

## *A Arca Russa* habita uma imagem

Patrícia Rosas Prior<sup>1</sup>

### Resumo

Alexander Sokurov estava à frente do seu tempo, quando 15 anos antes pensou na possibilidade de fazer um filme com um único *take*. A era digital ainda estaria para chegar e conceder-lhe essa possibilidade. Assim, *Russkij Kovcheg* (*A Arca Russa*, 2002) é um filme de um único plano-sequência, filmado num dia (23 de Dezembro de 2001), e é também a mais longa sequência em Cinema operada em *Steadicam*. A ideia de filmar o *Hermitage* de São Petersburgo, um dos maiores e mais antigos museus do mundo, foi tecnologicamente uma revolução: o único *take* de 90 minutos em cinema digital, em tempo real, através das galerias do *Hermitage*, é uma viagem no tempo por diversos períodos da história da Rússia até ao presente. A ligação entre tempo e espaço – a dimensão cinematográfica – consagra ao filme um lugar único na história do Cinema.

**Palavras-chave:** Sokurov, Cinema, Rússia, Aura.

### Abstract

Alexander Sokurov was ahead of his time, when 15 years earlier considered in the possibility of making a film in a single *take*. The digital era was yet to come and give him that possibility. Thus, *Russkij Kovcheg* (*Russian Ark*, 2002) is a film shot in a single take, in one day (23 December 2001), and it's also the longest *Steadicam* sequence ever made in Cinema. The idea of shooting the Hermitage in St. Petersburg, one of the largest and oldest museums in the world, was technologically a revolution: the one-shot 90 minutes digital film moving in real time through the rooms of Hermitage is a time-travelling journey in the course of several periods of the Russia history until the present. The connection between time and space – a cinematographic dimension – gives to the film an uncommon place in history of the Cinema.

**Keywords:** Sokurov, Cinema, Russia, Aura.

---

<sup>1</sup> Doutoranda em *Estudos Artísticos – Arte e Mediações*, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

“Há, na génese da grande arte e da intuição filosófica, qualquer coisa de outro ou de inumano.” (Steiner, 2002)

## 1. Introdução

Walter Benjamin (2006b) refere-se a uma “perda da aura” na modernidade, diagnosticando uma alteração profunda no objecto artístico como consequência das transformações tecnológicas. Muitos anos depois, eis que Didi-Huberman (2006), por sua vez, coloca a questão: *que sentido faz hoje, passadas tantas décadas, reintroduzir esta problemática?* Como fenómeno com origem na imagem – questão aberta, portanto –, a aura subsiste e o filme de Alexander Sokurov, *Russkij Koucheg (A Arca Russa)*, de 2002, é prova disso. Não surge a despropósito, e já no século XXI, a afirmação de George Steiner em epígrafe, que conduz a grande arte e, no caso de *A Arca Russa*, a um entendimento subtil: nem sempre a tecnologia está à frente das ideias do homem. Sokurov consegue realizar, conforme já vinha planeando há 15 anos, um filme num único plano-sequência de 90 minutos, com uma câmara HD de 35 kg, operada em *Steadicam* pelo alemão Tilman Büttner, construída especificamente para este filme e capaz de gravar 100 minutos. Só no século XXI com o digital foi possível esta realização. Este filme deu notoriedade a Sokurov a nível internacional, colocando-o na história do cinema, sobretudo pelo seu virtuosismo formal (Eubanks, 2012, p. 72).

A 23 de Dezembro de 2001, na noite mais longa do ano e, logo, no dia mais curto, após vários meses de planeamento detalhado, preparações e ensaios, Sokurov filma *A Arca Russa*, sob encomenda do *Museu Hermitage* de São Petersburgo. Envolvendo mais de 1000 actores e figurantes (Savino e França, 2013, p. 195)<sup>2</sup>, atravessando 33 salas e galerias do Museu, percorrendo 1300 metros, esta obra é uma verdadeira *performance* em directo, com orquestra, bailarinos; um eloquente ensaio sobre o poder. *A Arca Russa* também já foi pensada como uma exposição instalativa, qualquer coisa entre o cinema e o teatro, determinando um tempo e espaço real contínuos, um gabinete de tesouros reunidos num local histórico (Bradshaw, 2003), sobreviventes do passado, apresentado num momento específico e definido.

O cinema, segundo Sokurov, não é uma profissão mas uma razão de viver. Sokurov tinha o sonho de fazer um ciclo de filmes sobre grandes museus de arte: Hermitage, Louvre, Prado, British Museum. Começou com a *Elegia dorogi (Elegia de uma Viagem)*, 2002), espécie de mote para *A Arca Russa*, documentário sobre a colecção do museu de Roterdão *Boijmans Van Beuningen*. A partir daí, a viagem ficou pela Rússia, embora o museu *Hermitage* – e,

---

<sup>2</sup> Em entrevista, Sokurov refere que inicialmente tinha previsto quatro mil figurantes, mas acabaram por ser mil, por razões financeiras.

possivelmente, um país que, na sua identidade, como veremos de seguida –, vá beber à cultura e arte europeias.

## 2. Uma *Arca Russa* europeia

Em 1762, a Imperatriz Catarina inaugurou o Palácio de Inverno mandado construir pela filha de Pedro *o Grande*, a Imperatriz Isabel (que faleceu em 1961, não vendo a sua obra concluída), servindo de morada a Catarina *a Grande*. A nova Imperatriz cedo demonstrou um fascínio pela ostentação e pelo poder, reflectidos nos diamantes que usava e colecionava, ou nas espampanantes festas que dava.

Ao *Hermitage* concedeu várias funções antes de ser um museu: foi biblioteca, teatro e galeria privada. Patrona das artes na Rússia, Catarina, *a Grande* promoveu a criação de novas instituições da cultura e do conhecimento. Esta espécie de “arca”, fundada pela Imperatriz, era um espaço exclusivo de representação, um espaço para uma elite. Segundo a história que circulava em novecentos, sobre a origem da colecção do museu, a Imperatriz ordenou que todas as grandes pinturas do país fossem entregues no Palácio de Inverno. Só no ano de 1764, data em que fundou o *Hermitage* como museu, adquiriu 225 pinturas para a sua galeria privada, isto como imagem de poder e com a intenção de se destacar face aos monarcas europeus e às suas colecções de arte. Actualmente, a colecção do *Hermitage* reúne mais de três milhões de obras e objectos.

Com instinto bárbaro, amor ou não pela arte, várias são as versões que relatam o início desta enorme colecção, que começou por ter quatro mil pinturas, 38 mil volumes e gravuras e dez mil desenhos. Esta colecção reúne uma pequena parte de peças de autores russos, sendo a maioria das obras de artistas europeus<sup>3</sup>. N’*A Arca Russa*, Sokurov também frisa este facto, discutindo apenas nas suas deambulações a arte europeia.

Em 1917, após o incêndio que aconteceu durante a revolução bolchevique, o *Hermitage* e o Palácio de Inverno foram nacionalizados e restaurados. Aquando do cerco a Leninegrado pelos alemães, em 1941, na Segunda Guerra Mundial, foram retiradas do *Hermitage* para os Urais mais de um milhão de obras, previamente embaladas e depois transportadas de comboio. Após a guerra, o museu reabriu. Desde 1990 que o museu é dirigido por Mikhail Piotrovsky, que, curiosamente, entra n’*A Arca Russa*, representando o seu próprio papel de director.

Alexander Sokurov nasceu em 1951, na taiga da Sibéria Oriental (província de Irkutsk). Muda diversas vezes de residência ao longo de sua infância, porque o seu pai, oficial do exército vermelho, veterano da Segunda Guerra Mundial, desloca-se constantemente de caserna e de uma república soviética a outra, até à Ásia Central (Savino e França, 2013, p.13). Fez parte de uma geração de realizadores russos que, durante o período Bresnev, ou período da estagnação, ficaram limitados na produção cinematográfica. Frederic Jameson (2006) refere-se, por isso, à

---

<sup>3</sup> Esta questão é analisada no Documentário *Hermitage – uma viagem no tempo e no espaço* (2008).

melancolia de Sokurov, à tragédia do tempo de uma Rússia expansionista e imperialista, celebradas em *A Arca Russa*.

Aquando da Perestroika, foram concedidos apoios ao cinema, que Sokurov aproveitou para realizar filmes com uma componente social realista e satírica muito marcada. Contudo, esta disposição desaparece e, segundo Jameson (2006, p. 2), Sokurov aproxima-se de uma nova tendência ligada a um cinema modernista, com uma narrativa *slow-motion*, *long take*, com temas mórbidos e uma série de referências. Esta “sobrevivência modernista”, bem como o compromisso com a ideia da grande arte e da sua autonomia é partilhada por realizadores como Victor Erice, Tsai Ming-Liang e Abbas Kiarostami. Aliás, Jameson (2006, p. 10) questiona a possibilidade de Sokurov ser o último grande autor modernista fora de uma época.

Andrei Tarkovski foi fundamental para Sokurov, escrevendo-lhe uma carta de recomendação com a qual conseguiu trabalho no estúdio *Lenfilm* nos anos de 1980. Nas décadas seguintes, Sokurov realizou diversos filmes, e entre 1998 e 1999 apresentou um programa de televisão – *A Ilha de Sokurov* –, onde havia a possibilidade de discutir o lugar do cinema na contemporaneidade. A primeira retrospectiva completa da sua obra aconteceu no Festival de Turim, em 2003.

*A Arca Russa* é considerada como fazendo parte dos seus filmes consagrados às elegias, termo com origem na literatura, que provém do grego “elegeia”, que significa lamentar os mortos (Szaniawski, 2014, p. 165). As elegias de Sokurov são dedicadas a pessoas anónimas, bem como a pessoas historicamente conhecidas, como veremos adiante. Para Agamben (2004, p. 49) a lamentação de Sokurov tem origem no vazio de poder, na cegueira aristocrática, numa lamentação de um vazio que a elegia deveria quebrar.

Curiosamente, *A Arca Russa* teve como título inicial “*Waterloo*”! (Savino e França, 2013, p. 184). Alterado o título preparatório, a ideia de “arca” estabelece inevitavelmente uma relação entre o museu e a arca (de Noé): tanto o museu como a arca dão uma ideia de totalidade, ou mesmo que seja pensada em fragmentos e que alguma peça falte, a impressão do conteúdo é de cheio. Este possível paradoxo, entre fragmento e totalidade, passado e futuro, movimento e estagnação, ilustra o cinema de Sokurov (Szaniawski, 2014, p. 167). O museu e a arca são casas alternadas: antigo palácio ou navio, ambos pretendem sempre conservar a vida, quando não há outra terra à vista, outro pólo de sobrevivência.

Este filme, tal como o museu – instituição para a sociedade –, procura preservar a sua cultura num esforço de garantir o futuro e desafiar a mortalidade. Estamos diante de um encontro entre o passado – quando estas obras foram produzidas –, o presente e o futuro – quando estas peças são (re)encontradas. E o mesmo acontece quando Sokurov faz renascer as personagens da história russa, fantasmas efémeros do passado, que estão presentes no museu (Harte, 2005, p. 45).

Este filme nostálgico, segundo Jeremi Szaniawski (2014) – autor de um aprofundado livro sobre o cinema de Sokurov, implica um movimento mental e físico de regresso a casa, uma nostalgia de um lugar impossível, ou utópico: “Sokurov produziu um bloco perfeitamente selado de tempo e espaço cinematográfico, dentro de um espaço de muitas temporalidades (o

museu)” (Szaniawski, 2014, p. 170).<sup>4</sup> Um filme que é realizado em tempo real, mas que é sobre o tempo não real, onde o passado está no presente.

### 3. Um *flâneur* na Rússia

No início do filme, ouve-se a voz do narrador: “Abro os olhos e não vejo nada (...) É impossível lembrar-me do que aconteceu”; esta mensagem recorda a narrativa de José Saramago, *Ensaio sobre a Cegueira* (1995), quando as personagens começam a perder a visão e há uma total escuridão. É a cegueira de quem não quer ver. *A Arca Russa* começa verdadeiramente na escuridão, quando o monólogo do câmara-narrador principia a narração. Ouvem-se risos, cavalos, passos, agitação, e a voz continua a interrogar-se onde está e em que tempo. Pode-se pensar no “Inferno” de Dante (Halligan, 2015), também no início do volume I, no princípio da viagem, na selva escura, a desorientação: “No meio do caminho em nossa vida,/eu me encontrei por uma selva escura/porque a direita via era perdida” (Alighieri, 2000, pp. 30-31).<sup>5</sup>

*A Arca Russa* começa com o câmara-narrador (o próprio Sokurov?), que afirma não querer representar nenhum papel – no filme? Fazer parte da história? Da agitação? Surge assim como personagem perdida, sem ideologia, classe definida, sem identidade, com uma sensação de desorientação como um fantasma, ou uma personagem dostoiévskiana, ou um *flâneur per se*; vários sons misturam-se: o vento, os instrumentos da orquestra, as escadas; e a câmara-narrador descreve a sua última memória: um violento acidente. A câmara encontra uma figura de negro, Astolphe de Custine (1770-1857), representada por Sergei Dreiden, perguntando que língua fala, ao qual a câmara responde que está a falar russo. Custine declara que nunca se exprimiu em russo, mas que agora o fala... A personagem também não sabe o que faz ali. Marquês de Custine foi um aristocrata francês, conhecido pela escrita de viagem e por ter publicado em 1839 *Empire of Czar: a Journey Through Eternal Russia*; um *flâneur* na Rússia que retratou a sua viagem ao país, embora tenha permanecido a maior parte do tempo apenas em São Petersburgo. No filme, o Marquês é visível para toda a gente, vê e fala com a câmara – já a câmara é invisível. Entre os dois existe um autêntico “duelo” de palavras constante ao longo da narrativa.

Porque escolhe Sokurov um estrangeiro a visitar a Rússia, um aristocrata europeu? Porquê uma personagem histórica francesa? Sabemos que Sokurov gosta de apresentar nos seus filmes personagens históricas, por vezes personagens europeias, como nos demonstra a sua tetralogia sobre o poder (*Taurus, Moloch, O Sol, Fausto*), ou, pelo contrário, apresenta pessoas originárias da Rússia, do campo, do trabalho. Embora Custine, *flâneur* por excelência, seja uma personagem histórica desconhecida, também n’*A Arca Russa* esse factor é significativo: “com o *flâneur*, o prazer de olhar celebra o seu triunfo” (Benjamin, 2006a, p. 71). Contudo, não se

<sup>4</sup> “Sokurov has produced a perfectly sealed block of cinematic time and space, within a space of many temporalities (the museum)”.

<sup>5</sup> “Nel mezzo del cammin di nostra vita/mi ritrovai per una selva oscura,/ché la diritta via era smarrita”.

pode falar neste filme de um *voyeurismo* cru, pois não há olhar sem participação, mas também não faz sentido pensar no Marquês como um *flâneur* baudelariano, visto não demonstrar prazer na solidão, imerso na multidão, pois participa, sente e quer fazer parte.

Custine visita o *Hermitage*, por um lado, dialogando com a câmara: esta câmara-narrador é quem conhece o espaço do museu, defendendo e tomando posições sobre a Rússia e os russos, ou apenas servindo como “eco”, repetindo as palavras do Marquês; por outro confronto a câmara, começando por insistir na afirmação de que os russos imitam a arte europeia. Custine é igualmente o olhar de um estrangeiro, o olhar que observa outra nação. O Marquês abre as portas das salas do *Hermitage*, a câmara segue-o.

Ao longo da caminhada – uma passagem não permanente –, o filme vai dando uma ideia de aparente tridimensionalidade. Como todo o filme se refere a um passado histórico, o salto entre épocas é quase imperceptível, dado o andamento que Sokurov destina à câmara e à narrativa.

#### 4. O gesto como posse

*A Arca Russa* é um filme sobre uma memória contínua e selectiva; são efectuadas escolhas durante todo o filme, feitas opções evidentes. Sokurov é criticado por não fazer qualquer referência à Revolução bolchevique, mas a própria omissão de referências da revolução bolchevique reforça o que o Estado soviético fez (Ravetto-Biagioli, 2005, p. 19). Porque haveria Sokurov de destacar a revolução bolchevique se a “escolha” do *Hermitage* indica outro caminho? O *Hermitage* é espelho da cidade de Pedro, *o Grande*, que se inspirou no poder europeu, recolhendo e colecionando obras de origem italiana ou francesa. O filme demonstra um outro gesto, o de tornar São Petersburgo uma cidade europeia, a cópia, referida pelo Marquês no filme: “que mania têm os russos de plagiar..., pois os vossos dirigentes não querem que tenham ideias. Na realidade, são tão preguiçosos como vocês”. Pedro, *o Grande*, ao mudar a capital de Moscovo para São Petersburgo, fê-lo precisamente com esta intenção: construir uma cidade de estilo europeu, num pântano, e colecionar artefactos, ideias, com artefactos vindos da Europa, ocidentalizando assim a Rússia (Ravetto-Biagioli, 2005, pp. 21-22). O novo *Hermitage* abriu ao público, em 1852, pelo czar Nicolau I, enquanto o reinado de Nicolau II marca o fim do *Hermitage* como museu e casa dos czares.

São muitos os gestos do realizador e é o gesto que destacamos aqui. Para Agamben (2008)<sup>6</sup>, o atlas *Mnemosyne* de Warburg não é constituído apenas por imagens, mas estabelece uma representação dos gestos da civilização ocidental. Gesto relacionado com o poder. Com efeito, o cinema não está apenas ligado a um lado estético, mas nele encontramos sobretudo um lado ético e político. O gesto, para Agamben, é visto como um *médium*. Seguindo Rouch e Agamben, Sokurov tem um gesto político com o filme *A Arca Russa*.

<sup>6</sup> Originalmente publicado em italiano: *Mezzi senza Fine*. Torino: Bolatti Boringhieri editore, 1996.

Na análise que João Mário Grilo (2013) realiza ao texto de Agamben é destacada a natureza performativa do meio cinematográfico e a performance no cinema. O autor refere-se a Jean Rouch e ao modo intimista como aprofundou a relação entre cinema e gesto no desenvolvimento de um ritual performativo, como “estratégia fílmica” (Grilo, 2013, p. 275).

O termo “posse”, abordado neste mesmo texto, bem como o cinema consciente da sua política, são características presentes em Sokurov de modo profundamente trabalhado. Filmar como plano único, como fazem Rouch e Sokurov é um gesto fundamental e marcante: é filmar fora da história do cinema, ou o gesto como domínio de posse. Filmar num contínuo, numa caminhada é um gesto de poder, conforme aponta Agamben.

Todos os tempos estão presentes num único espaço, em que o passado faz parte do presente, onde deixa de haver fronteiras entre Arte e História, resultando assim o filme num único plano-sequência, pelo fluxo contínuo, sem cortes, em que o resultado sobre o Tempo é a convivência dos tempos em todos os tempos.

Sokurov transforma a pintura em cinema e não o contrário, dando outra dimensão ao pensamento de Eisenstein, que em 1929 afirmou: “Apenas as pessoas com conhecimento razoável de pintura mas sem qualificações em cinema podem pensar em analisar um fragmento de um filme como se fosse uma pintura” (Christie, 2003, p. 10).

Custine entra na sala das molduras sem telas, uma das cenas mais marcantes do filme, a sala do homem que constrói o seu caixão. O *Hermitage* não é um museu sobre a guerra, é sobre a memória; prova disso é a sala dos caixões, ou a sala do vazio, que simboliza os 900 dias de cerco dos alemães a Leninegrado (Ravetto-Biagioli, 2005, p. 20) e onde a câmara-narrador pede para Custine não entrar – “pagou-se cara a guerra”, segundo as palavras do Marquês, ao que a câmara responde: “a liberdade não tem preço na Rússia”.

## 5. A sobrevivência da “arca” ou a “aura” do Neva

Como foi referido, a imagem escolhida por Sokurov nesta viagem pelo *Hermitage* e pela história da Rússia para retratar a Segunda Guerra Mundial é a presença – no sentido heideggeriano da presença-ser – de um homem que está numa divisão com molduras vazias, sem quadros, junto de caixões. Este homem, talvez o verdadeiro fantasma de todo o filme (Esposito, 2015), permite, neste tom misterioso e poderoso, que a aura se exponha, numa mistura de emoções, de medo e horror. Respondendo a Custine, confessa que procura madeira para fazer o seu próprio caixão, num cenário de angústia, espelhando o não-sentido da guerra. Estamos perante um gesto eloquente, palavras enigmáticas, um cinema sobre o flagelo, o destino, a história. Nos seus filmes a morte é uma constante reflexão, preocupações entre história e mortalidade, o eterno e o efémero, como nos filmes da tetralogia, explorando os últimos dias da vida de Hitler ou de Lenine.

Nesta deriva pela sobrevivência percebemos que “arca” tem origem numa velha palavra uzbek “vessel”, que significa caixa ou caixão (Eubanks, 2012, p. 74). Também no contexto hebraico, “arca”, com origem na palavra “tevá” significa literalmente caixa. Entre mistérios e

tesouros, a ideia de arca está relacionada com a arca da sobrevivência, como no filme de Kubrick, *Dr. Strangelove*. A salvação e a sobrevivência são os conceitos inerentes à Arca de Noé bíblica, construída para salvar do dilúvio uma espécie de cada ser vivo na Terra. Com efeito, há pergunta: o que é a “arca”? Sokurov responde: é a salvação (Christie, 2003, p. 10).

Quer as obras do *Hermitage* de autores que Sokurov destaca, como é o caso de El Greco, Rembrandt ou Rubens, quer os imperadores russos, Catarina, Nicolau I, Nicolau II, ou a orquestra imperial russa, estão dentro da Arca, são património do país, fazem parte da identidade nacional russa. O museu representa assim um espaço vivo, espaço que sobrevive, um património activo.

O narrador, em *A Arca Russa*, é um narrador activo – narrador literário – está dentro do filme, participa, não está fora de cena. Esta câmara-narrador-movimento aumenta a relação com o espaço do museu e das obras. Sokurov demonstra o seu fascínio pela composição poética, captando a textura e conteúdo das pinturas (Beumers, 2011, p. 186). Como já afirmámos, Sokurov transforma a pintura em cinema. Esta câmara cria, em nosso entender, uma relação própria com as pinturas, ao vermos detalhes, mas também a própria “aura”. Esta aura é questionada pelo seu ressurgimento por Didi-Huberman, mas que para nós é inerente a este filme de Sokurov. Há aqui várias questões auráticas: o silêncio; a própria relação dos visitantes do museu é aurática; a montagem de uma não-montagem reflecte a aura do filme. Sokurov filma a potência da aura, turbilhão do tempo que habita uma imagem.

O final refere precisamente o *Hermitage* como uma Arca da sobrevivência. A última imagem, algo inesperada, mais um gesto de Sokurov, é uma abertura para outras imagens – incerteza do futuro para a câmara, estabelecendo também uma ligação existencial ao título do filme: *A Arca Russa*.

A imagem que se vê no final do filme é a do rio Neva que atravessa São Petersburgo. Neste final, a câmara dirige-se para a porta aberta em direcção ao Neva, numa imagem lúgubre. Sokurov “acentua o *status* do *Hermitage* como uma arca, um navio de cultura à deriva no mar” (Harte, 2005, p. 43).<sup>7</sup> Abunda, assim, uma eternidade, como refere o narrador: “Estamos destinados a navegar para sempre, a viver para sempre”, no último momento, ou no derradeiro enquadramento em que está presente água, neblina e nevoeiro. O objectivo de Sokurov é dar uma abertura no final, como ele próprio afirma: “Eu construo os meus filmes numa pirâmide invertida. Porque o final deve ser aberto, cheio de significados. O início é estreito e o final repleto de significados, de aberturas” (Szaniawski, 2006, p. 18).<sup>8</sup>

Sokurov acredita num filme que cria a sua própria condição de arte, outro filme. No final, quando os convidados descem as famosas escadas do *Hermitage* – cena que recorda as escadas de Odessa n’ *O Couraçado Potemkin*, de Eisenstein, a caminho da morte –, o mesmo acontece n’ *A Arca Russa*: “ (...) quando todos descem a larga escadaria. Isto está para além da

<sup>7</sup> “Sokurov accentuates the Hermitage’s status as an ark, a vessel of culture adrift at sea”.

<sup>8</sup> “I build my films in an inverted pyramid. Because the end must be open, wide, full of meanings. The beginning is narrow and the end full of meanings, of openings”.

arte. Saímos da vida, com todas as suas analogias, representações; nós vemos toda a gente a caminho da morte, em direcção ao nada” (Szaniawski, 2006, p. 19).<sup>9</sup>

## 6. A encenação

A recriação do baile aristocrata de Nicolau II, de 1913, o último baile, o último momento dos czares russos e o conseqüente fim da aristocracia Ramanov, surge como a grande e pomposa cena final, cheia de energia, cor e magnetismo. A Rússia é retratada como um enorme teatro, fazendo-lhe jus a cena final do baile, onde o Marquês de Custine navega (Harte, 2005, p. 90). Estamos perante um gesto ambivalente por parte de Sokurov, ao usar Custine: ele é uma personagem fora do tempo e do espaço, sem grande amor pela cultura russa mas fascinado pelo seu esplendor (Beumers, 2011, p. 180). Este factor é realçado no baile final, o encantamento de Custine diante de tanta beleza é evidente e apaixonante.

O excelente livro de Jacques Aumont (2008) sobre a encenação no cinema, quando se trata de um gesto do teatro, ajudou-nos a entender o gesto encenatório de Sokurov n’*A Arca Russa*. Não pretendemos aqui explicar, por exemplo, a teoria da encenação em Eisenstein, proposta por Aumont, mas perceber como podemos enquadrar *A Arca Russa* num momento actual de sobreposição da montagem à encenação, montagem essa que aqui é inexistente.

Quando nasce o cinema sonoro, surge, simultaneamente, uma série de filmes que responde claramente à representação teatral, devido a novas questões colocadas, como a introdução do discurso/palavra e a noção do espaço. Segundo Aumont (2008, p. 52), “a encenação assenta num princípio geral muito simples: é preciso que toda a gente esteja presente, à frente dos nossos olhos. Teremos então enquadramentos largos, que permitem os movimentos; reenquadramentos frequentes, através de panorâmicas de pequena amplitude; saídas e, sobretudo, entradas de campo constantes.” Portanto, a encenação fixa um quadro, prevendo a posição dos actores, o movimento, o espaço, implementado um ritmo determinado ao filme.

Tim Harte (2005), no seu texto, explora uma cinemática da imagem d’*A Arca Russa*, numa espécie de constante movimento que Sokurov percorre ao longo do *Hermitage* e onde se ergue uma sucessão de “enquadramentos”: enquadramentos de portas, de pinturas e o próprio enquadramento do filme. A arquitetura do edifício ajuda Sokurov nas transições necessárias a este filme sem cortes. Deste modo, o enquadramento tem um sentido metafísico que significa uma transição activa para uma nova experiência. No fundo, o próprio museu funciona como enquadramento, como guia por períodos e escolas artísticas (Harte, 2005, p. 46). “O filme teve que ser cuidadosamente coreografado para a câmara, a fim de navegar sem problemas através de várias salas e portas do *Hermitage* (...) Sokurov dotou o filme com uma distinta fluidez que aumenta a sensação de espaço tridimensional e o sentimento de ‘real’ passagem do tempo”

---

<sup>9</sup> “(...) when they all come down that large staircase. This goes beyond art. We go out of life, with all its analogies, its representations; we see whole people walking toward death, toward nothingness”.

(Harte, 2005, p. 47).<sup>10</sup> O filme foca-se em portas de passagem e janelas, usando estas paragens e passagens para ajudar o olhar do observador, bem como para ajudar no enquadramento. Ao nível da filmagem, Sokurov destaca o movimento físico da câmara, com diferentes técnicas (Harte, 2005, p. 47), o que resulta também nas figuras “espectrais” que vão aparecendo ao longo do filme, como afirma o realizador: “Para mim não são figuras formais, simbólicas: elas estão vivas. Eu acredito na existência de fantasmas” (Frappat, 2014, p. 70).<sup>11</sup>

Este filme vem demonstrar a capacidade de Sokurov controlar muitos actores e figurantes, a sua capacidade de dirigir, que já tem origem numa escola russa iniciada por Eisenstein e que dificilmente será superada. Não obstante, estamos perante um filme de um autêntico autor, que controla o olhar da câmara e a multidão (Alaniz, 2011, p. 162).

O advento da modernidade surge com o aparecimento da multidão, como parte da experiência urbana. A multidão implica instabilidade, energia, caos, perda de controlo – questões ligadas com as forças da natureza, que habilmente Sokurov controla (Alaniz, 2011, pp. 156-157).

O facto de Sergei Dreiden, o actor que representa Custine, ter um papel mais de palco do que de cinema, reforça o lado “encenatório” do filme. Logo no início, o Marquês faz referência à Rússia como um teatro, ao passar pelos bastidores e pelos actores em palco. E neste ponto surge uma espécie de metáfora: por um lado, as imagens que vemos são de representação, encenação, de um palco; por outro lado, Custine refere-se ao facto dos russos copiarem os europeus. Estamos em palco onde os russos actuam como se fossem europeus. Custine abre os braços e proclama: “Estamos no Vaticano!”

O filme balança entre a representação da história através da performance e da arte visual. A câmara capta *performances* teatrais em movimento e pinturas, imagens fixas. Esta relação entre a imagem em movimento e a imagem fixa é permanente: “Eu defendo que Sokurov utilize a câmara para elevar a arte cinematográfica como capaz não de criar e refazer o passado, mas para eliminá-lo. Entre as cenas de pintura e performance ficam as ‘histórias reais’, as lacunas que são ocultadas” (Beumers, 2011, p. 177).<sup>12</sup>

## 7. Acerca do modernismo n’A Arca Russa - considerações finais

Mais uma vez, Sokurov estava à frente do seu tempo, quando já tinha pensado na possibilidade de fazer um filme com um único *take*. A era digital, entretanto, permitiu-lhe avançar com a sua ideia. Sem fugir, contudo, a uma ideia de modernidade, o vídeo digital apanhou os fantasmas

---

<sup>10</sup> “The film had to be carefully choreographed in order for the camera to navigate smoothly through the various rooms and doorways of the Hermitage (...) Sokurov endowed the film with a distinct fluidity that heightens the impression of three dimensional space and the sensation of ‘real’ time passing”.

<sup>11</sup> “Pour moi ce ne sont pas des figures formelles, symboliques: ils sont vivant. Je crois en l’existence des spectres.”

<sup>12</sup> “I suggest that Sokurov uses the camera to elevate cinematic art as capable not of creating and remaking the past, but of erasing it. Between the painted and performed scenes lie the ‘real stories’, the gaps that are blanked out”.

do *Hermitage*, numa passagem espiritual e física da história e cultura russa e europeia, uma passagem conduzida por uma câmara-narrador invisível e um diplomata francês, espectro vivo da arca da memória.

É importante destacar questões típicas do modernismo n' *A Arca Russa*, como a alienação, a incomunicabilidade, a revelação, ou o sentido de transcendência, e um certo romantismo eliminado pelo pós-modernismo. Neste trabalho de dança e performance, numa obra claramente sobre a modernidade e o modernismo, *A Arca Russa* é um ballet mágico, com um visitante estrangeiro (europeu) e o passado de uma história russa – de Pedro, o Grande, a Nicolau II, atravessando 300 anos de História.

Este ensaio sobre uma performance contemporânea vive na esteira de uma câmara que nunca filma a realidade, exceto no final, espécie de poema emblemático, com a abertura do interior do museu – resultado de uma grande encenação – para o rio Neva, um rio com uma neblina intensa, que aponta para um futuro incerto, habitando *A Arca Russa* a imagem contemporânea da incerteza.

---

## Referências

- Agamben, Giorgio. (2004). L'élégie de Sokurov. *Cahiers du Cinéma*, 586, 49.
- Agamben, Giorgio. (2008). Notas sobre o gesto. *Artefilosofia*, Instituto de Filosofia, Artes e Cultura/Universidade Federal de Ouro Preto/IFAC, 4, 9-14.
- Alaniz, José. (2011). Crowd Control: anxiety of effluence in Sokurov's *Russian Ark*. In Birgit Beumers & Nancy Condee (Eds.), *The Cinema of Alexander Sokurov* (pp. 155-175). London/New York: I.B. Tauris.
- Alighieri, Dante (2000). *A Divina Comédia* [tradução de Vasco Graça Moura]. Lisboa: Bertrand, 5.<sup>a</sup> edição.
- Arnaud, Diane. (2005). *Le Cinéma de Sokourov. Figures d'enfermement*. Paris: L'Harmattan.
- Aumont, Jacques (2008 [2006]). *O Cinema e a Encenação* [tradução de Pedro Elói Duarte]. Lisboa: Edições Texto & Grafia.
- Benjamin, Walter. (2006a). A Modernidade. In Walter Benjamin, *A Modernidade* [edição e tradução de João Barrento] (pp. 69-102). Lisboa: Assírio & Alvim.
- Benjamin, Walter. (2006b) A obra de arte na época da sua possibilidade de reprodução técnica. In Walter Benjamin, *A Modernidade* [edição e tradução de João Barrento]. (pp. 207-241). Lisboa: Assírio & Alvim.
- Beumers, Birgit (2011). And the Ark Sails on.... In Birgit Beumers & Nancy Condee (Eds.), *The Cinema of Alexander Sokurov* (pp. 176-187). London/New York: I.B. Tauris.
- Bradshaw, Peter. Russian Ark (2003). *The Guardian*. (Consultado a 14/03/2015: <http://www.theguardian.com/culture/2003/apr/04/artsfeatures9>).
- Christie, Ian. The civilizing Russian. (2003). *Sight and Sound*, 4, 10-11.

- Csordas, Thomas. (2004). J. Asymptote of the Ineffable – Embodiment, Alterity, and the Theory of Religion. *Current Anthropology*, Vol. 45, 2, 163-185.
- Dianina, Katia. (2004). Art and Authority: The Hermitage of Catherine the Great. *Russian Review*, Vol. 63, 4, 630-654.
- Didi-Huberman, Georges (2006 [2000]). *Ante el tiempo* [tradução de Oscar Antonio Oviedo Funes]. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Dietsch, Bruno (2005). *Alexandre Sokourov*. Lausanne: L'Age d'Homme.
- Eduardo, Cléber (s.d.). Arca Russa, de Alexandr Sokurov. *Contracampo – Revista de Cinema* (Consultado a 04-07-2014, em <http://www.contracampo.com.br/43/arcarussa.htm>)
- Esposito, Scott. (2012). Art's Fading Sway: Russian Ark by Aleksandr Sokurov. *The White Review*. (Consultado a 10/03/2015: <http://www.thewhitereview.org/art/arts-fading-sway-russian-ark-by-aleksandr-sokurov/>)
- Eubanks, Ivan S. (2012). The Irony of Absence in Alexander Sokurov's Russian Ark. *ASSES*, Vol. 26, 1-2, 57-75.
- Frappat, Hélène. (2004). Dieu n'a pas besoin du cinéma. *Cahiers du Cinéma*, 586, 50-51.
- Frappat, Hélène. (2014). Entretien avec Alexandre Sokurov, *Cahiers du Cinéma*, 696, 70-71.
- Galli, Anthony. (2015). Angels in the Architecture: Aleksandr Sokurov's Russian Ark. *Network Awesome*. (Consultado a 02/02/2015: <http://networkawesome.com/mag/article/angels-in-the-architecture-aleksandr-sokurovs-russian-ark/>)
- Grilo, João Mário (2013). CORPO/GESTO – Proposições para um cinema do gesto. O corpo do cinema a partir de uma leitura de Giorgio Agamben. In *Cinema e Filosofia – Compêndio* (pp. 267-282). Lisboa: Edições Colibri.
- Halligan, Benjamin. (2003). The Remaining Second World: Sokurov and *Russian Ark*. *Senses of Cinema*, 25 (Consultado em Fevereiro de 2015: [http://sensesofcinema.com/2003/film-in-the-eye-of-history/russian\\_ark/](http://sensesofcinema.com/2003/film-in-the-eye-of-history/russian_ark/)).
- Harte, Tim. (2005). A Visit to the Museum: Aleksandr Sokurov's *Russian Ark* and the Framing of the Eternal. *Slavic Review*, 64, 1, 43-58.
- Jameson, Frederic. (2006). History and Elegy in Sokurov. *Critical Inquiry*, Vol. 33, 1, 1-12.
- Johnson, William. (2003-2004). Russian Ark. *Film Quarterly*, Vol. 57, 2, 48-51.
- Ravetto-Biagioli, Kriss. (2005). Floating on the Borders of Europe Sokurov's Russian Ark". *Film Quarterly*, Vol. 59, 1, 18-26.
- Savino, Fábio & França, Pedro (Orgs.). (2013). *Alexander Sokurov: poeta visual*. Rio de Janeiro: Banco do Brasil, Ministério da Cultura, Zipper Produções. (catálogo).
- Steiner, George. *Gramáticas da Criação* (2002). Sta. Maria da Feira: Relógio d'Água.
- Szaniawski, Jeremi. (2006). Interview with Aleksandr Sokurov". *Critical Inquiry*, Vol. 33, 1, 13-27.
- Szaniawski, Jeremi. (2014). *The Cinema of Alexander Sokurov – figures of paradox*. New York/Chichester: Wallflower Press Columbia University Press.

## Documentário

*Hermitage – uma viagem no tempo e no espaço*, de Vladimir Ptashchenko, Midas Filmes, 2008 [versão original 2004].

