

Arca Russa, Arca de Contradições

Marcos Kahtalian

Resumo: Este artigo propõe uma avaliação crítica do filme *Arca Russa* (SOKUROV, 2002), com base na concepção de história do cinema a partir dos estilos fílmicos proposta por David Bordwell. O artigo procura evidenciar como subsistem noções de estilo na análise desse filme, gerando problemas e contradições para os programas de pesquisa. No centro deste debate estão os elogios e as críticas sobre a exacerbação do plano-sequência como figura de linguagem e a persistência de concepções de estilo orientando a teoria.

Palavras-chave: estilos fílmicos; Sokúrov; história do cinema

Abstract: *Russian Ark, Ark of Contradictions.* This article proposes a critical evaluation of the film *Russian Ark* (SOKUROV, 2002) based on the concept of cinema history from the filmic styles proposed by Bordwell. The article aims at outlining how notions of style subsist in the analysis of this film, creating problems and contradictions for the research programs. In the center of this debate are the compliments and criticisms about the exacerbation of the sequence plan as a figure of language and the persistence of style conceptions guiding theory.

Keywords: filmic styles; Sokurov; cinema history

Introdução: Discordâncias sobre *Arca Russa*

“Em que lugar estamos?” – pergunta-se o personagem invisível, o narrador em *off*, na voz do realizador russo Alexandr Sokúrov (1951-). Durante 97 minutos este narrador oculto, em diálogo com um personagem fantasmático, o Marquês de Custine, passeará por 35 salas do Museu Hermitage, em São Petersburgo, em um único plano-sequência, comentando e interagindo com cenas e personagens de 300 anos de história russa. O Marquês – diplomata estrangeiro francês, que de fato visitou a Rússia em 1839 e escreveu um livro, *Viagem à Rússia*, guiará o cineasta – identificado como Alexandr Sokúrov

em câmera subjetiva – pelas salas e corredores do Palácio de Inverno convertido em museu por Catarina II, em um tempo histórico não determinado, mas que se converte numa espécie de história visual de personagens de uma mitologia histórica russa.¹ Essa gravação, “em um único fôlego”², em que “tempo diegético e tempo fílmico se equivalem” (ESTÈVE, 2009, p. 146), espécie de batalha e *tour de force* sobre-humano de realização cinematográfica – aspecto épico sobre o qual mais de um crítico têm se detido (CONDEE, 2009) – ocorreu em uma tomada única, depois de dois falsos inícios, em 23 de dezembro de 2001, no solstício de inverno, o dia mais curto do ano.

São muitas as considerações e leituras de que o filme tem sido objeto desde então. As interpretações oscilam da rejeição total – como se o filme negasse os princípios da montagem, e com isso toda uma tradição do cinema soviético e russo – até, naturalmente, as posições mais favoráveis. A leitura favorável ao filme ocorre tanto pela adesão da narrativa a uma espécie de transcórre temporal quanto pela simples identificação do filme operando dentro de uma perspectiva de cinema antidominante, em uma orientação oposicionista, nos termos que David Bordwell (1997) consignará como uma das vertentes críticas da história dos estilos – conforme será tratado em outro momento deste artigo.

Pretendo mostrar neste artigo como os embates críticos sobre o filme *Arca Russa* contêm elementos por vezes não explícitos – embora frequentemente o sejam – de concepções e programas de pesquisa em história do cinema a partir dos estilos, conforme sugeriu Bordwell em sua pesquisa sobre a história dos estilos do cinema. Mais do que evidenciar posições favoráveis ou desfavoráveis sobre o filme, algo natural na apreciação crítica de qualquer obra, o que gostaria de sugerir aqui é: concepções críticas sobre um filme contêm elementos condicionados às perspectivas de estilo – que se assumem como verdadeiros postulados sobre o que seriam os corretos princípios do cinema, numa espécie de essencialismo do meio redivivo.

Para demonstrá-lo, me apoiarei no trabalho do teórico David Bordwell (1997) sobre a história dos estilos. Descreverei sucintamente as principais linhas da historiografia do cinema para então passar a um recenseamento da crítica acadêmica sobre *Arca Russa*. Este filme, no meu entender, é notável por permitir colocar em questão o embate de visões histórico-críticas tão distintas, justamente porque explicita uma determinada figura de linguagem, o plano-sequência. A exacerbação do plano-sequência, na concepção de *Arca Russa*, provocará, por sua vez, um acirramento das posições críticas, sustentadas pelas visões distintas do que é ou deveria ser o estilo no cinema.

¹ A identificação entre a personagem em *off* e Sokúrov é comum na bibliografia sobre o filme (MACHADO, 2002); outras informações mais gerais, como a minuciosa caracterização dos personagens diegéticos podem ser encontrados in: CONDEE, N. (2009). *The Imperial Trace: recent russian cinema*. Oxford University Press. A referência ao Marquês de Custine como Virgílio pode ser encontrada em IAMPOLSKI, M. (2009). Un cinéma de la disparité: Kairós et histoire chez Sokourov in: ALBERA, F.; ESTÈVE, M. *Alexandre Sokourov*. Paris: Ed Charles Corlet, p. 47. Do mesmo modo a caracterização deste personagem como fantasmático e comparado ao vampiro Nosferatu de Murnau evidenciam-se nestas e em outras fontes de referência sobre Sokúrov como ALBERA (2009).

² Título do *making off* do filme *Arca Russa*, a partir de uma declaração de Sokúrov, em entrevista sobre a obra. Ver DVD: *Arca Russa*, São Paulo, Versátil, Filmes da Mostra, 2002.

A Visão de Bordwell sobre a história dos estilos

Bordwell (1997) destaca que a história do cinema pode ser associada, *grosso modo*, a algumas grandes concepções do estilo. O autor sugere referi-las a quatro grandes programas de pesquisa: *Basic Story e Standard Version, Dialectical Program, Oppositional Program e Piecemeal History*.

De forma resumida, pode-se dizer que nos dois primeiros, o da *Basic Story* e o do *Standard Version* – que embora diferentes podem ser agrupados para efeitos desta análise – temos uma ênfase na gênese evolutiva. Uma evolução que será primeiro técnica, dos meios produtivos e depois estética; quer dizer, do aprendizado do cinema para uma espécie de linguagem universal, evoluindo a linguagem para a ideia de um específico fílmico, que conteria um conjunto de técnicas cinematográficas que envolvem principalmente o corte, a montagem, o campo-contracampo e a decupagem. Isso recobre o cinema que se liberta das marcas de um passado primevo – pois ainda não existia aqui a noção bem posterior de primeiro cinema (COSTA, 1995) – rompendo com o teatro filmado, para adquirir sua verdadeira essência. Uma essência que seria teleologicamente comprovada, pela submissão do verbal ao visual, do teatral ao cinematográfico, do plano único, para a cena decupada e expressiva.

Nesta linha de pesquisa, isto é, aquela que apontou o desenvolvimento e o nascimento de uma linguagem própria ao cinema, encontram-se historiadores como Brasilach, Sadoul, Mitry, entre outros, – sem contar os variados cronistas ocupados em descrever o processo suposto de evolução dos meios fílmicos, das trucagens e de todo o arsenal propriamente técnico do cinema.

Essa concepção, não sem razão, como aponta Bordwell (1997), com o nascimento do cinema falado, de alguma forma passa por uma espécie de desilusão, de momento entendido como de declínio, como se o cinema regredisse, a partir de então, do seu alto desenvolvimento, atingido com obras como *Outubro* (1927), de Eisenstein, ou *A Última Gargalhada* (1924), de Murnau, que magnificariam a montagem ou a expressividade da imagem fílmica – até então tidos como pontos de referência no desenvolvimento da “verdadeira” linguagem do cinema – para obras sem a mesma qualidade que caracterizariam o específico fílmico.

André Bazin, por sua vez, é então o nome com o qual se identificará o que Bordwell chama de “Dialectical program”, programa dialético, que, ao contrário do programa histórico anterior, vai encontrar na história do cinema duas correntes que se chocam: uma que confere maior liberdade para o olhar, mais identificada com os planos longos, especialmente com os primórdios da profundidade de campo, e outra mais submetida a rigores de uma montagem que conduz totalmente o sentido e não deixa espaço para a fruição, para a ambiguidade, para o passeio do olhar no quadro.

Esta batalha dialética (tese, antítese e, portanto, aí teríamos a síntese, numa aposta hegeliana) segundo a visão de Bazin, de acordo com Bordwell (1997), encontraria nos filmes, principalmente os americanos dos anos 1940 e 1950, com Wyler e, sobretudo Welles, aquilo que seria definido como o verdadeiro cinema, o cinema que se volta para a duração da imagem no quadro. Daí a noção de montagem proibida e o elogio da profundidade de campo e do plano-sequência, entre outras técnicas que perfazem uma estética baziniana (BAZIN, 1991).

Bordwell demonstra como Bazin, de resto um crítico agudíssimo e de extrema sensibilidade, por vezes “ignora”, ou talvez privilegia obras e momentos desses cineastas citados (Wyler, Welles), que melhor se adaptariam à demonstração de sua concepção, fazendo vistas grossas, ou desconsiderando problemas na adoção de um esquema tão preciso, quando a própria obra desses cineastas – ou para ser mais justo, partes da obra – contradiz sua concepção de estilo.

De certa forma, portanto, esta concepção de Bazin, que orientou fortemente uma visada realista e especialmente as grandes contribuições do neorealismo italiano, começa a sofrer com o surgimento de obras que colocam novas questões. Como lembra Bordwell, é sempre o presente que levanta os maiores problemas para os programas de pesquisa em história do cinema, e os “historiadores precisam lutar com aquilo que se pode chamar de o problema do presente” (BORDWELL, 1997, p. 9) – ou com a questão de saber como entender o presente momento em que se está inserido.

Assim, o “Oppositional Program”, ou programa oposicionista, surge no contexto de uma radicalização das opções de enfrentamento do cinema clássico, ou cinema dominante, dentro de um ideário modernista, e tem no nome de Noel Burch a principal referência teórica com as ideias de estrutura de agressão, de estranhamento, de quebra das expectativas do receptor. Esse programa oposicionista permanece muito forte nas suas várias derivações teóricas e pode ser identificado não apenas com este momento preciso dos anos 1960, mas com o surgimento de cinemas em sentido plural, isto é, cinematografias de países não dominantes economicamente, assim como com a perspectiva de estudos culturais e, de forma geral, com qualquer outra concepção que tenha como alvo declarado ou subentendido o cinema narrativo clássico, especialmente na sua figuração norte-americana.

Muitas dessas acepções são tributárias da noção de “grande teoria” e é famosa a intervenção de Bordwell e Noel Carrol (1996) sobre as vicissitudes do que se chamou de grande teoria e o esfacelamento dessas grandes concepções para uma nova concepção, aquela que abordaria o cinema em sua materialidade.

Contra esta visão, na verdade, em uma linha de revisionismo, a partir de uma perspectiva cognitivista e pragmática é que, segundo Bordwell, se evidencia o que ele chamou de “Piecemeal Theory”, ou teoria aos bocados – como é traduzido –, programa de pesquisa que seria caracterizado por uma análise mais detida no objeto de estudos, preocupando-se com os aspectos formais da obra como solução de problemas práticos

para o realizador. Trata-se de uma concepção menos orientada para um olhar prévio sobre aspectos ideológicos da obra ou de estilo basilar, e mais para uma visão interna das obras – e aqui não quero me estender em outras considerações formais sobre os métodos em questão, que podem ser empregados, apenas sublinhar um corte menos identificado com uma visão do que seria o cinema e mais sobre como aquele cinema em particular se constitui, como estratégia artística e comunicacional.³

Feita esta recapitulação, posso passar agora à análise do filme *Arca Russa*, que me parece extraordinário como ilustração – problemática – destas concepções de estilo. Entendo que este filme possa causar algum desconforto para um enquadramento seguro em qualquer uma das correntes acima descritas e este mal-estar é de alguma forma manifestado nas reações positivas e negativas – também extremadas – a que o filme tem sido submetido. Por se tratar de um único plano-sequência, por exacerbar uma figura de linguagem que está no epicentro do debate de tantas concepções de cinema, penso que *Arca Russa* também pode ser, com alguma liberdade poética, tomado como uma Arca de Contradições dos programas de pesquisa em história dos estilos cinematográficos.

Apreciações de *Arca Russa*: a história dos estilos e o debate em torno do filme

O historiador de cinema que se debruçar sobre *Arca Russa* vai encontrar, indefectivelmente e de forma marcante na crônica do filme, a reconstrução e a preparação do evento de registro do plano-sequência, mas também, de forma inelutável, a consagração de uma possibilidade técnica: aquela que permitiria a Sokúrov gravar todo o filme em um único plano-sequência, diretamente no HD de uma câmera de 35 kg. A câmera, operada em *steadicam* pelo alemão Tilman Buetner, de *Corra Lola, Corra* (1998), foi construída especialmente para este filme e como mais de uma vez se disse na crônica desta obra, “pela primeira vez” na história, um filme inteiro foi rodado em um único plano-sequência.⁴ É notável, por exemplo, que um acadêmico como Michel Estève, organizador com François Albera da primeira vasta coletânea de estudos sobre Sokúrov, possa escrever em 2009 sobre o filme, algo como: “aliando documentário e ficção – as duas vias reais do cinema – A Arca Russa permanecerá na história da sétima arte como o primeiro filme rodado em um único plano sequêcia”. (ESTÈVE, 2009, p. 146)

Embora não seja prudente nem salutar indicar com tanta precisão quem foi “o primeiro” a fazer tal coisa – atitude que, antecipo, lembra bem a dos historiadores da “Basic

³ Praticamente todos os livros de BORDWELL, CARROL, THOMPSON, entre outros estudiosos do cinema, a partir desta perspectiva cognitivista, têm insistido nessa abordagem de estudar a obra de arte a partir de uma visão de *solving problem* (BORDWELL, 1997, p. 150-151). Para maior aprofundamento ver a coletânea de Ramos (2004).

⁴ Ver a revista francesa *Vertigo*, n. 24, Paris, 2003 – que consagra um número inteiro ao filme de Sokúrov e ao *steadicam*, com o significativo título: *Le Steadicam a-t-il une âme?*

Story” e “Standard Version” quando insistem em apontar os pioneiros de cada momento do cinema (Griffith sendo, pois, o pai dos pioneiros etc.) – vale ressaltar o inequívoco momento histórico associado a um desenvolvimento técnico. Igualmente, a própria menção do cinema, ainda ecoando Canutto, como sétima arte, já trai, de alguma forma essa inscrição em uma certa tradição historiográfica, bem como a asserção de que o filme trata das duas vias “reais” do cinema, documentário e ficção (e aqui sugere-se também a filiação a um traço do real no cinema).

Na mesma linha, Laymert Garcia dos Santos, professor de sociologia da Unicamp com importante obra de pesquisa e crítica de arte contemporânea, comenta em 2002, na primeira obra em língua portuguesa sobre Sokúrov, vários dos aspectos reiterados por grande parte da crítica:

O primeiro feito a merecer destaque é, então, o fato de que Arca Russa é um filme sem nenhum corte, rodado numa única tomada. O cinema de Tarkóvski já apresentara longas sequências, e Hitchcock construíra sua obra-prima Festim Diabólico (1948) com menos de dez planos-sequências de dez minutos. Mas ninguém ainda fizera um filme sem montagem, pois mesmo que a hipótese tivesse sido aventada, a tecnologia existente não autorizava tamanha “autonomia” de vôo; agora, porém, com as câmeras 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. (SANTOS, 2002, p. 66)

Esta citação é exemplar porque condensa mais de um tropo repetido por parte da crítica do filme: o ineditismo, a façanha técnica, a gravação em vídeo, o feito em si mais do que o próprio filme.

O que me interessa aqui, é ressaltar como novamente na historiografia do cinema alguns paradigmas notáveis são revividos: a inclinação, talvez algo pueril, é verdade, para encontrar e louvar os pioneirismos; a ênfase no achado e na contribuição técnica; a visão muitas vezes teleológica do desenvolvimento tanto do cinematógrafo como por extensão do audiovisual, mas também o registro ingênuo dos “grandes feitos do cinema” – armadilha que, aliás, o próprio material publicitário do filme e as declarações do seu realizador em particular ajudam a reforçar (SOKUROV, 2002, 2006). Não me parece pois exagerado dizer que é possível encontrar traços de uma visão historiográfica que guardaria semelhanças com aquela apresentada segundo Bordwell pela “Basic Story” e “Standard Version”. Naturalmente – aliás, algo que Bordwell faz em seu livro – o que interessa é destacar a permanência desses traços, menos do que afirmar que a visão historiográfica permanece a mesma. Não se trata de uma equalização em relação aos cânones do passado, mas, sim da tentativa de estabelecimento de um novo cânone, muitas vezes, com elementos que se fazem significativos a partir de uma compreensão da historiografia do cinema.

Lembro ainda que mesmo os comentadores e analistas da obra sokuroviana e acadêmicos de estudos fílmicos em geral, ainda que partindo de premissas e objetivando atingir finalidades distintas de análise, muitas vezes não escapam desse registro “heroico” e técnico do ato, como um feito a ser celebrado em si pelo ineditismo técnico-estético. Assim, Nancy Condee (2009, p. 163-177), embora faça uma análise culturalista do filme, não escapa de relacioná-lo com esses imperativos técnicos citados. Igualmente o fez Birgit Beumers (2009, p. 251), especialista e grande *scholar* do cinema russo, na última extensiva exposição da história do cinema russo. Freddy Buache, no prefácio do livro de Dietsch (2005), primeiro livro extensivo em francês sobre Sokúrov, resume toda esta interessante questão, com propriedade, falando de *Arca Russa*:

Ora este filme interessa aos críticos unicamente em função de sua filmagem incomparável: Sokúrov fez construir uma câmera digital a fim de registrar sem nenhum corte a peregrinação feita diante dele, à guisa de testemunha, por um desconhecido, dos corredores e salas no Museu Hermitage em São Petersburgo. (BUACHE in: DIETSCH, 2005, p. 10)

Penso que nesta última citação, com sua explícita menção a testemunhar um fato, será possível também começar a perceber um traço quase inescapável neste filme em particular, de uma perspectiva historiográfica devedora do “Dialectical Program”, conforme a leitura de Bordwell sobre Bazin.

Santos (2002) é explícito em sua análise e ela, de certa forma, sintetiza com propriedade outras leituras do filme, louvando o plano-sequência como necessário e não maneirista, mas também proibindo a montagem e contrapondo-se inclusive à noção de montagem de Eisenstein:

A opção por registrá-las numa única e fantástica tomada não é um capricho – o *continuum* é absolutamente necessário como experiência do movimento do espírito em contato com os “espíritos do lugar”. Não pode haver montagem, porque nesse encontro não há interrupção, mas apenas percepção direta do labirinto da memória; não pode haver corte, mas apenas fluxo; não pode haver dialética, porque não há polos em oposição. (SANTOS, 2002, p. 74-75)

E em seguida: “O cinema de Sokúrov se contrapõe diretamente ao de Eisenstein, através da recusa radical da montagem”. (ibidem)

Há dois pontos a destacar nessa análise: uma quase baziniana análise do filme, inclusive com argumentos que justificam a opção pelo não corte como um sentido ontológico, uma ontologia fenomenológica do espírito, sem – notável fato – menção à teoria de Bazin. Mais do que um descuido ou ignorância do autor, gostaria de propor que se veja aí uma persistência desta concepção de estilo, tão arraigada na historiografia do cinema que se afirma quase com naturalidade.

O outro ponto que gostaria de destacar é a citação negativa – negativa sem o juízo de valor sobre a obra, ressalte-se – sobre uma oposição entre um cinema da duração, do não corte, para um cinema de montagem, um cinema cujo paradigma é ainda Eisenstein.

Mais de um crítico referiu-se a esse filme (e, em minha opinião, exagerando e estendendo esse comentário para toda obra de Sokúrov) como sendo a antítese de Eisenstein (CONDEE, 2009, p. 174), inclusive traçando um paralelo entre o assalto ao palácio de inverno contido em *Outubro* (1927) e esta outra invasão do museu Hermitage.

Mais do que interessantes análises comparativas sobre duas épocas – e aqui ocorre também a leitura do balanço nostálgico de um império, após o dilúvio do estado soviético, dois momentos-chave dos cinemas soviéticos e russos são aventados como polos de oposição. Uma oposição latente, aliás, de forma anterior, quando se afirma inclusive que o cinema russo sempre caminhou entre Tarkóvski – o plano longo – e Eisenstein – a montagem como corte – (MACHADO, 2002).

Ora, é justamente essa consideração de *Arca Russa* como apologia “baziniana” implícita, como realismo revelatório, como adesão ao transcórre, seguindo um pressuposto de programas de pesquisa, que já vimos como base do “Dialectical Program”, que vai de encontro a uma leitura que posso agora chamar de Oposicionista, segundo os termos que mencionei antes a partir de Bordwell (1997).

A visão oposicionista encontra alguma dificuldade com este filme – embora outras visadas oposicionistas, especialmente a partir de Gilles Deleuze (COUREAU, 2009), não encontrem qualquer problema não apenas com esse filme, mas com Sokúrov em geral.

Como já escreveram tanto Santos (2002) como Coureau (2009), o cinema de Sokúrov parece encarnar à perfeição as concepções de Gilles Deleuze (1990) sobre a passagem da imagem-movimento para a imagem-tempo. Sabemos, contudo, quanto esta concepção de Deleuze é tributária da filosofia de Henri Bergson e, portanto – com diferenças, naturalmente – possa ser aproximada de uma perspectiva revelatória como em Bazin, mas com uma sofisticação filosófica particular, que não interessa aqui apontar. Apenas gostaria de sugerir que, para parte da crítica de caráter oposicionista, esta suposta oposição aos princípios ensinados da montagem é considerada razão suficiente para rejeição do filme. Vale a pena destacar essa oposição, porque ela está no cerne também de concepções de estilo latentes na historiografia do cinema.

Para ampliar a rejeição de parte da perspectiva oposicionista, acresça-se que o filme não contém montagem como corte – apenas montagem dentro do plano – e é curioso mencionar que esta montagem interna, que Eisenstein (2002) praticou e sobre o final escreveu, não aparece nestas análises oposicionistas.

Certa crítica com essa visada oposicionista avalia negativamente o filme, pois seu conteúdo foi percebido como não modernista ou oposicionista, em função de seu saudosismo do império – e como mais de um crítico notou, por não mostrar o período soviético, mas interromper seu percurso às margens do Neva, em 1913, antes da revolução de 1917, numa espécie de baile fiscal russo, canto de cisne do império.

Dragan Kujundzic (2003) nota isso, e embora sua análise seja fina o suficiente para sugerir que é esta ausência o grande tema do filme, sua condição de possibilidade como raciocínio histórico, mais uma vez vemos a oposição mencionada, como um apagamento – figura de linguagem que lembra o que comumente se fazia (e talvez ainda se faça) no revisionismo soviético – reescrever o passado incluindo ou excluindo personagens.

O filme inteiro pode ser visto como o apagamento vigilante do inteiro período soviético, do qual nada é mostrado, salvo sua ausência. Também o filme ensaia o apagamento da tradição cinematográfica dominante, os “originais” procedimentos de montagem de Serguei Eisenstein, e das filmagens da vida com seus numerosos cortes como tentado pelo Cine-Olho de Dziga Vertov. (KUJUNDZIC, 2003)⁵

De fato, alguns historiadores e críticos de Sokúrov encontram dificuldade com esse filme. David Gillespie, professor de cinema e estudos culturais da Universidade de Bath, não menciona *Arca Russa* em seu livro panorâmico sobre o cinema russo – no qual quase 300 filmes são citados –, mas reserva espaço para outras obras de Sokúrov (GILLESPIE, 2003).

François Albera, importante estudioso do cinema de Sokúrov e organizador da primeira coletânea de estudos sobre o mesmo, professor de história e estética do cinema da Universidade de Lausanne, com vasta obra sobre os cinemas de vanguarda e cinema soviético, comenta que, na França, por exemplo, enquanto *Mãe e Filho* (1996) foi um grande sucesso de público e crítica, *Arca Russa* foi acolhido seja como uma *performance* formal (um filme formalista, um único plano), seja como uma imposição fracassada e presunçosa de recontar a história (2009, p. 32). Aliás, Albera, bem na linha de hipótese possível para esta rejeição, e na tentativa de entender este mal-estar em relação ao cineasta e com essa obra em particular, sugere que Sokúrov seja uma espécie de “vanguardista conservador” (ALBERA, 2009, p. 26), aceitando como válida uma ideia já manifestada por Mikhail Iampolski, professor associado de estudos russos e eslavos da Universidade de Nova Iorque, com foco de pesquisa na área de representação visual e cinema, de que Sokúrov seja um vanguardista de tendência moral, “aliando o radicalismo de sua estética a uma filosofia tradicional da vida” (IAMPOLSKI, 1989, p. 42-44).

Registre-se, portanto, que tanto Iampolski (2009) quanto Albera (2009) fazem de Sokúrov uma leitura com esta orientação que, segundo a classificação de Bordwell, poderia ser entendida como o programa oposicionista. Interessa aqui, portanto, notar como acontece a necessidade de se ajustar uma historiografia, refazendo hipóteses, a partir dessas grandes premissas de base, que são os programas de pesquisa.

Por último, gostaria de sugerir que uma análise de *Arca Russa* também pode ser realizada segundo os parâmetros de mais uma perspectiva, a partir das categorizações de

⁵ Acesso em: jul. 2010. Disponível em: www.artmargins.com/index.php/6-film-a-video/274-roundtable-on-alexander-sokurovs-film-russian-arkq. A revista eletrônica *Art Margins* realizou em 30 de julho de 2003 ampla mesa redonda de críticos sobre o filme.

Bordwell. Trata-se da perspectiva conhecida como “Piecemeal Theory” (BORDWELL, 1997) – que passo a avaliar agora, sem qualquer juízo de valor para com as outras perspectivas.

Na orientação deste programa de pesquisa (“Piecemeal Theory”) os autores não querem encontrar as grandes interpretações, as grandes analogias e metáforas contidas no filme, nem jogar com a possibilidade de que o filme seja um discurso ilustrativo de uma grande teoria qualquer, com toda validade que cada uma possa emprestar ao objeto – os grandes sistemas filosóficos – mas sim buscam fazer uma análise sobre o funcionamento interno da obra, na perspectiva cognitivista e pragmática de se conhecer como uma obra articula-se formalmente para estabelecer um discurso artístico e comunicacional.

Bordwell, frequentemente associado ao cinema norte-americano clássico, que muitas vezes recebe – e repudia – a alegação de ser um neoforalista (AUMONT, 2006), possui pelo menos três grandes trabalhos que podem estimular este outro encaminhamento. Podem ser inspiradoras as suas ideias sobre os regimes de longa duração da tomada (BORDWELL, 1993), bem como, suas análises dos processos de narração (BORDWELL, 1985). Sua análise sobre Eisenstein (1993) pode ampliar a discussão já tão rica sobre os processos expressivos sobre a montagem, mas é, sobretudo, acredito, no livro em que Bordwell aborda a encenação que pode surgir uma análise interessante do filme *Arca Russa*. Neste livro, conhecido como *Figuras traçadas na luz*, Bordwell (2008) argumenta e chama a atenção para os refinados cuidados de encenação contidos no trabalho de quatro cineastas tão diversos quanto Feuillade, Mizoguchi e Angelopoulos, evidenciando como as estratégias de encenação de cada diretor seguem orientações particulares, dentro de uma permanência do quadro sem corte. Curiosamente, ao final deste livro, Bordwell (2008, p. 346) comenta que algumas dessas tendências podem ser observadas em diretores tão diversos, entre eles nominando Sokúrov.

Albera (2009) comenta persistirem dois polos de encenação de Sokúrov (muitas vezes no interior da mesma obra), um de tendência mais minimalista, contida e literária – o plano imóvel e de longa duração, contidos não apenas em *Mãe e Filho* (1996), mas no paradigmático *Uma Vida Humilde* (1997) – e outra vertente de sua encenação, mais barroca, mais hipertrofiada, excessiva – e o exemplo citado por Albera é justamente o dos movimentos de câmera que seguem, precedem, sucedem o Marquês de Custine no seu passeio pelo Hermitage no *Arca Russa*.

Encerro este artigo sem tomar esta ou aquela posição, nem desmerecer posição alguma, pois julgo ter apontado contribuições válidas em cada uma das perspectivas históricas apontadas, mas sim, de enfatizar a problematização do enquadramento de Sokúrov de forma abrangente em uma categorização que não consegue esconder suas preferências de estilo, como substrato de sua análise. Pois se *Arca Russa* serve para este propósito de encontrar a marcação dessas diferentes leituras, isso acontece justamente pelo exercício exacerbado de uma figura de linguagem, o plano-sequência, que, como

possibilidade teórica, aguça e atualiza concepções latentes do que seja a ideia particular do cinema de cada um de nós.

Não se envalidem, portanto, as numerosas possibilidades de análises cruzadas e sobretudo, metafóricas sobre um filme que inscreve sua própria ambição não apenas nos seus aspectos propriamente formais, mas, no desejo expresso e interpretativo de visitar 300 anos de história russa, em um local simbólico do império e depois de seu fim, na cidade que tangibiliza a ambiguidade russa – oriental, ocidental – construída por lances cômicos ou épicos por Pedro o Grande, sobre um pântano, às margens do Neva.⁶ Não é à toa que o tema bíblico da arca está presente neste filme, nesta nau dos mitos históricos russos e, como tantas análises já o fizeram, não se pode, em minha opinião, prescindir destas considerações em uma interpretação mais profunda do filme, como, entre outros autores, Lampolski realiza (2009). Agrada-me também a noção pasoliniana de cinema de poesia, retomada por Albera (2009) a respeito de Sokúrov, e penso, portanto, que se faz necessário um estudo mais aprofundado da poética de Sokúrov, sem escamotear seus numerosos problemas, mas, sobretudo, enfatizando-os em seus aspectos contraditórios tanto formais quanto interpretativos.

Mas, evidentemente, não é meu intento neste artigo explorar estas questões. Tão somente faço o reparo de que o conjunto de contradições da obra do cineasta pode ser bem percebido no conjunto de contradições expostas nas exegeses de *Arca Russa*, a partir da perspectiva da historiografia dos estilos fílmicos. Se for o filme, pois, uma arca de contradições, tanto melhor, creio eu, pois como disse Calvino (1993), é próprio de um clássico nunca terminar de dizer aquilo que tinha de dizer, neste caso, não apenas sobre a história russa, mas também sobre a história dos estilos.

Marcos Kahtalian é mestre em Multimeios pela Unicamp e doutorando em Comunicações e Linguagens pela UTP

marcosk@brain.srv.br

Bibliografia

ALBERA, F.; ESTÈVE, M. (2009). *Alexandre Sokourov*. Paris: Editions Charles Corlet.

_____. (2002). *Eisenstein e o Construtivismo Russo*. São Paulo: Cosac Naify.

AUMONT, J. (2006). *Dicionário teórico e crítico do cinema*. Campinas: Papyrus.

ARNAUD, D. (2005). *Le cinema de Sokourov*. Figures d'enfermement. Paris: L'harmatan.

⁶ A mitologia sobre São Petersburgo e sua construção épica, bem como sobre a ambiguidade da cidade e do império russo estão presentes em toda a literatura russa do Século XIX e XX, especialmente em Puchkin, Gogol, Dostoievski, Biely entre outros. Ver: FERRO, Marc; MANDRILLON, Marie-Hélène (orgs): *Russie, Peuples et Civilisations*, Paris, La Découverte, 2005, pgs 172,173.

- BAZIN, A. (1991). *O Cinema: Ensaios*. São Paulo: Brasiliense.
- BEUMERS, B. (2009). *A history of Russian cinema*. New York: Berg.
- BORDWELL, D. (1985). *Narration in the fiction film*. Wisconsin: University of Wisconsin press.
- _____. (1997). *On the history of film style*. Cambridge e Londres: Harvard University Press.
- _____. (1993). *The Cinema of Eisenstein*. Cambridge: Harvard University Press.
- BORDWELL, D.; THOMPSON, K. (1993). Duration of the Image: the Long Take. In: *Film: an Introduction*. New York: McGraw-Hill, Inc.
- _____. (2008). *Figuras Traçadas na Luz: a encenação no cinema*. Campinas: Papyrus.
- BORDWELL, D.; CARROL, N. (Orgs). (1996). *Post-Theory: Reconstructing Film-Studies*. Wisconsin: Wisconsin University Press.
- CALVINO, I. (1993). *Por que ler os clássicos*. São Paulo: Cia das letras.
- CONDEE, N. (2009). *The Imperial Trace: Recent Russian cinema*. Oxford: Oxford Press.
- COUREAU, D. (2009). Éloge de la Traversée: les voix spirituelles du temps. In: ALBERA, F.; ESTÈVE, M. *Alexandre Sokourov*. Paris: Editions Charles Corlet.
- COSTA, F. C. (1995). *O Primeiro Cinema*. São Paulo: Scritta.
- DELEUZE, G. (1990). *Cinema 2 – A Imagem-Tempo*. São Paulo: Brasiliense.
- DIETSCH, B.; BUACHE, F. (2005). *Alexandre Sokourov*. Lausanne: L'age d'homme.
- ESTÈVE, M. (2009). L'arche russe, ou le musée immortel. In: ALBERA, F.; ESTÈVE, M. *Alexander Sokourov*. Paris: Charles Corlet.
- EISENSTEIN, Serguei. (2002). *A Forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar
- FERRO, M.; MANDRILLON, M. (Orgs). (2005). *Russie, Peuples et Civilisations*, Paris: La Découverte.
- GILLESPIE, D. (2003). *Russian Cinema*. London: Pearson.
- IAMPOLSKI, M. (2009) Un cinéma de la disparité: Kairos et Histoire chez Sokourov. In: ALBERA, F.; ESTÈVE, M. *Alexander Sokourov*. Paris: Charles Corlet.
- _____. (1989). Emma dans le Caucase. Paris. In: *Cahiers du Cinéma*, n. 418, Avril, p. 42-44.
- _____. (2006). History and elegy in Sokourov. In: *Critical Inquiry*, v. 33, Autumn.
- KUJUNDZIC, D. et al. (2010). Sokourov, After "after": The Arkive Fever of Alexander Sokourov. In: *Roundtable on Alexander Sokourov's film "Russian Ark"*. Disponível em: <www.artmargins.com/index.php/6-film-a-video/274-roundtable-on-alexander-sokourov-film-russian-ark> Acesso em: jul. 2010
- MACHADO, A. (Org.). (2002). *Aleksandr Sokúrov*. São Paulo: Cosac & Naify.
- SANTOS, L. G. (2002). Entrando na Arca Russa. In: MACHADO, A. (Org). *Aleksandr Sokúrov*. São Paulo: Cosac & Naify
- RAMOS, Fernão. (2004). *Teoria contemporânea do cinema: pós-estruturalismo e filosofia analítica*. São Paulo: SENAC.

SOKÚROV, A. (2006). Entrevista com Jeremi Szaniawski. In: *Critical Inquiry*, v. 33, Fall.

_____. (2002). Entrevista nos extras do DVD: *Arca Russa*. São Paulo, Versátil, filmes da Mostra.

Revista VERTIGO. (2003). *Le Steadicam a-t-il une âme?* n. 24, Paris.

*Artigo recebido em maio
e aprovado em novembro de 2011*