por Laymert Garcia dos Santos em sua análise de *Arca russa* – o segundo ensaio do livro.

Um cineasta da observação, que busca na contemplação o encontro de novos ângulos de visão, que compõe elegias com essas visões inusitadas e imprime nelas uma entoação bastante singular, de fato, não adotaria o partido de uma montagem em ritmo de videoclipe, caso do cinema de Viértov. Também, não me parece, que ele defenderia a montagem por conflito (por mais que tenha sido receptivo ao processo de criação do grupo FEKS – a Fábrica do Ator Excêntrico cuja performance procedia de movimentos de uma gesticulação grotesca). A montagem de Sokúrov tende a interferir nos detalhes do plano – de algo que, talvez, nossa visão nem consiga alcançar. Afinal, não se pode esquecer que o filme a que assistimos foi registrado por uma câmera digital e só depois virou "cinema", quer dizer, só depois passou pelos processos de intervenção criativa do cineasta-compositor. Essa nos parece ser a orientação para a composição de *Arca russa*, plano seqüência de 96 minutos, "*um filme sem nenhum corte, rodado numa única tomada*" (p. 66). "*Um filme sem montagem*", na concepção de Laymert Garcia dos Santos – um evento único na história do cinema:

Mesmo que a hipótese tivesse sido aventada, a tecnologia existente não autorizava tamanha "autonomia de vôo"; agora, porém, com as câmaras digitais de alta definição e a possibilidade de gravar a imagem diretamente num disco rígido, tornava-se factível "juntar a tecnologia ultramoderna com os valores eternos que o Museu do Hermitage simboliza" (p. 66).

Para Sokúrov, no entanto, "*o plano-seqüência foi apenas 'uma tela' que o cineasta, tal como um pintor, preencheu com sua composição de cor e luz*" (p.68). Um plano-seqüência que toma, em tempo real, imagens das 35 salas do museu e os séculos da história do Hermitage, suas memórias, seus fantasmas. Imagens-sonho, imagens-movimento, imagens-tempo. E aí surge o centro da abordagem de Santos: as várias temporalidades, "*o tempo em sua inteireza*", como confessa o cineasta (p.82). Ao que, na continuidade de seu raciocínio, acrescenta Santos:

Só no sonho os tempos se misturam com naturalidade, as pessoas podem cruzar-se sem ver-se, podem até pertencer a diferentes dimensões sem que isso pareça estranho; só no sonho o *nonsense* não precisa explicitar-se como tal e nada do que acontece exige explicações (p. 83).

Conduzindo seu pensamento pela análise dos quatro elementos fundamentais do processo de criação de Sokúrov – memória, imaginação, movimento, pintura

(p.90) –, Santos recorre a Diderot para compreender a composição do plano-seqüência, o cinema-pintura, que é *Arca russa*. Vale dizer, da produção das imagens que já são cinema, o que permite que o espectador do filme seja, igualmente, aquele que contempla as pinturas (p.92). Novamente, a idéia de que a composição de uma instância é uma forma de interferir em outra, e oferecê-la a partir de um outro modo de percepção, conduz a análise.

Se, por um lado, a compreensão do filme como fluxo, sem corte, é uma possibilidade de alcançar, na composição pictórica do filme-quadro, seus vários movimentos (temporais, emocionais, imagéticos), por outro não deixa de propagar um problema mal resolvido. Para Santos, não só *Arca russa* é um filme sem montagem (p. 66), como "*o cinema de Sokúrov se contrapõe diretamente ao de Eisenstein, através da recusa radical da montagem*" (p. 75). Esse pensamento levanta algumas suspeitas: como um cineasta-compositor, que produz imagens operando interferências na luz, na cor, na granulação da película; que distorce as imagens com lentes especiais; que constrói um universo sonoro completamente anti-realista; enfim, que credita à edição a condução de todo o processo – como pensar tudo isso fora da noção de montagem?

Em primeiro lugar, a escola de montagem russa nunca criou um modelo único. Se para Viértov o movimento era o eixo da montagem dos intervalos, para Eisenstein o plano era o espaço de montagem dos conceitos. Montagem no interior do plano é algo que certamente Eisenstein aprendeu com a pintura de El Greco (vide a montagem de formas geométricas, linhas, luz e sombra nos planos que constituem as tomadas do castelo de *Ivan, o terrível*). Evidentemente, Sokúrov tempera os ingredientes de modo diferente porque o seu plano é todo um continente. Ousamos, por conseguinte, dizer o contrário: há montagem, sim, no plano-seqüência de *Arca russa*; sem ela seria impossível ver o *continuum* da passagem de uma dimensão a outra, de um tempo a outro, de um espaço a outro. Ou seja, não seria possível a composição que, por sua vez, esboçaria uma alternativa para se pensar sobre o código genético do cinema.

Reconheço que aqui o cineasta diz uma coisa e seus filmes dizem outra.

Em conversa com o criador-realizador da Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, o jornalista Leon Cakoff, o cineasta fala sobre a eliminação do conceito de montagem no cinema (p. 117) – e esse depoimento já faz parte do terceiro ensaio do livro. Na verdade, o que ele eliminou foi a montagem como técnica que identifica o algoritmo da linguagem cinematográfica. Para ele, "*o cinema já nasceu dentro do cinema*", muito embora confessa, "*não consigo definir o código genético do cinema*" (p. 118). E isso não tem nada a ver com o tempo, prova disso é que "*a Arca russa*

navega acima de todos os tempos históricos que percorre" (p. 118). Também não tem a ver com o movimento das coisas visíveis (Viértov), nem como atração (Trauberg-Kozintsev), nem com o conceito (Eisenstein). Tem a ver com quê? Talvez seja arriscado propor uma resposta; o pior, contudo, seria omiti-la. Não posso, por conseguinte, deixar de apresentar minhas especulações sobre o código genético do cinema que arrisco ver no cinema de Sokúrov, sobretudo porque esse é o título da resenha.

Penso que Sokúrov recusa a unidade isolada em nome da percepção não automatizada, ou, como diriam os formalistas russos, em nome da *ostraniênie* (o estranhamento). Uma percepção que radiografa relações profundas ou elos de uma cadeia para oferecer não as coisas, mas os signos. Não é à toa que falamos, inicialmente, em cinema como um sistema modelizante – aquele que, irremediavelmente, pressupõe um outro. No caso do cinema, é uma outra percepção, aquela que vem de dentro. Nos ensaios de Machado e de Laymert essa preocupação aparece em vários depoimentos e análises. "*Todos os temas que se materializaram em meus filmes nascem de idéias que existiram em mim, o autor, por longo tempo*" (p. 33). E o tema em que essa declaração ganha propriedade inigualável é o tema da morte, a morte como um fato da vida: "*Aquele que morre está vivo, não está morto*" (p.35). No último ensaio, tal preocupação se torna explícita, quando ele afirma a importância de ver o detalhe, as trivialidades do cotidiano (p. 118). O detalhe que está "dentro" de coisas do cotidiano, capaz de criar os elos que, aconteça o que acontecer, nunca deixaram de imprimir identidade ao cinema. É para valorizá-los e engrandecê-los que ele interfere na luz, na cor, na textura, no ator editado. O detalhe tem de ser visto como um signo.

Se queremos falar de coisas sérias, devemos nos ater a detalhes aparentemente desimportantes. Caso contrário, engrossaremos a humanidade que se deixa cair em armadilhas, que se torna incapaz de perceber mesmo os detalhes mais triviais de uma paisagem do campo. É preciso estar muito atento aos detalhes do cotidiano e perceber que eles são muito mais intensos e importantes do que nossa capacidade de assimilação. Há sempre mais detalhes do que o observador é capaz de assimilar. É esse exercício que devemos aplicar para evitar novas catástrofes e permitir que os homens voltem a ser personagens da História (p. 119).

O detalhe é, para mim, o lugar onde se pode encontrar elementos formadores do código genético do cinema.

*

Além de convidá-lo para a 26ª Mostra e discutir acertos sobre sua vinda para o Brasil, Leon Cakoff procurou Sokúrov em maio de 2002, durante o Festival de Cannes,

Cartaz da 26ª Mostra de Cinema,
ilustrado por Sokúrov



com a missão de solicitar-lhe a produção do cartaz para a mostra em que ele seria homenageado (São Paulo, outubro de 2002). Chamado para uma conversa particular com o cineasta, Cakoff lhe entrega-lhe um presente: um embrulho com pedras brasileiras que constituem o que se chama "árvore da felicidade". Confessa Cakoff,

Fico frustrado quando ele não abre o presente. Mas o leva delicadamente para o seu quarto. Dois meses depois, Sokúrov cumpre o trato e me devolve o presente, digo, a árvore da felicidade, na forma do cartaz-tema da 26ª Mostra. Com a arte recebida em arquivo digital, uma árvore ao vento, completa-se também uma das três entrevistas com Sokúrov: "Um filme é como uma árvore; é só plantar e esperar crescer" (p. 110).

Claro que a árvore é o que vemos no cotidiano, ao passo que o que se lança no solo para ver crescer é a semente que, de dentro, transforma-se em árvore. Numa autêntica composição de quem está acostumado com as edições contínuas da vida como signo maior do existir – um plano-seqüência sem cortes que, tal como na arca russa, "*continuamos sem saber quanto tempo vamos continuar navegando a salvo de tempestades*" (p. 120). Esse é apenas um detalhe que está quase no fim do

livro. Contudo, se quisermos pedir o socorro de Edgard Allan Poe – em uma de suas geniais formulações sobre o conto – a semente nada mais é do que aquilo que abre o espaço para a reflexão no final de toda história. E a especulação dessa resenha é apenas um pensamento que lanço como uma pequena semente para refletirmos sobre as contribuições dos russos para a leitura dos signos.

IRENE MACHADO é professora do PEPG em Comunicação e Semiótica da PUC-SP. Publicou, dentre outros, *Analogia do dissimilar: Bakhtin e o formalismo russo* (São Paulo, 1989) e *O romance e a voz: a prosaica dialógica de Mikhail Bakhtin* (Rio de Janeiro, 1994).
irenemac@uol.com.br

*Resenha agendada em outubro de 2002 e
aprovada em janeiro de 2003.*