



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO**

ALINE BOTELHO FONSECA FERREIRA

**ARCA RUSSA:
O USO EXPRESSIVO DA MISE-EN-SCÈNE**

Salvador
2008

ALINE BOTELHO FONSECA FERREIRA

**ARCA RUSSA:
O USO EXPRESSIVO DA MISE-EN-SCÈNE**

Monografia apresentada ao curso de graduação em Comunicação Social com Habilitação em Jornalismo, Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel em Comunicação.

Orientador: Prof. Dr. José Francisco Serafim

Salvador
2008

Este trabalho é dedicado à arte do cinema.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao professor Serafim, pela orientação e pela paciência. A Diego, pelas leituras, correções, apoio, captura das imagens e pela disposição em ajudar sempre que foi preciso. A Carol, pelo companheirismo e pelas conversas. A Nanna, pela inspiração e dúvidas técnicas. A Wilson Gomes e Regina Gomes, por terem aceitado o convite de participar da banca. A todos os professores que contribuíram para a minha formação. Aos amigos que tornaram esta etapa menos difícil e estiveram sempre comigo nos momentos de ansiedade. A minha mãe e meu pai por todo o apoio.

RESUMO

Este trabalho realiza uma análise do filme *Arca Russa* (2002), do diretor Aleksandr Sokurov, tomando como referência a metodologia *Poética do Cinema* desenvolvida pelo professor Wilson Gomes. A análise se desenvolve no sentido de identificar no filme o modo como a obra prevê efeitos a serem apreciados pelo espectador. Realiza-se um panorama da trajetória do diretor, focalizando suas características temáticas e estilísticas recorrentes – tendo como referência alguns de seus filmes mais conhecidos – servindo como ponto de partida da análise. Também são feitas considerações sobre a montagem no cinema e a montagem do filme, tendo em mente o fato de a obra ter a peculiaridade de não apresentar cortes. Através da análise dos efeitos da obra, compreende-se que a composição singular da *mise-en-scène* (forte manipulação da cor e da luz) está destinada a ampliar o programa sensorial do filme, tendo como objetivo causar estímulos sensoriais e potencializar a experiência cognitiva.

Palavras-chave: análise filmica, *Arca Russa*, montagem, Sokurov.

LISTA DE IMAGENS

Pessoas chegando no Hermitage	45
Marquês caminhando em um dos salões do Hermitage	46
Pedro I em um acesso de fúria	49
Personagens se preparam para o grande baile	50
Catarina, a Grande na janela	51
Família real russa sentada à mesa no salão rosado	52
Marquês caminhando pela galeria italiana	55
Marquês e personagem cega em frente ao quadro de van Dyck	56
Cenas do grande baile	58

SUMÁRIO

1. Apresentação	08
2. Aleksandr Sokurov	11
3. A montagem no cinema	20
3.1 A montagem soviética	24
3.2 A montagem proibida	27
3.3 A montagem de Sokurov	29
3.43.3.1 A realidade ambígua de <i>Arca Russa</i>	33
4. Considerações sobre a metodologia utilizada	37
5. Arca Russa	43
6. Considerações finais	61

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

64

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

66

ANEXO A – Ficha técnica de *Arca Russa* 70

ANEXO B – Ficha técnica de *A voz solitária do homem* 71

ANEXO C – Ficha técnica de *Mãe e Filho* 72

ANEXO D – Ficha técnica de *Moloch*

73

1. Apresentação

Este trabalho desenvolve uma análise do filme *Arca Russa* (2002), do diretor Aleksandr Sokurov, utilizando para tanto a metodologia *Poética do Cinema* desenvolvida pelo professor Wilson Gomes e discutida no Laboratório de Análise Fílmica da Faculdade de Comunicação da Ufba.

O cinema, enquanto arte de compor representações, sempre encantou gerações. O efeito causado pelos primeiros filmes dos irmãos Lumière era extremamente misterioso e perturbador. Ao entrar na sala de projeção era como se as pessoas esquecessem onde estavam e entrassem naquele mundo mágico trazido pela junção de fotogramas que criavam uma lógica espaço-temporal nunca antes vista. O cinema tem o poder de desencadear no espectador um processo ao mesmo tempo perceptivo e afetivo de “participação”, ele nos conquista não apenas através de suas narrativas, mas também pela forma com que essas histórias são contadas.

Da mesma forma como o cinema ao longo dos anos seduziu e emocionou milhares de espectadores, teóricos do cinema se interessaram pelos efeitos causados por essa nova arte e seus mecanismos de produção de sentido. Ainda nos anos 1910, teóricos-cineastas como Serguei Eisenstein, já tentavam explicar o significado do cinema e os modos de construção do filme. Entre os principais aspectos que permearam as teorias cinematográficas está a

montagem, principalmente a partir do surgimento da teoria formativa¹, entre os anos 1920 e início dos 1930.

Desde o ingresso na universidade, a área de cinema despertou o meu interesse, principalmente a partir da descoberta e da leitura a respeito das teorias de cinema. Logo no primeiro semestre, com a participação na disciplina Temas Especiais em Cinema, ministrada pelo professor Francisco Serafim e com o maior contato com o cinema documentário, o meu interesse recaiu sobre o cinema russo de Dziga Vertov e sua teoria de montagem.

No final da disciplina, a realização de um trabalho sobre o filme *O homem da máquina de filmar* (1929) veio devido ao impacto da montagem naquela obra. Nos semestres seguintes, participando de outras disciplinas sobre cinema e com maior conhecimento, aumentou-se a atenção sobre os filmes assistidos, o que possibilitou vê-los com um olhar mais analítico. Em vista do interesse pela montagem, o filme *Arca Russa* chamou especial atenção pela não existência de cortes, no entanto, com a participação no Laboratório de Análise Fílmica, coordenado pelo professor Wilson Gomes, no início de 2007, o interesse recaiu mais sobre os mecanismos internos que fazem com que a obra crie significação.

Sokurov é um diretor russo que realiza tanto filmes de ficção quanto documentários. *Arca Russa* é o seu décimo terceiro filme de ficção e sua fama advém, principalmente, devido a este ser um dos primeiros filmes da história do cinema a ser feito totalmente em um único plano-sequência². Um dos motivos pelo qual o *corpus* de análise da monografia ter se restringido somente a *Arca Russa* é justamente o interesse pela montagem no filme e também porque dificilmente uma monografia de fim de curso conseguiria dar conta de uma análise profunda de mais de um filme. Além da importância do filme para a história do cinema, *Arca Russa* traz algumas das principais características recorrentes na obra de Sokurov: a temática histórica e a expressividade da *mise-en-scène*.

¹ Ver: Andrew, J. Dudley. **As principais teorias do cinema**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989.

² Experiência já tentada por Alfred Hitchcock em *Festim Diabólico* (1948), que conta com dez planos-sequência de dez minutos. Também Mike Figgis realizou experiência semelhante no filme *Time Code* (2000) ao dividir a tela do cinema em quatro partes onde cada uma das sequências não apresenta cortes.

Sob uma perspectiva de análise interna da obra, este projeto pretende examinar os principais elementos de composição do filme, visando à compreensão de seus principais efeitos e estratégias. As bases metodológicas utilizadas foram desenvolvidas pelo professor Wilson Gomes – que se inspirou na Poética de Aristóteles. A partir dessa análise, pretende-se encontrar elementos que expliquem o funcionamento da obra e que demonstrem o que ela tem de particular para motivar este estudo.

A primeira parte desse trabalho faz uma breve apresentação do diretor Aleksandr Sokurov, bem como, a partir de determinadas obras do diretor, tentar perceber algumas características temáticas e estilísticas recorrentes em suas obras. Na segunda parte, realiza-se um breve panorama sobre a montagem no cinema para, a partir de então, fazer considerações sobre a montagem de Sokurov, em especial a montagem em *Arca Russa*. Nesse capítulo também se fizeram necessárias algumas considerações a respeito do realismo no cinema. Na terceira parte, aborda-se o porquê da metodologia de análise aqui utilizada e serão colocados alguns conceitos úteis para se entender o funcionamento interno da obra. Na quarta parte será realizada a análise propriamente dita, onde se identificam os programas expressivos e as estratégias de produção de sentido desenvolvidas pelo autor para criar um universo de sensações através de uma viagem pela história da Rússia.

2. Aleksandr Sokurov

Apesar de pouco conhecido no Brasil, Aleksandr Sokurov estreou na direção de um longa-metragem há 30 anos atrás, em 1978, no filme *A voz solitária do homem*. Sua extensa filmografia conta com obras tanto de ficção quanto documentários. Considerado discípulo do diretor russo Andrei Tarkovsky, seu trabalho é marcado muito mais pelo trabalho de montagem dentro do próprio plano do que propriamente pela montagem das seqüências. Seu dogmatismo imagético e total domínio da *mise-en-scène* fizeram com que Sokurov se tornasse conhecido como “cineasta-pintor”³. Seu cinema é marcado pela composição dos elementos da tela, apresentando uma grande preocupação com a luz e a cor. Entre os temas recorrentes de suas obras estão o exílio, a morte, a solidão e a reflexão sobre a vida a partir da contemplação do tempo.

Apesar de este trabalho ter como objetivo principal analisar internamente uma obra específica, o filme *Arca Russa*, acredita-se que será de contribuição relevante fazer um levantamento histórico do percurso do diretor, visto que sua trajetória influencia o produto. Após este histórico, serão feitas considerações a respeito de alguns filmes do diretor, além de *Arca Russa*, a fim de detectar elementos estilísticos e temáticos recorrentes em suas obras. As obras escolhidas são *A voz solitária do homem*, *Mãe e filho* e *Moloch*, por serem alguns de seus filmes mais marcantes.

Sokurov nasceu em Podorvikha, cidade da Rússia siberiana já sepultada pelo lago de uma hidroelétrica, no ano de 1951. Como seu pai era oficial do Exército, Sokurov morou em

³ Ver Machado, Álvaro. **Aleksandr Sokurov**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

diversas cidades da antiga URSS, o que fez com que sua formação escolar se tornasse irregular (iniciada na Polônia e retomada no Turquestão). Nessa época, seu grande lazer era o teatro radiofônico, além do grande interesse pela música e literatura clássicas. "Meu divisor de águas foi, claro, Tchékhov, mas aprendi muito com o mundo real que me cercava. Com gente que não tinha nada que ver com arte, seres humanos muito simples, generosos e honestos".⁴ Após a escola, ingressou na Universidade de Gorki, na Rússia, e se formou em história. Somente então assumiu os primeiros trabalhos em televisão e ingressou na faculdade de direção do VGIK, o instituto estatal de cinema de Moscou.

Já no seu primeiro filme, *A voz solitária do homem*, Sokurov estabeleceu alguns dos principais recursos cinematográficos que estariam presentes em toda a sua obra: a profunda intervenção na imagem através da luz, da cor e de efeitos de distorção por meio de lentes especiais. A narrativa, que se passa na década de 1920, durante os anos pós-revolução, está centrada em Mikita, um homem solitário que foi profundamente traumatizado pela guerra civil. O filme acompanha as dificuldades que ele e sua mulher enfrentam para se adaptar à nova sociedade que se instaura na URSS. A partir desse filme Sokurov também estabelece elementos temáticos importantes de sua obra: a solidão e a recorrência constante a fatos da história. *A voz solitária do homem* não foi aceito como trabalho de graduação e foi banido até 1987, quando recebeu o grande prêmio do júri e o Leão de Bronze do XI Festival de Cinema de Locarno, na Suíça. Sokurov dedicou esse filme ao diretor Andrei Tarkovsky, por tê-lo apoiado durante a luta pela liberação do filme. Sem dúvidas, o filme se assemelha muito aos filmes de Tarkovsky no que diz respeito à utilização de planos longos, lentos e à composição da imagem. Sokurov ainda rodaria *Elegia Moscovita* (1986-8) sobre a vida deste diretor.

Após seu primeiro trabalho, Sokurov manteve uma média de um a dois filmes por ano entre documentários e filmes de ficção. No ramo da ficção, após *A voz solitária do homem*, vem *O degradado* (1980) com apenas 30 minutos de duração e *Dolorosa indiferença* (1983-1987), que escandalizou o governo russo pela forma como retratou a primeira guerra mundial e teve suas filmagens interrompidas em diversos momentos entre 1983 e 1987. Mais

⁴ Entrevista a Paul Schrader, revista *Film&Culture*, Nova York, set. 97 apud. Machado, Álvaro (Org.). **Aleksandr Sokúrov**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

uma vez Sokurov relaciona o sofrimento de um homem aos problemas do mundo, justapondo cenas documentais a imagens distorcidas.

Em 1986, Sokurov realiza o curta-metragem *Estilo império* com 35 minutos de duração e, em seguida, *Os dias do eclipse* (1988), baseado no romance de ficção científica *Um bilhão de anos antes do fim do mundo*, dos irmãos Strugátski, também autores de *Stalker* (1979), livro filmado por Tarkovsky. Em 1989 é filmado *Salvai e protegei*, baseado em *Madame Bovary* de Flaubert. No filme, Emma Bovary fala em francês com todos os seus amantes russos, colocando em jogo o confronto entre a cultura européia e a russa, tema que mais tarde vai ser mais bem investigado em *Arca Russa*.

Em *O segundo círculo* (1990), Sokurov aborda o tema da deterioração da morte mostrando o enterro de um ancião. O que vemos em grande parte do tempo é o rosto do cadáver prestes a ser sepultado, mas que parece refletir o estado de espírito dos vivos ao seu redor. Em *A pedra* (1992), Sokurov presta homenagem ao escritor russo Tchékhov, uma de suas maiores inspirações. A narrativa está centrada no encontro de um jovem guarda do museu Tchékhov com o próprio Tchékhov, que acaba de regressar ao mundo dos vivos. Nesse filme, assim como em *Arca Russa*, Sokurov evoca estados oníricos, não deixando claros os limites entre sonho e realidade.

Logo após *A Pedra*, Sokurov realiza *Páginas ocultas* (1993), valendo-se das questões ideológicas e ambientação histórica de *Crime e Castigo* de Dostoiévsky, mas subvertendo totalmente o enredo, suprimindo os acontecimentos e os personagens do romance original. Em 1996, é realizado *Mãe e Filho*, filme no qual possivelmente encontramos a maior semelhança entre seus filmes e a pintura. O cenário é inspirado nos quadros do pintor romântico alemão Caspar David Friedrich (1774-1840).

Em *Moloch* (1999) e *Taurus* (2001), encontramos o interesse do diretor por personalidades históricas. *Moloch* é um filme sobre Adolf Hitler e retrata a vida cotidiana do líder nazista com sua amante Eva Braun. Já *Taurus* é um filme sobre Lênin, e está centrado nos derradeiros momentos do líder soviético, no seu isolamento e nas suas questões existenciais.

Em 2002 chega a vez de *Arca Russa*, obra que entrou para a história do cinema como uma das poucas experiências de filmes feitos totalmente em um único plano-sequência. *Arca Russa* foi, provavelmente, o filme que tornou Sokurov famoso no mundo inteiro, apesar de sua extensa obra até então. Trata-se de uma visita ao museu Hermitage, antigo Palácio de Inverno (sede do governo aristocrata russo), misturando passado histórico e presente.

Em 2003, Sokurov realiza *Pai e Filho*, filme que faz parte da trilogia iniciada por *Mãe e Filho* e que aborda o complexo relacionamento entre uma criança e seu pai. Já em 2005, o diretor dá continuidade à tetralogia iniciada por *Moloch* e *Taurus*, filmando *O sol*, filme sobre o imperador Hirohito do Japão. Finalmente, em 2007, chega seu último filme⁵, intitulado *Aleksandra*, sobre uma senhora que vai visitar o neto em um campo de concentração.

Na sua filmografia de documentários, o primeiro filme foi *Maria/Elegia camponesa* (1978), que marca a inauguração da sua série de "elegias", ensaios poéticos e visuais normalmente com temas históricos. É nos seus documentários onde fica mais evidente o seu interesse pela história, em especial pela história da Rússia. Essa primeira elegia é um réquiem em memória de uma camponesa russa que cresceu e seguiu as tradições durante toda a vida da maneira mais convencional possível. Em seguida, Sokurov realiza *Sonata para Hilter* (1979-89), que permaneceu banido por dez anos. No filme, o diretor cria analogias entre as ditaduras de Hitler e Stalin, utilizando imagens de arquivo sobre o fim da guerra entre a Alemanha e a Rússia.

Em 1981, é realizado *Sonata para Viola*, sobre o músico Shostakovich, e entre 1982 e 1987 é feito o filme *E Nada Mais*, promovendo uma meditação visual sobre a coalizão entre Rússia, Reino Unido e Estados Unidos durante a segunda guerra mundial. Entre 1984 e 1987 Sokurov realiza dois curtas documentais, *Sacrifício Vespertino*, sobre as comemorações de primeiro de maio em São Petersburgo, e *Trabalho de Paciência*.

Entre 1986 e 1990 são filmadas quatro elegias: *Elegia* (1986), sobre o cantor erudito russo Shaliapin (1873-1938); *Elegia moscovita*, cinebiografia sobre Tarkovsky; *Elegia de*

⁵ Até a finalização deste trabalho, *Aleksandra* foi o último filme produzido pelo diretor, tendo sido lançado no festival de Cannes em maio de 2007. Disponível em: <http://www.imdb.com/title/tt1034427/releaseinfo>

São Petersburgo (1990), sobre o ex-ator Shaliapin Jr., filho do músico Shaliapin; e *Elegia soviética* (1990), sobre Boris Ieltsin. Nesse mesmo ano de 1990, além de ter feito duas elegias, Sokurov filmou três curtas-metragens documentais, entre eles mais uma elegia: *Os acontecimentos na Transcaucásia, Uma simples elegia e Retrospectiva de Leningrado*.

Em 1991, é a vez de *Um exemplo de entonação*, mais um documentário sobre Boris Ieltsin, e, em 1992, vem a sua sétima elegia, *Elegia da Rússia*. Em 1995, filma o curta *O sonho do soldado* e o longa *Vozes espirituais*, dividido em cinco partes. Em 1996 chega a oitava elegia intitulada *Elegia Oriental*, que inicia o seu interesse pela cultura oriental, em especial a cultura japonesa, principalmente devido ao modo como este povo se porta perante a vida e suas formas de contemplação do tempo. Logo em seguida, é realizado *Hubert Robert: uma vida afortunada* (1996) e *Uma vida humilde* (1997). Ainda em 1997, temos *Diário de São Peterburgo: A inauguração do monumento a Dostoiévsky*.

Em 1998 são realizados quatro filmes: *Diário de São Peterburgo: O Apartamento de Kozintsev, Obediência, Diálogos com Solzhenítsyn e O nó*. Em 1999, realiza *Dolce...*, mais um filme sobre o povo japonês, e em 2001 chega mais uma elegia, dessa vez intitulada *Elegia de uma viagem*. Em 2004, filma *Diário de São Petersburgo: Réquiem para Mozart* e, em 2006, aparece a sua mais nova elegia, chamada *Elegia da Vida: Rostropovich, Vishnevskaya*, documentário sobre a vida do músico Mstislav Rostropovich e sua esposa Galina Vishnevskaya.

2.1 Características temáticas

Em toda a filmografia de Sokurov é possível perceber uma coerência interna muito grande em relação aos temas abordados. Constantemente seus filmes tratam de assuntos históricos, mas o mais importante é que todos estão relacionados a problemas humanos, normalmente o sofrimento, a solidão e a dor existencial de uma única pessoa diante das dificuldades ora ocasionadas pelos rumos da história ora pelo enfrentamento da morte. Em todos os filmes o programa sensorial é observado a partir da sensibilidade e delicadeza com

que os temas são tratados aliados às características estilísticas do diretor, como o tratamento da cor e da luz.

A voz solitária do homem trata das dificuldades de um homem e sua mulher para se adaptar à nova sociedade russa dos anos 1920. Logo no começo do filme, Mikita, o personagem principal, conversa com seu pai sobre a morte dos capitalistas. O sofrimento causado pela guerra é visível na sua expressão, Mikita ainda não conseguiu superar o trauma de ter vivido os anos de revolução russa. As lembranças da guerra civil são revividas a partir de fotos e da memória dos personagens e a todo tempo o filme enfatiza a solidão sentida por ele.

Mãe e Filho é uma história sobre a relação de um filho que dedica todo o seu tempo para cuidar de sua mãe que está nos últimos dias de vida. Quando ela adoece, ele se encarrega de tudo: a alimenta, a leva para tomar sol e lê cartões-postais em voz alta. Os dois vivem juntos e sozinhos num vilarejo isolado sem qualquer sinal com o mundo exterior. Quando a mãe morre, o filho fica totalmente sozinho e sem muitas perspectivas de vida.

Moloch, nome dado a uma divindade maligna na tradição cristã e cabalística e ao deus ao qual os amonitas – uma etnia de Canaã - sacrificavam seus recém-nascidos, dá título ao filme sobre a vida de Hitler com sua amante Eva Braun. Nesse filme, ao invés de retratar o momento histórico do nazismo, o foco está na vida cotidiana de Hitler, retratando-o não apenas como um personagem histórico, mas como um ser humano dotado de sentimentos. O filme mostra a importância de Eva Braun na vida de Hitler, pois era ela a pessoa capaz de compreendê-lo e única voz que ousava contradizê-lo.

Em *Arca Russa*, o personagem principal é um museu, o grande museu Hermitage, em São Petersburgo. O lugar foi escolhido por ser um dos principais símbolos da cultura e por ter feito parte de um importante momento da história da Rússia. No filme, acompanhamos um marquês francês do século XVIII que conversa com uma voz em *off* de uma pessoa que parece estar perdida em um sonho/delírio dentro do museu. Durante os 90 minutos de duração do filme, atravessamos 35 salas do museu, por onde desfilam personagens históricos de três séculos de história como se ainda estivessem vivos.

Exceto *Mãe e Filho*, tanto *A voz solitária do homem* quanto *Moloch* e *Arca Russa* apresentam uma temática histórica ligada às memórias do diretor. No entanto, os temas históricos servem muito mais como pano de fundo dentro das narrativas do que como temáticas centrais. Normalmente, os assuntos históricos são utilizados para contextualizar o sofrimento do personagem dentro de um momento histórico importante. É assim em *A voz solitária de um homem*, onde muito mais importante do que a condição histórica da Rússia no período pós-revolução é a dor de viver de um único homem, seus problemas internos e sua complexidade. *Moloch*, mais do que um filme sobre o nazismo, é um filme sobre um homem dentro de uma situação histórica e suas formas de lidar com as situações difíceis. *Arca Russa*, apesar de unir diversos séculos de história, traz à tona uma reflexão sobre a passagem do tempo e sobre a morte. *Mãe e Filho* se assemelha a *A voz solitária do homem* e a *Moloch* ao tratar da solidão, tema caro à obra de Sokurov.

Os quatro filmes têm em comum o modo como são configurados para uma contemplação calma, tratando de sentimentos humanos de forma muito mais sensorial do que cognitiva. Os aspectos estilísticos colaboram para que o programa predominante dos filmes seja o programa sensorial através de sons e formas plásticas manipuladas.

2.2 Características estilísticas

A mais importante característica do cinema de Sokurov é a desconstrução do espaço narrativo em favor do seu dogmatismo imagético, o que o fez ficar conhecido desde o começo como "cineasta-pintor". Seus filmes são como telas de pintura que pedem uma composição. Também o som em seus filmes é construído meticulosamente em um cuidadoso trabalho de pós-produção a fim de causar os efeitos sensoriais desejados.

Logo no seu primeiro filme, *A voz solitária do homem*, é possível observar algumas de suas marcas poéticas mais recorrentes, como o uso não realista da cor em determinadas partes do filme. As primeiras cenas do filme e as cenas finais estão em preto e branco, com a luz contribuindo para dar um tom sombrio à imagem através do contraste com a sombra. Nas cenas coloridas prevalecem tons mais mornos e sem brilho, com pouca vivacidade. Nas cenas

de natureza é onde se pode observar a semelhança dos filmes de Sokurov com a pintura romântica. Era através da natureza que os pintores românticos transmitiam os seus estados de espírito e as suas emoções e esse também é o principal meio que o diretor utiliza para transmitir sensações. Nos filmes de Sokurov é na natureza que ele compõe os seus sentimentos através da criação de um ambiente nostálgico e por vezes onírico, sem tanto compromisso com a verossimilhança.

Em *Mãe e Filho*, logo na primeira cena, quando o filho segura a mãe doente nos braços, através do uso de lentes anamórficas e de vidros distorcidos pintados à mão, a imagem perde a noção de tridimensionalidade e os elementos do quadro parecem achatados, conferindo uma beleza pictural. Nas cenas de natureza, as linhas geram um movimento oblíquo semelhante ao da pintura romântica. O uso de lentes especiais para distorcer a imagem é outra característica importante na sua obra, a fim de criar uma realidade singular. Em *Mãe e Filho* a distorção, a cor e a luz servem para criar a atmosfera dramática própria do romantismo. Segundo Sylvia Furtado:

O que o grande plano guarda, nas paisagens em "Mãe e Filho", mais que a densidade de suas cores e do traço da pintura do romantismo alemão, que torna indistinta qualquer separação entre a Terra e a abóbada celeste, são perceptos e afetos e derives intensivos. O que significa: esse cinema não é representação, não é também apresentação de um tempo puro. É tempo-força. O que podemos ver nesse cinema vem de blocos intensivos de pura sensação". (FURTADO, 2007, p. 5)

Arca Russa também é um filme que se assemelha a um quadro, devido à composição das cores e da luz. No entanto, diferentemente de suas obras anteriores, nesse filme o diretor utiliza bastante a profundidade de campo, dando um aspecto renascentista às imagens, principalmente através da iluminação. O efeito realista conseguido através da montagem arquitetônica faz com que o filme adquira um equilíbrio e harmonia próprios da pintura do século XV.

Além da desconstrução da imagem, o trabalho sonoro é um aspecto que chama atenção nos filmes. O que prevalece é uma economia de diálogos em favor da importância maior dada aos ruídos. Em *Mãe e Filho*, por exemplo, os sons que sobressaem são os da natureza, principalmente o do vento sobre as árvores, transmitindo uma sensação de frio e solidão. Nesse filme, muito mais importantes que as conversas entre a mãe e o filho são os

ruídos dos elementos naturais e dos movimentos dos personagens. Em *Arca Russa*, os ruídos chegam a ecoar e a todo o tempo ouvimos os passos do marquês por entre os salões do Hermitage.

A música nos filmes se apresenta de forma bastante lenta e suave, em alguns momentos é praticamente imperceptível, como se fizesse parte da textura da imagem. Há uma grande necessidade de tornar o silêncio perceptível. Os sons presentes nos filmes se harmonizam com a matéria plástica a fim de criar diferentes sensações. Como aponta Paulo Viveiros:

(...) "Sokurov trabalha o imaterial do cinema: o som – para além da luz (...) O som funciona como uma estrutura de peso que serve de base a toda a leveza da imagem. O som é uma arquitetura dos espaços que castiga e aprisiona a ação do protagonista. Isso não deixa de ser curioso, dadas as características leves do som que se propaga invisivelmente no ar (...) Essa relação invertida do som/peso e da imagem/leve de Sokurov leva o cinema para o domínio das artes plásticas, onde as relações de estruturas foram alteradas e, assim, este se torna também uma instalação sonora. Tal como o grito dionísico, o som surge histórico das entranhas da natureza e dos alicerces da arquitetura e a partir daí funciona como metrônomo." (VIVEIROS, CINEMATECA PORTUGUESA, 1999, p.83)

Todos esses elementos nos filmes enfatizam o programa sensorial, atuando de modo a potencializar o aspecto cognitivo. Tanto o modo de manipular as imagens quanto a utilização expressiva do som são usados no sentido de criar no espectador motivações sensoriais. Dessa forma, o diretor busca envolver o espectador não apenas através da decodificação da história, mas, principalmente, através das sensações originadas pelo modo como os materiais filmicos são configurados.

3. A montagem no cinema

É muito comum na discussão a respeito da linguagem cinematográfica a procura por um código específico do cinema que o diferencie das demais artes. A montagem foi, provavelmente, dentro dessa busca o elemento mais utilizado para provar que o cinema tem algo de específico que não está em mais nenhuma outra arte.

Juntamente com a apresentação do diretor, entende-se que será de contribuição relevante fazer um panorama da montagem no cinema, e da montagem soviética em especial, a fim de compreender melhor a atípica montagem de *Arca Russa*. Após este panorama, serão feitas considerações sobre a montagem no cinema de Sokurov, sua aproximação com as teorias de André Bazin e sobre a questão do realismo. Para exemplificar a montagem de Sokurov serão utilizados os filmes *Mãe e Filho* e *Arca Russa*, por representarem bem a forma do cineasta de compor a representação.

A montagem pode ser definida como "o princípio que rege a organização de elementos fílmicos visuais e sonoros, ou de agrupamentos de tais elementos, justapondo-os, encadeando-os e/ou organizando sua duração" (AUMONT, 1995, p.62). Esta definição, apesar de simples, comporta os elementos mais básicos para se entender a importância da montagem, que são a ordem e a duração dos planos. A ordem é o que dá lógica à narrativa e nos faz compreender a história a partir do agrupamento dos planos e seqüências. Já a duração está relacionada ao ritmo e atua diretamente na percepção do espectador. Normalmente um filme com muitas seqüências e ritmo acelerado prende mais a atenção do espectador do que um filme com planos longos e ritmo mais lento.

Marcel Martin⁶ aponta três formas de montagem: narrativa, expressiva e rítmica. A montagem narrativa é o aspecto mais simples e imediato da montagem, pois é ela quem atua na ordem dos planos, reunindo as seqüências, de forma cronológica ou não, para que progridam do ponto de vista dramático e psicológico.

O cinema hollywoodiano clássico anterior à primeira guerra utilizou a montagem narrativa para dar sentido as seqüências, conduzindo o espectador através da lógica dramática das cenas. Justamente por não colocar os códigos cinematográficos à mostra, neutralizando-os, a montagem americana ficou conhecida como montagem "invisível". Através dos *raccords*, os cortes são pouco percebidos a ponto de não atrapalhar a seqüência dramática e naturalizar, aos olhos do espectador, a ilusão de que os personagens ocupam o mesmo espaço cênico, quando, na verdade, encontram-se separados. Segundo André Bazin:

Os cortes dos planos não têm outro objetivo que o de analisar o acontecimento segundo a lógica matemática ou dramática da cena. É a sua lógica que torna tal análise insensível; o espírito do espectador adota naturalmente os pontos de vista que o diretor lhe propõe, pois são justificados pela geografia da ação ou pelo deslocamento do interesse dramático (BAZIN, 1991, p.67).

Dentro dessa perspectiva, a montagem americana clássica, ou mais simplesmente montagem narrativa, utilizou-se de pelo menos quatro modos de organização das seqüências filmicas. São elas a montagem linear, a montagem invertida, a montagem alternada e a montagem paralela.

A montagem linear (MARTIN, 1985) diz respeito à organização das seqüências em ordem lógica e cronológica, comportando uma única ação. A montagem invertida se refere ao modo de subversão da ordem cronológica em proveito de uma temporalidade subjetiva, podendo ir ao passado e voltar para o presente livremente. A montagem alternada é baseada na contemporaneidade de duas ou várias ações que se justapõem e que, na maioria das vezes, tendem a se juntar no final do filme. E, por fim, tem-se a montagem paralela, onde duas ou mais ações são abordadas ao mesmo tempo pela intercalação de fragmentos pertencentes a cada uma delas, porém nem sempre as ações pertencem ao mesmo espaço de tempo, podendo uma estar situada no presente e outra no passado.

⁶ MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1985.

Normalmente se atribui a D. W. Griffith a criação desse modelo clássico de montagem hollywoodiana, pois foi ele quem utilizou pela primeira vez a montagem paralela⁷, além de utilizar diversos recursos antes pouco explorados, como o plano de detalhe. O seu longa *O nascimento de uma nação* (1915) é emblemático, pois nesse trabalho Griffith explora movimentos de câmera que mais tarde serão utilizados exacerbadamente pelo cinema de Hollywood.

A montagem expressiva (idem, p.133) é baseada na justaposição de planos cujo objetivo é produzir um efeito direto e preciso pelo choque de duas imagens; neste caso a montagem busca exprimir por si mesma um sentimento ou idéia. Esse tipo de montagem veio em contraposição ao modelo clássico na tentativa de explorar as possibilidades desse recurso cinematográfico. A montagem expressiva, diferentemente da montagem narrativa clássica utilizada pelo cinema americano, causa um certo estranhamento por colocar à mostra os mecanismos pelos quais diversas cenas criam sentido em seqüência.

Movimentos como a *Nouvelle Vague*⁸ francesa questionaram o uso da montagem apenas como artifício para dar lógica à narrativa, tornando-a parte essencial da forma filmica. O campo/contracampo, uma das principais ferramentas do cinema narrativo clássico, visto que introduz uma continuidade visual a imagens completamente descontínuas, por exemplo, foi desconstruído a fim de deixar à mostra os códigos cinematográficos, tornando visível ao espectador a forma como foi feita determinada cena. Em *Acossado* (Jean-Luc Godard, 1959) é possível observar os movimentos de câmera que substituem o clássico campo/contracampo, além dos saltos de imagem que não aconteceriam na narrativa americana clássica.

A teoria de montagem criada por Serguei Eisenstein se inscreve nesse modelo de montagem expressiva colocado por Martin. Também chamada de montagem intelectual ou ideológica, na qual muito mais do que apenas ser usada na construção lógica da narrativa, a

⁷ Apesar de Griffith ser considerado o inventor da montagem paralela, já em 1900, na Escola de Brighton, na Inglaterra, estavam os rudimentos da montagem cinematográfica. Em um dos experimentos, os realizadores da escola utilizam a montagem paralela para articular os diversos registros de uma regata. Ao mesmo tempo em que eram mostradas cenas dos competidores, mostrava-se os espectadores paralelamente.

⁸ Movimento artístico do cinema francês que se insere no movimento contestatário próprio dos anos 60 cujos principais representantes foram Jean-Luc Godard, François Truffaut, Claude Chabrol e Alain Resnais. A característica mais marcante do estilo é a intransigência com os moldes narrativos do cinema estabelecido, apresentando uma montagem inesperada, sem concessões à linearidade narrativa.

montagem atuaria no espectador através da justaposição das imagens. Eisenstein utilizava-se de metáforas visuais para compor representações, cabendo ao apreciador associá-las para entender o filme.

Além da montagem narrativa e expressiva, Martin ainda indica a montagem rítmica. Ela é responsável, sobretudo, pela aparência de continuidade temporal no interior do filme e influencia a duração e o tamanho dos planos. É a montagem rítmica que faz com que o espectador sinta determinados filmes de forma mais fluida do que outros, por exemplo.

A fim de entender o modo como os filmes criam sentido a partir da montagem, Gilles Deleuze (1985) propôs o conceito de imagem-movimento para definir o plano cinematográfico, relacionando diretamente tempo e movimento.

Através dos *raccords*, dos cortes e dos falsos *raccords*, a montagem é a determinação do Todo. (...) A montagem é essa operação que tem por objeto as imagens-movimento para extrair delas o todo, a idéia, isto é, a imagem do tempo. É uma imagem necessariamente indireta, pois é inferida das imagens-movimento e de suas relações. (...) O que cabe à montagem, em si mesma ou em outra coisa, é a imagem indireta do tempo, da duração. (...) A montagem é a composição, o agenciamento das imagens-movimento enquanto constituem uma imagem indireta do tempo. (DELEUZE, 1985, p.44-5)

Dentro dessa perspectiva, ele coloca quatro grandes tendências pelas quais o tempo pode ser concebido em função do movimento, sendo elas a tendência orgânica americana, a dialética da escola soviética, a quantitativa da escola francesa do pré-guerra e a intensiva da escola expressionista alemã.

Apesar de a tendência orgânica ter se consolidado como a forma de montagem dominante, as escolas russa, francesa e alemã utilizaram seus próprios meios de manipular a forma filmica. A escola francesa do pré-guerra se caracteriza, sobretudo, pelo interesse pela *quantidade de movimento* (idem, p.58). O plano é voltado para conjuntos enquadrados que guardam elementos de movimento relativo. O próprio movimento da câmera já introduz várias imagens numa única, com reenquadramentos, e faz também com que uma única imagem possa exprimir o todo. A escola francesa utiliza até mesmo a luz como elemento de movimento. Seus preceitos estão próximos do impressionismo, principalmente devido à reprodução de sensações. Em *O Atalante* (Jean Vigo, 1934), depois da noite de seu

casamento, a noiva, Dita Parlo, emerge do porão do navio e os seguintes fatos ocorrem simultaneamente: a posição da câmera muda instantaneamente do plano geral para o primeiro plano; o sol brilha com uma luz ofuscante no rosto de Dita Parlo, que abre um sorriso; e a tripulação faz para ela uma serenata. Todos esses elementos apresentam uma natureza móvel e tanto a luz quanto a movimentação dos objetos e dos personagens contribuem para gerar movimento na cena.

Já a escola expressionista alemã, ao contrário da escola francesa, onde tudo é utilizado para criar movimento, utiliza os elementos em função da luz. É a luz o principal elemento de agenciamento da montagem. Nessa escola é predominante o contraste entre luz e sombra, entrando em um combate intensivo de forças. O jogo de luz expressionista serve para evocar uma obscuridade própria da vanguarda. As imagens são verdadeiros espelhos deformantes, onde todas as expectativas são invertidas. Em *O Gabinete do Dr. Caligari* (Robert Wiene, 1920), o cenário feito com planos e linhas tortuosos e oblíquos de forma a tornar as imagens desproporcionais serve para construir o espaço através de prolongamento e acumulação. As diagonais substituem o horizontal e vertical, formando uma geometria gótica. O contraste fotográfico entre luz e sombra ajuda na construção do ambiente de terror e atenta para a abstração radical da realidade sensível.

3.1 A montagem soviética

A escola soviética foi uma das primeiras a perceber a importância da montagem e avançar nos seus estudos. Ainda nos anos 1910, teóricos-cineastas como Serguei Eisenstein, Vsevolod Pudovkin, Vladimir Kuleshov e Dziga Vertov já tentavam explicar o significado do cinema e os modos de construção do filme. A montagem soviética se caracteriza, sobretudo, pela vontade de causar um choque psicológico no espectador através da sucessão de planos. Também chamada de montagem dialética, neste tipo de montagem cada plano comporta um elemento que encontra resposta no plano seguinte de forma a criar uma cadeia de significados.

Pudovkin acreditava que o cineasta é dotado de meios para forçar o espectador a sentir um evento cinematográfico como se fosse um evento natural. O diretor (XAVIER, 1983) monta o filme a partir do elemento estrutural mínimo, que é o plano, até chegar às seqüências das cenas. Pudovkin ressalta que o objetivo da montagem é mostrar o desenvolvimento da cena como se fosse em relevo, conduzindo a atenção do espectador. A técnica cinematográfica permite filmar cenas em pedaços separados que, ao final, são montados para a exibição. Segundo Pudovkin, a montagem constrói as cenas a partir de pedaços separados, nas quais cada pedaço concentra a atenção do espectador apenas para os elementos relevantes para a ação. Para Pudovkin, a arte do diretor consiste na sua faculdade de criar a partir de planos separados e, depois, reuni-los a partir da montagem, criando, desta forma, a obra cinematográfica. A montagem, deste modo, combina elementos segmentados numa síntese significativa, num todo artístico, coeso e expressivo.

A teoria de Pudovkin concentra todo o resultado do filme na intenção do realizador, como se o diretor tivesse total controle sobre o filme e sobre a atenção dos espectadores. Para ele, o espectador é guiado pelos desígnios do diretor, não necessitando, portanto, de uma postura ativa.

Kuleshov ficou famoso pelo experimento que ficou conhecido como efeito kuleshov. Para tal experiência ele montou as seguintes cenas: prato de comida – rosto de um homem – criança brincando – rosto de um homem – um caixão – rosto de um homem. Em cada uma das cenas o ator interpretava o desejo, a ternura e a tristeza, só que os três planos do rosto do homem eram exatamente o mesmo. Os valores foram provocados, então, pela justaposição das imagens. Esse foi o princípio levado a cabo por Serguei Eisenstein na sua montagem intelectual ou dialética, entendida como “princípio vital básico que energiza cada filme” (EISENSTEIN, 1990, p.77).

Para Eisenstein, a montagem é a parte mais importante da criação de um filme, capaz de construir uma realidade propriamente cinematográfica. Para ele, a montagem não deve ser usada apenas com a função de juntar duas imagens aleatoriamente, o cineasta precisa ter domínio de sua técnica e usar a montagem de forma expressiva:

Duas pontas quaisquer unidas combinam-se infalivelmente numa representação nova surgida dessa justaposição como uma qualidade. A justaposição de dois fragmentos de filmes se assemelha mais ao produto que à soma, diferindo sempre qualitativamente. (EISENSTEIN, 1977, p.54)

Assim, Eisenstein (1977) acredita que a união de dois pedaços de fotograma produz sempre uma nova imagem com uma nova significação. Através da criação dessas novas imagens, o espectador é convidado a participar do processo de construção do filme, já que é necessário que ele entenda o processo pelo qual uma determinada imagem deu origem a outra durante o desencadeamento das cenas. Isso já o diferencia de Pudovkin, que não previa a participação do espectador no momento da apreciação do filme, apesar de também acreditar no total controle do diretor sobre os efeitos causados no leitor. Suas teorias foram levadas até as últimas consequências no seu filme *O encouraçado Potemkin*, realizado em 1925. Na famosa seqüência da escadaria de Odessa, observamos o desencadeamento da ação apenas pelos cortes sucessivos das imagens. Toda a seqüência se fundamenta na linguagem simbólica, utilizando elementos de contraste a partir do modelo do *conflito* (MACHADO, 1982). A noção de “conflito” de Eisenstein deriva do conceito de “contradição” colocado pela filosofia marxista e representa seu modo canônico de pensar a montagem enquanto uma idéia que nasce do choque entre dois fragmentos independentes.

Eisenstein criou a noção de "montagem de atrações" para definir a forma pela qual o cinema deve atingir o propósito de produzir certos choques emocionais no espectador e como este, por sua vez, deve perceber o aspecto ideológico daquilo que foi exposto:

O cineasta deve olhar abaixo da superfície do realismo de um evento até que sua forma dialética se torne clara; só então é capaz de "tematizar" seu tema. Depois disso, as escolhas que faz tanto quanto a sua matéria-prima como quanto a seus métodos de montagem serão automaticamente ditadas por esse princípio vital. Por seu lado, o espectador deve recriar o tema do filme a partir do momento em que sua mente energiza as "atrações". As inúmeras interconexões entre essas células irão finalmente dominar completamente o espectador, pois tanto o filme quanto o espectador caminham em direção à imagem final do tema. O filme não é um *produto*, mas um *processo* criativo organicamente desvendado no qual a platéia participa tanto emocional quanto intelectualmente. (ANDREW, 1989, p. 64)

Dziga Vertov foi ainda mais dogmático em relação à montagem, defendendo-a como um processo que ocorre desde a concepção do projeto. Segundo ele, a organização dos movimentos se dá de acordo com os intervalos, ou seja, a lógica do filme se dá a partir da

passagem de um movimento para o outro. A noção de intervalo torna-se aqui então de fundamental importância, pois é a partir dela que a teoria de montagem de Vertov ganha sentido. A montagem centrada na organização dos intervalos resulta no corte rápido das cenas, fazendo com que o movimento das imagens tenha um ritmo frenético:

A seqüência acaba unindo o descontínuo inserindo-o num mesmo percurso de fruição. Esse tipo de montagem se caracteriza, sobretudo, pela valorização do ritmo. A montagem dos intervalos se constitui, portanto, numa modelização rítmica da linguagem audiovisual. (...) O cine-olho assim configurado é um mecanismo modelizante de percepções audiovisuais e cinéticas que Vertov descobriu ao olho da câmera e transformou, esteticamente, na montagem rítmica dos intervalos. (MACHADO, 2001, p.18)

Em *O Homem da Câmera de Filmar* (1929), a coordenação dos movimentos a partir dos intervalos está aliada à orquestração do som, constituindo uma montagem marcadamente rítmica.

Béla Balázs criticou a montagem de Vertov por achar que o resultado conseguido em seus filmes era excessivamente subjetivo, pois o espectador ficava a mercê dos desejos do cinegrafista. No entanto, sua concepção de montagem era bastante mecanicista:

Os planos são reunidos pelo montador numa ordem predeterminada de modo a produzir, pela própria seqüência de enquadramentos, um efeito intencional determinado, semelhante ao modo como o montador reúne as partes de uma máquina para transformar essas partes desunidas numa máquina produtora de força, realizadora de trabalho. (BALÁZS apud ANDREW, 1989, p.83)

Ao mesmo tempo em que seu pensamento se aproximava dos formalistas russos ao acreditar na montagem de sucessão de idéias e na necessidade de o realizador utilizar as suas técnicas para manipular a realidade de forma artística, Balázs criticava o excesso na montagem soviética. Em seus escritos chegou a defender um certo realismo na forma fílmica ao acreditar que o cinema nos leva a uma harmonia com a natureza.

3.2 A montagem proibida

Indo de encontro à concepção da montagem como o elemento principal de um filme, André Bazin foi um dos primeiros teóricos a criticar a supervalorização da montagem em

defesa de um "maior realismo no cinema". Em "Montagem Proibida" (1991, p.60) afirma: "É necessário que o imaginário tenha na tela a densidade espacial do real. A montagem nela só pode ser utilizada aí em limites precisos, sob pena de atentar contra a própria ontologia da fábula cinematográfica".

Não se trata aqui de uma total recusa às possibilidades que a montagem traz para a construção do filme, mas de uma outra forma de entender o cinema não apenas como a arte de concatenar os planos de forma expressiva, mas como a arte de realizar uma composição dentro do próprio plano. Nesse sentido, foram muito importantes as contribuições de cineastas como Orson Welles, por exemplo, que em *Cidadão Kane* (1941) fez uso da profundidade de campo para criar uma unidade imagética, colocando vários personagens dentro de um mesmo plano e retirando, assim, a necessidade de realizar muitos cortes. Segundo Bazin:

A montagem, que tantas vezes é tida como a essência do cinema, é, nessa conjuntura, o procedimento literário e anti-cinematográfico por excelência. A especificidade cinematográfica, apreendida pelo menos uma vez em estado puro, reside, ao contrário, no mero respeito fotográfico da unidade do espaço (BAZIN, 1991, p.59).

Para Bazin, a composição do plano sem a utilização de muitos cortes dá um maior realismo à cena, pois se tem a sensação de que os fatos estão ocorrendo daquela forma naquele momento, como também evidencia uma nova relação entre os atores e os objetos. A unidade espacial conseguida através da maior duração do plano faz com que os atores e objetos em cena precisem ser manipulados de forma muito precisa a fim de não atrapalhar a visualização de elementos importantes pelo espectador. A composição do plano depende de um olhar atento sobre as possibilidades de articulação dos elementos dentro de uma mesma cena.

Sua teoria parte basicamente de dois pressupostos: o respeito pela unidade espacial e o respeito pela unidade fotográfica. Para que seja atingida a meta de um cinema mais realista, Bazin coloca como essenciais a utilização de cortes apenas quando estritamente necessário e uma maior utilização da profundidade de campo:

Especificamente, o estilo cinematográfico realista é aquele que preserva a autonomia dos objetos dentro do que Bazin chamava de "homogeneidade" do espaço indiferenciado. Em geral, o realismo espacial é destruído pela montagem e preservado pelo chamado 'plano em profundidade', onde o foco universal paga tributo ao espaço entre os objetos. (ANDREW, 1989, p.129)

O que Bazin defendia era que determinados filmes necessitam de uma abordagem mais realista. Assim, em uma cena em que aparece um ilusionista realizando uma mágica, por exemplo, se no meio do truque o realizador operar um corte, deixaremos de acreditar no mágico, pois a nossa relação visual com o truque se romperia. Dentro dessa perspectiva, *A Regra do Jogo* (Renoir, 1939) é um grande exemplo. Em uma cena bastante emblemática, há um corredor com diversas portas pelas quais os personagens entram e saem, enquanto a câmera permanece imóvel – apenas observando a ação. Através da profundidade de campo, o espectador pode ver tanto um personagem mais próximo, em primeiro plano, quanto um outro personagem que sai de uma porta mais ao fundo. A impressão que se tem é que mesmo quando saem do raio de visão do espectador, os personagens continuam a existir em sua própria capacidade em algum outro lugar do cenário que não estamos vendo.

Em *Cidadão Kane* não é muito diferente. Em uma das cenas do filme, vemos os pais de Kane dentro de casa discutindo o futuro do filho, enquanto o garoto aparece ao fundo através da janela da casa brincando com a neve. Enquanto Welles realizou todo o filme em estúdio e se interessou mais pelo efeito dramático de fazer a ação crucial se passar ao fundo, Renoir utilizou cenários reais e a sua profundidade de campo tinha muito mais o intuito de oferecer um efeito naturalista à ação.

3.3 A montagem de Sokurov

O cinema de Sokurov se aproxima das teorias de Bazin no que diz respeito à utilização de planos longos em detrimento do emprego de cortes sucessivos, como na montagem soviética. Assim como Andrei Tarkovsky, Sokurov realiza uma montagem *composicional*, na qual o mais importante é agenciar os elementos dentro da tela do que concatenar os planos. Nesse novo cinema russo, encabeçado por Tarkovsky e Sokurov, há

uma grande preocupação em se pensar o tempo cinematográfico e em exprimir sensações e significados a partir da expressividade da *mise-en-scène*.

Tarkovsky acreditava que o cinema era a arte do tempo e que o trabalho básico do cineasta consistia na observação. Transpondo o seu pensamento para seus filmes, ele constantemente utilizava planos bastante longos, evitando recursos como *closes*. Em *Stalker* (1979), Tarkovsky utiliza basicamente planos gerais e panorâmicas a fim de oferecer o mínimo possível de efeitos sobre a imagem. O pensamento do tempo em sua obra está presente no plano, trabalhando com a noção de montagem como parte da composição plástica do filme.

Qual a essência do trabalho de um diretor? Poderíamos defini-lo como esculpir o tempo. Assim como um escultor pega um fragmento de mármore e, internamente consciente das características da obra terminada, remove tudo que não é parte dela – o cineasta, a partir de um 'fragmento de tempo' feito de um enorme composto sólido de fatos vivos, remove e descarta o que não é necessário, deixando apenas o que deve ser um elemento do filme acabado, o que se demonstrará integral à imagem cinematográfica. (TARKOVSKY, 1987, p.63-64)⁹

Em seus escritos, Tarkovsky não definiu muito bem de que tempo estava falando quando pretendia refletir sobre ele a partir do cinema. No entanto, seu trabalho contribuiu muito para se pensar a respeito do tempo cinematográfico e nas diversas formas possíveis de realizar a montagem de forma a dar sentido à narrativa.

Em *Mãe e Filho*, Sokurov faz com que a montagem dos elementos na tela atue no sentido de articular sensações. A câmera lenta e quase imóvel, a distorção da imagem através de linhas oblíquas e a manipulação da cor e da luz contribuem para dar o tom dramático que se almeja à cena. A analogia dos filmes de Sokurov com a pintura tem relação direta com seu estilo de montagem que pretende compor, a partir do quadro, uma realidade isolada que cria sentido em si mesma. Na cena em que o filho anda através de uma paisagem, a câmera se encontra fixa, mas a cena é dotada de muitos movimentos internos: há o movimento do

⁹ What is the essence of the director's work? We could define it as sculpting in time. Just as a sculptor takes a lump of marble, and, inwardly conscious of the features of his finished piece, removes everything that is not part of it—so the film-maker, from a 'lump of time' made up of an enormous, solid cluster of living facts, cuts off and discards whatever he does not need, leaving only what is to be an element of the finished film, what will prove to be integral to the cinematic image. Todas as traduções do inglês para o português foram realizadas pela autora desse trabalho.

personagem, o movimento das árvores e plantas causado pelo vento e até mesmo o som é utilizado no sentido de dar movimento à cena, através da reprodução do barulho do vento. O plano pede uma composição que tenha significado nele mesmo sem que seja necessária a concatenação de outro plano para entendê-lo. Com isso, há uma certa independência de cada quadro em relação ao todo, sem que isso signifique uma incoerência narrativa.

Semelhante às idéias de Tarkovsky, Sokurov trabalha no sentido de modificar a percepção que o espectador tem do tempo durante o filme. Não há dúvidas de que planos lentos e longos modificam a atenção do espectador e atuam diretamente no tempo cinematográfico, já que montagem e tempo estão estritamente ligados. Em *Arca Russa*, o plano-seqüência aliado ao lento *travelling* oferece um outro modo de contemplação, necessitando uma maior atenção do espectador pouco acostumado a um ritmo lento e com pouca ação. O plano-seqüência concentra toda a ação do filme dentro dele, sem que haja um intervalo de tempo. Com isso, a definição simples de montagem como a organização dos planos em certas condições de ordem e duração não dá conta da experiência de *Arca Russa*.

O único plano presente em todo o decorrer do filme pede uma composição da imagem que inclua todas as funções que a montagem tem num filme composto por vários planos. No plano-seqüência é preciso dar ritmo às cenas através de recursos como o movimento dos atores e objetos e através de mudanças no movimento da câmera. *Arca Russa* trabalha o movimento a partir do acompanhamento de um personagem que vai guiando o espectador por entre as salas do museu. O movimento dos atores em cena juntamente com o *travelling* da câmera são os elementos que, de fato, dão ritmo ao filme.

Dizer que *Arca Russa* é um filme sem montagem é acreditar na montagem apenas como um elemento que concatena os planos através de cortes. O que Sokurov realiza é uma montagem dentro do próprio plano, integrando-a à composição plástica do filme. Trata-se muito mais de uma maneira diferente de explorar os recursos cinematográficos através de um maior dogmatismo imagético do que de uma renúncia à montagem. Sem dúvida, o novo cinema russo, encabeçado por Tarkovsky, difere bastante das experiências soviéticas do início do século, nas quais a montagem era entendida como o choque entre as imagens através de cortes sucessivos. Esse novo cinema não pretende superexplorar a montagem

analítica, mas sim explorar a imagem enquanto unidade básica do filme através de uma composição meticulosa do plano.

Se o cinema soviético criava significação através da metáfora, no novo cinema russo a figura predominante é a metonímia, na qual as imagens fazem parte de um universo maior, sendo capazes de representá-lo perfeitamente (ANDREW, 1989, p.138). Longe de tentar hierarquizar os dois estilos colocando o segundo como superior ao primeiro, trata-se muito mais de tentar perceber como o cinema é capaz de criar sentido de formas diferentes, não sendo o estilo de montagem utilizada o principal fator para decidir se um filme é melhor que outro. A tentativa de tornar uma forma estilística mais artística que outra não contribui para o entendimento de uma obra filmica, bem como limita as potencialidades disponíveis à linguagem cinematográfica.

O plano-seqüência é apenas uma opção estética como tantas outras dentro do leque de possibilidades técnicas do cinema. Jacques Aumont (1995, p.43) designa o plano-seqüência como "um plano longo o suficiente para conter o equivalente factual de uma seqüência (isto é, de um encadeamento, de uma série, de *vários* acontecimentos distintos)". Em *Arca Russa*, então, vários acontecimentos distintos acontecem dentro de um único plano que é equivalente ao total do filme. Sem dúvida, a continuidade das imagens causa um certo estranhamento na percepção do espectador acostumado a uma estética na qual as seqüências estão ligadas através de cortes. Mesmo no caso da montagem *invisível* hollywoodiana, na qual o corte não é percebido, é possível sentir uma pausa entre uma seqüência e outra. Em *Arca Russa*, somos tomados por uma avalanche de personagens históricos de diferentes épocas que desfilam através de nossos olhos, entrando e saindo de cena. Acompanhamos a história por meio do lento e incessante *travelling* da câmera que segue o plano espacial sem descanso. É o movimento dos atores dentro de cena que guia o olhar do espectador, já que a montagem é composicional em vez de expressiva.

Não é a primeira vez que o cinema sente a necessidade de criar uma realidade sem cortes. Quando Hitchcock filmou *Festim Diabólico* (1948) com menos de dez planos-seqüência de dez minutos, seu intuito era realizar um filme totalmente sem cortes, mas que se tornou impossível devido à falta de recursos técnicos. Agora, com câmeras digitais de alta

definição e a possibilidade de gravar a imagem diretamente num disco rígido, a experiência de *Arca Russa* se tornou viável. Portanto, muito mais que um mero elemento dentro do filme, o plano-sequência é uma necessidade do cinema de criar novas estratégias de se contar uma história. Em *Arca Russa*, é o plano-sequência que faz com que a história seja daquela forma e não de outra. O filme flui constantemente ajudando a simular a experiência de estar no palácio-museu por um dia.

3.3.1 A realidade ambígua de *Arca Russa*

Ao tratar das teorias da montagem, um dos principais problemas que se coloca é o do realismo do cinema. Apesar de não ser o principal objetivo do trabalho realizar uma análise do realismo no cinema, entende-se aqui que *Arca Russa* é um bom ponto para se refletir a respeito da noção de realidade proposta por Bazin, por conter elementos considerados realistas (plano-sequência e profundidade de campo) e mesmo assim não parecer real.

Enquanto a ausência de cortes e a profundidade de foco dão maior verossimilhança à *Arca Russa*, a forte estilização da imagem contribui para o tom fantástico do filme. Até mesmo em seus documentários, Sokurov manipula a imagem em função de sua estética singular. "Não estou tentando fazer documentários como forma realista de arte. Não me interessa pela 'verdadeira realidade' nem acho que posso compreendê-la bem" (MACHADO, 2002, p.24). Em *Arca Russa*, ao mesmo tempo em que há a tentativa de tornar mais real a experiência da visita ao museu, elementos da *mise-en-scène* e a própria narrativa colocam em questão a noção de realidade.

Antes de tudo, é necessário compreender o que Bazin entendia por realidade. Para ele, a natureza objetiva da fotografia confere-lhe uma qualidade de credibilidade que não estava presente nas outras artes até então. Diferentemente da pintura ou da escultura, com o surgimento da fotografia houve uma crença de que esse novo meio, devido ao seu mecanismo de reprodução, era mais objetivo e, portanto, necessitava menos da intervenção humana. Com isso, era constante a comparação da fotografia com a pintura mostrando que aquela era menos artística do que essa porque dependia muito mais do suporte do que da criatividade humana.

A originalidade da fotografia em relação à pintura reside em sua objetividade essencial. (...) Pela primeira vez, entre o objeto inicial e sua representação, nada se interpõe além de um outro objeto. Pela primeira vez, uma imagem do mundo exterior se forma automaticamente, sem intervenção criadora do homem, segundo um determinismo rigoroso. A personalidade do fotógrafo só entra em jogo pela escolha, pela orientação, pela pedagogia do fenômeno; por mais visível que ela seja na obra final, ela não figura aí da mesma maneira que a do pintor. Todas as artes são fundadas na presença do homem; somente na fotografia nós experimentamos a sua ausência. (BAZIN apud DUBOIS, 1975, p.15)

Apesar de desmistificar a fotografia como algo menos artístico que a pintura através da defesa da objetividade como um valor, a noção de maior realismo do meio merece ser verificada com maior acuro. O cinema aparece como o mais realista de todos os modos de representação devido a sua capacidade de reproduzir o movimento e a duração e restituir o ambiente sonoro de uma ação ou de um lugar. Mas, como bem salienta Aumont (1995, p. 134), "apenas a formulação desse 'princípio' revela que o realismo cinematográfico só é avaliado *em relação a outros modos de representação* e não em relação à realidade".

A impressão de realidade sentida pelo espectador quando da visão de um filme deve-se, em primeiro lugar, à *riqueza perceptiva* dos materiais filmicos, da imagem e do som. No que se refere à imagem cinematográfica, essa "riqueza" deve-se ao mesmo tempo à grande definição fotográfica (...), que apresenta ao espectador efigies de objetos com um luxo de detalhes, e à restituição do movimento, que proporciona a essas efigies uma densidade, um volume que elas não têm na foto fixa (...) (AUMONT, 1995, p.148)

Dessa forma, é necessário colocar em questão de que realidade se está falando quando dizemos que um filme é mais "real" que outro, lembrando sempre que o cinema é, antes de tudo, uma arte da representação. Na história da cinematografia, existiram pelo menos dois movimentos que pregavam uma maior realidade nos filmes: o realismo poético francês e o neo-realismo italiano. Nos dois casos, o que se entende por real está muito mais no tema do filme do que no seu material de expressão.

O neo-realismo italiano, por exemplo, é constituído de obras muito díspares entre si (como *Ladrões de Bicicleta* de Vittorio de Sica e *Os Boas Vidas* de Fellini). No geral, as características que os unem são a utilização de um cenário natural, a preferência por atores não-profissionais e a escolha de temas sociais ou do cotidiano. No entanto, esses elementos por si só não se constituem em fatores de realismo. Filmes feitos em cenários reais não são

garantia de um maior realismo, é possível até mesmo que alguns filmes feitos em estúdio pareçam mais reais que filmes feitos em locação. Além disso, a utilização de atores não-profissionais não anula o fato de que eles precisam atuar dentro do filme por mais que aquela realidade filmica seja afeita a eles. É inegável que o neo-realismo se constituiu em uma nova forma de ver o cinema através de uma *mise-en-scène* menos espetacular, mais ligada a temas do mundo real. No entanto, enquanto realidade filmica, acredita-se tanto em *Ladrões de Bicicleta* quanto em *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942).

A questão da realidade no cinema, então, está muito mais ligada à noção de verossimilhança do que propriamente na idéia de Real. "O verossímil diz respeito, simultaneamente, à relação de um texto com a opinião comum, à sua relação com outros textos, mas também ao funcionamento interno da história que ele conta" (AUMONT, 1995, p.141).

Isso quer dizer que o verossímil tem relação com o que é comum, ou seja, com o que as pessoas assimilam como normal dentro dos padrões culturais em que vivem; tem relação também com a bagagem cultural adquirida, no caso do cinema, vendo outros filmes, que influem no reconhecimento de códigos de gênero. Isso significa que o verossímil está ligado ao que é previsível, como por exemplo, o herói vencer o bandido no final de uma trama; e, por último, o verossímil está também ligado à coerência interna da obra. O que nos faz acreditar em uma obra como *Casablanca*, por exemplo, não é a crença de que realmente aquela historia aconteceu, mas sim a coerência com que os elementos dentro do filme se colocam e o fato de termos naturalizado aqueles códigos. A impressão de realidade se baseia na consistência do mundo possível construído pelo universo diegético. Na verdade, em uma historia de ficção, a importância está mais na necessidade por parte do público do reconhecimento de elementos comuns à narrativa com a qual ele está acostumado a lidar e dos símbolos que ela evoca do que propriamente na semelhança com a vida real.

Se *Arca Russa* retratasse apenas um dia de visita ao museu Hermitage através de um único plano-sequência, o filme, provavelmente, seria um interessante documentário sobre a história da arte. No entanto, o filme é uma ficção que une 300 anos de história da Rússia com os dias de hoje através do encontro de personagens reais da história russa com personagens

fictícios. A todo tempo, realidade e ficção se chocam, não deixando tão claros os limites entre o que realmente aconteceu naquele museu quando ainda era a sede do governo aristocrata russo e o que faz parte apenas do sonho/delírio do narrador-personagem. Se por um lado acredita-se na verossimilhança do filme através da locação e da espacialidade conseguida pelo plano-sequência aliado à profundidade de foco, o espectador se depara com elementos de estilização que pouco compromisso têm com o verossímil.

Elementos ditos realistas podem contribuir para uma maior verossimilhança nos filmes, mas não são garantia de uma maior similaridade com o mundo real. Ao fazer o espectador acreditar que está visitando o museu Hermitage no momento em que está assistindo ao filme e ao mesmo tempo jogá-lo para fora dessa realidade a partir da utilização de elementos pouco verossímeis, *Arca Russa* coloca em questão o realismo no cinema, mesmo a obra podendo ser compreendida dentro dos limites do verossímil. As obras cinematográficas de ficção apresentam coerência, então, a partir da coesão do mundo possível, e não da aproximação com a realidade em que se vive.

4. Considerações sobre a metodologia utilizada

A fim de construir uma análise sólida e cuidadosa a respeito de um filme, é necessário traçar conceitos e estabelecer os pontos essenciais de uma análise fílmica. A análise de um filme requer importantes cuidados teóricos e pressupõe um olhar atento sobre o filme não apenas do ponto de vista narrativo, mas também do ponto de vista dos elementos utilizados para compor a representação, como a montagem, o som, a iluminação. Segundo Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété (1994:12), “analisar um filme não é mais vê-lo, é revê-lo e, mais ainda, *examiná-lo tecnicamente*. (...) desmontar um filme é, de fato, estender seu registro perceptivo e, com isso, se o filme for realmente rico, usufruí-lo melhor”.

O que se propõe nesse trabalho é a análise interna do filme *Arca Russa*, dirigido por Aleksandr Sokurov, para identificar sua estrutura expressiva e os tipos de efeitos previstos na obra. Para tanto, o método escolhido foi a *Poética do Cinema*, desenvolvido pelo professor Wilson Gomes e discutido pelo grupo de análise fílmica da Faculdade de Comunicação da Ufba. Dessa forma, entende-se que o objetivo maior do trabalho é a compreensão de uma obra em particular, tendo como objeto os seus programas, dispositivos e suas formas de produção de sentido.

Existe uma grande gama de estudos sobre cinema dentro da área das ciências humanas. Nesses campos, o cinema é normalmente utilizado como um elemento para se entender melhor um contexto ou uma situação histórica, como a sociologia, por exemplo, que utiliza filmes para ilustrar determinados problemas sociais, como o desemprego ou a pobreza. Assim também o faz a psicologia, que utiliza filmes para exemplificar determinados problemas psicológicos ou aplica conhecimentos externos para compreender a psicologia dos personagens dentro do filme.

Arca Russa, por exemplo, poderia ser um bom objeto de estudo para se entender melhor a história da Rússia e sua relação com o mundo ocidental, como também poderia ser útil para o estudo da história da arte. No entanto, o que interessa aqui é a mecânica que compõe o filme e que gera efeitos sobre o espectador. Entende-se aqui que questões externas - como o contexto da obra e o universo do autor - são bastante significativas, porém é a análise interna que melhor compreende a obra na sua particularidade. Esta análise procurou se deter apenas nos aspectos internos do filme, no entanto, anteriormente à análise

propriamente dita, foram feitas breves considerações sobre os elementos recorrentes na obra do diretor a fim de tornar evidentes algumas estratégias internas utilizadas em *Arca Russa*. Também foram feitas considerações sobre o estudo da montagem no cinema para se entender melhor a montagem em *Arca Russa*, devido à peculiaridade do filme de não apresentar cortes. Como aponta Gomes:

Isso, evidentemente, não quer dizer que o conhecimento da mecânica interna de uma obra não possa se beneficiar do conhecimento do contexto, do conjunto das outras obras que com ela se relaciona, do universo dos produtores e das condições sociais da produção cultural, da história, entre outras coisas que se pode arrolar. Pode acontecer até mesmo de que um mecanismo interno empregado numa obra, por exemplo, só se deixe compreender corretamente a partir de informações contextuais. Uma coisa, porém, é usar o conhecimento do mundo em benefício da compreensão da obra e outra coisa bem diferente, é usar o conhecimento da obra para a compreensão do mundo. (GOMES, 2004b, §53)

Não se trata de defender *A Poética do Cinema* como único método possível de análise, mas reconhece-se aqui que ela é de grande serventia analítica para se chegar aos resultados propostos, pois tem como base o próprio texto fílmico.

A Poética do Cinema remete aos escritos sobre ficção do filósofo grego Aristóteles, do qual se tira a idéia essencial de que toda obra narrativa prevê efeitos em seus espectadores e que, portanto, deve ser pensada em função da sua destinação. Dessa forma, é possível concluir que a obra de arte só cria sentido no ato da apreciação, antes disso, há apenas possibilidades. O ato atualiza as possibilidades da obra na medida em que a torna realidade.

Isso significa que a cada gênero corresponde um efeito próprio e conveniente. Mas significa também que o papel do criador, do compositor de representações (o poeta, para Aristóteles), é projetar, prever e organizar **estrategicamente** aqueles efeitos que se realizarão na apreciação, que são adequados para seu gênero de obra (...) Dito de outro modo: os efeitos que se realizam na apreciação, são previstos na criação (*póiesis*), na poesia da obra. (GOMES, 2004a, 42-43)¹⁰

Nesse sentido, é importante o conceito de Luigi Pareyson (1989) de "execução", que é definido pelo autor como o ato de fazer com que a obra viva sua própria vida. Para ele, é durante a execução que a obra de fato se realiza:

¹⁰ Eso significa que a cada género corresponde un efecto propio y conveniente. Pero significa también que el papel del creador, del compositor de representaciones (el poeta, para Aristóteles), es proyectar, prever y organizar estratégicamente aquellos efectos que se realizarán en la apreciación, que son adecuados para su género de obra. (...) Dicho de otro modo: los efectos que se realizan en la apreciación, son previstos en la creación (*póiesis*), en la poesía de la obra. A tradução do espanhol para o português foi feita pela autora deste trabalho.

Executar não significa, exatamente, nem *acabar*, isto é, prolongar um processo incompleto, nem infundir *nova vida* a um corpo inerte: significa, porém, dar uma obra, na plenitude da sua realidade tanto espiritual como sensível, quer seja visual quer sonora, e fazê-la viver da sua própria vida, daquela vida que o autor lhe deu e que se trata de despertar, daquela vida com a qual ela nasce e da qual ela quer continuar a viver ainda. (PAREYSON, 1989:162)

No entanto, executar a obra não é o mesmo que interpretá-la. A definição de interpretação adotada aqui é "entendida como atividade reflexiva voltada para a compreensão das obras de arte, é uma atividade secundária em face da atividade primária representada pela apreciação das obras" (GOMES, 2004b, §29).

Com efeito, a análise de um filme opera não no sentido de tentar desmascarar a obra como em um jogo de encaixes, mas, sobretudo, no sentido de detalhar seus mecanismos e exibir a função dos elementos presentes no filme dentro da narrativa. O analista realiza o trabalho inverso ao do autor: enquanto este configura o material de expressão de forma a criar determinados efeitos sobre o apreciador, aquele parte destes efeitos para descobrir como eles foram provocados.

Cada filme representa um universo completamente único e particular e uma análise aprofundada de uma obra cinematográfica requer justamente a busca pelos aspectos que tornam determinado filme uma obra singular. Para tanto, são necessárias regras de pertinência para separar o que é uma mera opinião subjetiva do que é realmente da obra. O ideal de objetivação dentro da análise fílmica é um dos pontos mais importantes para se chegar a uma análise acurada e é também um dos pontos mais difíceis de alcançar, já que o olhar humano é desde já um olhar subjetivo. As análises internas são a melhor forma de responder as questões pertinentes à singularidade da obra e o parâmetro principalmente desse tipo de análise deve ser a própria obra. Segundo Umberto Eco, apesar da importância do contexto histórico no qual a obra se insere, é o texto mesmo que serve como parâmetro objetivo para a interpretação (ECO, 1986).

Também se faz importante aqui colocar o conceito de leitor-modelo estabelecido por Eco (1986, 1994). Segundo o autor, cada texto solicita um determinado tipo de leitor empírico, o leitor que o texto prevê e provê. O leitor-modelo é um dispositivo textual que está previsto nas decisões sintáticas e semânticas e o que se espera é que ele tenha a competência

necessária para conhecer os princípios de coerência da obra, ou seja, as regras que regem o texto. Dessa forma, Eco também coloca o conceito de autor-modelo, que seria o autor que programa os caminhos a serem percorridos pelo leitor-modelo. Não se quer dizer com isso que o autor tenha total autonomia sobre sua obra, pois tem elementos que escapam da intenção após a obra ter sido finalizada. Por isso, o analista deve se basear no próprio texto, pois é ele quem oferece o conjunto de instruções para a sua interpretação. O texto tem seus direitos e rege os parâmetros da sua própria interpretação.

Se o texto, entendido aqui como qualquer formato que utiliza a estrutura narrativa, é o ponto principal da análise filmica, então se faz necessário destrinchar os aspectos internos que constituem a obra. Todo filme é constituído por um conjunto de programas com o objetivo de prever um determinado tipo de efeito na apreciação:

Programas são a materialização de estratégias dedicadas a buscar os efeitos que caracterizam a obra. Nesse sentido, cada obra é uma peculiar combinação de elementos e dispositivos empregados estrategicamente, mas também é, sobretudo, uma peculiar composição de programas. E porque são justamente os programas que dão a têmpera específica de uma determinada obra, constituem o interesse primário de qualquer atividade analítica. (GOMES, 2004b, §41)

Dessa forma, apesar de cada obra apresentar estratégias específicas para a produção do efeito sobre o espectador, os gêneros cinematográficos utilizam-se de programas de efeitos muito parecidos e que fazem com que o apreciador perceba quando se trata de um filme de terror ou um filme de ficção científica, por exemplo. Portanto, a decodificação dos programas presentes em cada obra é uma das principais ferramentas da análise de um filme.

Os programas apresentam pelo menos três classes de efeitos fundamentais: cognitivo, emocional e sensorial. Os programas cognitivos (GOMES, 2004b, §9) têm como objetivo fazer o leitor pensar no tema proposto pelo filme, trazendo informações e provocando a decifração. Cabe ao intérprete compreender a expressão para, assim, entender o seu sentido. É o caso do cinema de Costa Gavras e de Lars von Trier, por exemplo, que pretendem transmitir uma mensagem através de seus filmes.

Os programas emocionais (idem, §11) são destinados a produzir uma resposta afetiva, ou seja, induzir um estado emocional no espectador. Eles se referem a sentimentos e moções

como o medo e a tristeza. É o caso dos filmes de terror ou das comédias, por exemplo, que provocam o riso, no caso desta, e o medo, no caso daquela. O programa emocional é o único que estava previsto nos escritos de Aristóteles, podendo ser também chamado de composição poética (GOMES, 2004a). Apesar de na linguagem comum sentimento e sensação serem usados como sinônimos, faz-se necessário aqui diferenciá-los. O sentimento pode ter base tanto sensorial quanto cognitiva e refere-se a estados de ânimo, já a sensação diz respeito aos estímulos dos órgãos do sentido.

Os programas sensoriais são voltados para a manipulação de estados sensoriais no espectador, preocupados mais com a indução de efeitos nos sentidos humanos do que com a construção de signos para uma posterior decodificação.

Nesse sentido, expressar é, sobretudo, produzir uma sensação, construir a disposição sensorial do apreciador. Executar os efeitos da expressão significa, neste sentido, ativar a sua solicitação sensorial, ser posto na condição de sentir o que se impõe que se sinta, de ter a sua estrutura sensorial conduzida por arte. Assim, a expressão é, pois, um sistema de estímulos sensuais, um tecido de indutores da sensibilidade, um conjunto de provocações a sentir, enquanto, por sua vez, o efeito fundamental provocado por tal expressão é principalmente sensação ou material sensorial. (idem, §10)

As programações sensoriais ou estéticas são mais facilmente observadas nas artes plásticas e na música, não sendo tão comuns em filmes. No entanto, compreende-se aqui que em *Arca Russa* o programa sensorial é tão predominante quanto o programa cognitivo, já que o filme apresenta características estilísticas que pretendem motivar a *sensorialidade* do espectador, como o uso irreal das cores. Através da compreensão dos programas da obra analisada se buscará entender os efeitos do filme sobre o espectador, bem como compreender melhor a própria obra.

5. Arca Russa

Arca Russa foi a obra que ficou conhecida na história do cinema como uma das primeiras experiências exitosas de filmagem em um único plano-sequência durante todo o

filme. Este foi também o filme que tornou mais conhecido o diretor russo Aleksandr Sokurov. Trata-se da história de um personagem que se perde em um sonho/delírio no museu Hermitage, em São Petersburgo - antigo Palácio de Inverno, sede do governo aristocrata russo. No filme, o personagem sem nome encontra um marquês francês que o guia continuamente através das 35 salas do museu. Durante essa jornada, passado e presente se encontram através da intercalação de momentos em que aparecem personagens históricos de 300 anos de história da Rússia em alguns salões, e visitantes atuais do museu em outros. O filme mostra a época de ouro da monarquia russa até o momento da tomada do palácio pelos revolucionários bolchevistas. A visita acaba após o último grande baile de celebração da aristocracia russa, quando todos se direcionam para a saída e se mostra o mar que estava rodeando o museu, explicando a analogia entre o título do filme e a fábula da Arca de Noé.

Anterior às filmagens, em entrevista publicada no site oficial de produção do filme, Sokurov fala da sua intenção ao filmar *Arca Russa*:

(...) estou determinado a realizar esse projeto. Trata-se de uma aventura bastante original e, se conseguirmos, poderá até ser possível fazer um filme num só dia. É claro que não se trata da maneira usual de fazer um filme, mas é tão tentador... como saltar de uma torre de vinte metros, num ato de fé. Você respira fundo e dá um passo em direção ao vazio, acreditando, mas realmente sem saber, que vai sobreviver (...) O que vamos tentar é o equivalente cinematográfico de subir a grande altitude, em condições adversas e com limitações de tempo, usando como janela uma pequena oportunidade, para entrar numa atmosfera extremamente rarefeita; e precisamos de equipamento de primeira classe para atingirmos nosso pico cinematográfico. (apud MACHADO, 2002, p.65-66)

No que diz respeito aos aspectos técnicos, Sokurov conseguiu o seu intento de rodar o filme todo em um único dia através da utilização de uma câmera digital de alta definição e devido à capacidade de poder gravar direto em cartões de memória. O filme não apresenta nenhum corte durante toda a sua exibição, sendo que sua montagem foi toda concebida através da composição da *mise-en-scène*.

Já em relação à temática do filme, Sokurov explica em entrevista a Aleksandra Tútchinskaia¹¹ o que pretendia abordar na obra:

São apenas minhas próprias impressões emotivas: reflexões de um homem educado em certas tradições culturais, reflexões sobre o Tempo, sobre

¹¹ Editora oficial do site de Sokurov (www.sokurov.spb.ru)

personagens históricas. E esse é, sem dúvida, o sistema de sentimentos e de idéias de um cidadão contemporâneo de minha terra natal. Estava curioso para saber como era viver dentro de uma obra de arte – no Hermitage-museu, num monumento arquitetônico, bem como no Hermitage-residência histórica do Estado russo. Queria tentar viver dentro de uma peça de joalheria – num ovo oriental de Fabergé! (apud MACHADO, 2002, p.72)

O diretor consegue chegar a um resultado bastante próximo às suas intenções. Na apreciação da obra é possível, através da contemplação das obras de arte e da presença de personagens históricos, entender a importância do museu para a cultura russa. Além disso, o incessante *travelling* e o plano-sequência contribuem para aproximar o filme da experiência de estar visitando o Hermitage, bem como a estilização contribui para a programação sensorial do filme.

Alguns elementos se destacam na estratégia usada pelo diretor para colocar em cena o sonho/delírio vivido pelo personagem principal. O constante diálogo entre a história e a arte, a forma como a narrativa lida com o tempo, o uso do plano-sequência, as atuações teatrais, o uso expressivo da cor e da luz, a relação dos personagens em cena e a pós-produção do som são os principais elementos narrativos utilizados no filme. Para compreender o efeito da obra como um todo cabe discorrer sobre cada um destes elementos tentando identificar suas consequências para os apreciadores.

O filme começa sem imagens, apenas com uma voz em *off* de um homem que parece estar perdido no tempo, sem saber se acordou de um sonho ou de um delírio. Após esse prelúdio, a primeira imagem que aparece é de várias pessoas que, pelas roupas, parecem pertencer ao século XVIII. Todos parecem animados e estão se dirigindo rapidamente a um local que mais tarde se descobre tratar do museu Hermitage. Enquanto isso, a voz em *off* continua tentando se situar dentro daquele ambiente estranho. Nesse início de filme, é possível observar através dos tons cinzentos da neve caindo que se está no período do rigoroso inverno russo.



Imagem 1 - Pessoas chegando no Hermitage¹²

Com esta apresentação, o espectador passa a saber que a voz em *off* é o narrador-personagem que vai situá-lo na história. A posição do espectador é a mesma posição do personagem, já que as suas visões correspondem. O espectador é inserido numa história ainda com pouca explicação, tendo que se conduzir apenas pelas informações do narrador. Também a partir daí já é colocado ao apreciador que não se trata de um filme baseado em fatos reais, nem tampouco de um documentário, apesar da locação ser realmente o museu Hermitage e do plano-seqüência ser um elemento considerado realista.

Ao entrar no museu, uma primeira informação a respeito do narrador-personagem é dada: nenhuma daquelas pessoas que entraram no museu consegue vê-lo, apesar de ele estar caminhando junto com os outros personagens pelos corredores. Nem mesmo o espectador que o acompanha a todo tempo pode enxergá-lo, podendo apenas ouvir a sua voz. No entanto, ao caminhar mais um pouco, ele finalmente encontra alguém que pode vê-lo e até conversar com ele. Trata-se de uma figura bastante estranha que lembra o personagem Nosferatu, do clássico filme homônimo de F. W. Murnau (1922): ele veste um sobretudo preto, tem cabelos desgrenhados e sua pele é bastante branca e pálida, dando a impressão de que ele acabou de ressuscitar após longos anos. Em um momento do filme um personagem

¹² Todas as imagens foram extraídas do DVD *Arca Russa* edição espanhola.

chega a perguntar: "O marquês tem cheiro de formaldeído, ele está vivo?". Mais tarde se descobre que o personagem é um marquês francês do século XVIII e é ele que vai acompanhar o personagem invisível por entre os salões do palácio/museu e também servir de guia para o espectador.



Imagem 2 - Marquês caminhando em um dos salões do Hermitage

O marquês e o narrador invisível se tornam o fio condutor do percurso de visita ao museu e da história. A conversa entre os dois começa bastante desencontrada, pois o narrador-personagem é da Rússia e parece pertencer aos dias atuais, enquanto o marquês é um europeu de outro século. O marquês se apresenta como um personagem apaixonado pela cultura europeia clássica, discutindo a todo o tempo a pouca originalidade da cultura russa e a sua submissão em relação à cultura europeia. O marquês e o personagem invisível representam duas visões diferentes acerca do mundo, um defende a cultura europeia e o outro a cultura russa. Esse é um dos motes principais da narrativa, já que o filme dialoga a todo tempo com a Arte e a História. O espectador-modelo do filme precisa ter uma compreensão mínima sobre esses assuntos para não se perder na narrativa, pois ao longo do filme o marquês faz constantes intervenções a respeito da cultura europeia clássica, sendo que alguns comentários são bastante particulares, funcionando apenas para apreciadores com uma

bagagem cultural relevante a respeito do tema. Por exemplo, quando o marquês está observando alguns dos relevos do museu, segue-se o seguinte diálogo:

Marquês: Aqui parece o Vaticano. É onde estamos? Estes relevos são pintados, não são? Que naturalismo! Estas decorações não são inspiradas nos esboços de Rafael?

Narrador invisível: Rafael, sim. Melhor que o Vaticano. Isso é São Petersburgo.

Marquês: São cópias? Vossas autoridades não confiam nos próprios artistas. Russos são talentosíssimos para copiar. Por quê? Porque vocês não têm suas próprias idéias. Suas autoridades não querem que vocês a tenham. De fato, eles são tão preguiçosos quanto o resto de vocês.

Narrador invisível: Preguiçosos!

Está explicitada nesse diálogo a pouca crença do marquês na qualidade dos artistas russos, sendo um dos diálogos mais emblemáticos do embate entre as duas visões distintas dos personagens em relação à arte. A todo tempo o marquês insiste em colocar a superioridade da cultura européia em relação à russa, expondo o pouco interesse que a Europa sempre teve em relação à Rússia e a atração dos russos pela Europa.

Com efeito, o tempo da visita ao museu é situado no presente pós-soviético. Através do conhecimento sobre a história da Rússia e dos diálogos entre o marquês e o narrador invisível, é possível entender que o filme trata da tentativa de construção de uma Rússia européia projetada pelos seus monarcas esclarecidos. Esse projeto foi abortado não só pela tomada do Palácio de Inverno pelos revolucionários, mas também porque a Europa abandonou a construção de uma cultura européia sob aqueles moldes ao liquidar a sua aristocracia. Em um determinado momento do filme, um diálogo entre os personagens principais explicita a postura política do marquês:

Marquês: Que tipo de sistema existe agora? Uma república?

Narrador invisível: Não sei.

Marquês: Nunca acreditei que uma república fosse satisfatória para um país tão extenso como a Rússia.

Narrador invisível: Vocês europeus são democratas que lamentam pela monarquia.

A estrutura da narrativa é complexa. O objetivo da obra é apresentar uma visão particular da história da Rússia através de impressões sensoriais e, portanto, o diálogo dos personagens principais apresenta muitas lacunas. Cria-se um mundo possível que necessita de um conhecimento prévio para ser plenamente entendido. Ao mesmo tempo, mesmo que o apreciador não possua conhecimentos prévios sobre história e arte, ele pode compreender a obra através da forma como o filme é configurado. Os materiais fílmicos (música, cor, iluminação) são agenciados de tal forma que provocam sensações no espectador, acentuando a importância da contemplação. O aspecto sensorial do filme apresenta tanta importância quanto o aspecto cognitivo.

Após encontrar o marquês, surge uma primeira cena relativa à história da Rússia. Na reconstrução das habitações de Pedro I é possível ver alguns ataques de fúria pelos quais o temperamental monarca era tão temido. Nesse momento, o espectador fica a par de um aspecto importante do filme, que é a não preocupação com o tempo cronológico, tornando a noção de tempo pouco definida. Como se trata de um sonho/delírio, a mistura dos tempos passado e presente é justificada, sendo assim, as pessoas podem cruzar-se sem ver-se e podem até mesmo pertencer a diferentes dimensões sem que isso pareça estranho. Esse é o pacto que torna o filme verossímil e coloca o pouco compromisso do diretor em mostrar os fatos históricos como eles realmente são. Trata-se muito mais de impressões pessoais a respeito da história do que de uma preocupação em retratar fielmente os episódios.

O filme oferece o encontro de diversos tempos históricos em um tempo que se pretende o tempo real de uma visita ao museu. Há uma tentativa de dar à história uma atemporalidade e mostrar como na memória os eventos não se apresentam necessariamente de forma linear, já que a história é contada por um narrador envolto em um sonho. Dentro do mundo possível da fábula, o tempo da narrativa se permite encontrar com tempos históricos que de alguma forma permaneceram impregnados naquele museu, por representar um lugar muito importante dentro da história da Rússia.



Imagem 3 - Pedro I em um acesso de fúria

Por ser imaginário, o tempo da diegese de *Arca Russa* se desloca de forma fluida sobre o passado e o presente na tentativa de oferecer fragmentos de épocas passadas que ainda são remanescentes no presente. Aqui o plano-sequência atua de forma a representar o fluxo de pensamento contínuo do personagem, já que um corte representaria uma quebra na estrutura do sonho, como também ajuda na impressão de continuidade de tempo de um dia de visita ao museu. A partir da interpolação de personagens históricos com personagens atuais, os limites entre passado e presente se tornam cada vez menos claros, já não interessando o tempo em que se passa a narrativa. A locação é ao mesmo tempo o museu Hermitage e o antigo Palácio de Inverno. Como aponta Laymert Garcia dos Santos:

Em suma, há muitos tempos no "tempo real" de *Arca Russa* – temporalidades históricas diversas, tempos musicais e afetivos, tempos suspensos na pintura dos grandes mestres, tempos intensos do cinema que ressoam nesse filme por contraste e confronto. (SANTOS apud MACHADO, 2002, p.81)

A atmosfera do filme é ao mesmo tempo sonho e teatro, o que contribui para o tom irreal do filme. Em alguns momentos, o Hermitage parece se transformar em um grande palco, principalmente devido à atuação bastante expressiva dos personagens. Esse é também um dos pontos que torna a visão da história da Rússia muito particular, já que tudo ali dentro, por vezes, parece uma grande encenação. Há uma necessidade em mostrar que não se trata da

realidade, mas de um conjunto de idéias e sensações a respeito de um mundo. As imagens da memória do Hermitage mescladas às suas imagens atuais compõem uma realidade fantástica. Se no cinema, normalmente, há uma grande preocupação em tornar a atuação o mais natural possível, em *Arca Russa* parece ocorrer o oposto. Os personagens que representam figuras de outros séculos atuam de forma bastante teatral. O figurino e a maquiagem contribuem na formação do ambiente ostentoso e espetacular. Os principais elementos, como o uso irreal da cor, a diferente iluminação em cada ambiente e o caráter fantasioso dos personagens já estão presentes desde o início do filme, não sendo apresentados como surpresas para o espectador ao longo da narrativa.



Imagem 4 - Personagens se preparam para o grande baile

O personagem histórico seguinte a ser apresentado é Catarina, a Grande, que assiste a uma apresentação no teatro. Foi ela quem mandou construir o Hermitage e começou a coleção do museu, comprando mais de 200 pinturas na Europa. Em cada um dos ambientes é possível perceber uma mudança na iluminação e na cor. Esses são os principais elementos que indicam a mudança na ação, já que cada salão apresenta uma composição estética diferente. Ora os ambientes adquirem cores que brilham e as luzes reverberam, ora tudo fica cinza e pesado. Se no começo do filme os tons cinzas prevaleciam, nos primeiros momentos da chegada no museu, os ambientes são pouco iluminados. No teatro, a iluminação é composta por velas, bem como na cena em que aparece Pedro I. É um filme que tem como

objetivo criar sensações e impressões no espectador. Para isso, escolhe uma história que não tem tanta preocupação com a reprodução fiel dos fatos da história russa e amplia ao máximo os elementos de estilização, como a cor, a luz e a atuação teatral dos personagens. O mérito da obra está justamente em ampliar ao máximo os elementos estilísticos recriando fatos da história da Rússia de forma muito particular, criando muito mais um mundo de sensações do que particularmente uma tese. O *sensorialismo* demandado pela obra é criado pela excessiva preocupação com os aspectos formais, pela estilização e pela busca da beleza.



Imagem 5 - Catarina, a Grande na janela

A variação das cores e da luz vai se tornando cada vez mais evidente no decorrer do filme. No ambiente em que aparecem os donos do museu Hermitage confabulando, a iluminação é bastante parca, enquanto o salão em que ocorre a celebração final da nobreza russa é o ambiente mais iluminado de todos. A luz adquire uma função dentro da narrativa ao contribuir na demonstração da grandeza aristocrata. O ambiente composto de luzes claras torna mais nítida também a *mise-en-scène* bastante trabalhada. Há um grande detalhamento na reconstrução de cada ambiente e na relação dos objetos e personagens em cena. Os enquadramentos demonstram o modo de relação do diretor com a tela do cinema. Seu interesse em compor a cena a partir do uso expressivo da cor e da luz evidencia seu dogmatismo imagético.

A diferenciação da cor pode ser mais bem percebida no aposento em que a família aristocrata está sentada à mesa. Aqui, prevalecem os tons rosados, construindo uma atmosfera nostálgica que lembra os recursos utilizados nos filmes para demonstrar fatos ocorridos no passado. Foi nesse aposento que o governo provincial foi derrubado pelos revolucionários.



Imagem 6 - Família real russa sentada à mesa no salão rosado

Esse ambiente é também o que manifesta o tom nostálgico presente em grande parte do filme. *Arca Russa*, através do elo entre o Palácio de Inverno e o museu Hermitage coloca, em evidencia a visão de que a Rússia possui uma cultura muito rica e que essa cultura se construiu a partir da aristocracia.

A montagem é sempre um fator determinante no cinema. Em *Arca Russa*, ela atua no sentido de tornar sensível a espacialidade do museu através de planos gerais e da profundidade de campo. À medida que o marquês e o personagem invisível vão adentrando as salas do museu, este vai se tornando o próprio personagem principal da história a partir de uma montagem que valoriza o aspecto arquitetônico do local. *Arca Russa* é composto por um único plano-sequência, o que traz a necessidade de compor a *mise-en-scène* de forma muito cautelosa para dar sentido à narrativa. Para dar fluidez ao plano, cada salão do museu

apresenta uma ação distinta. É como se cada entrada em um dos salões representasse uma mudança de plano. As entradas e saídas dos ambientes funcionam como cortes estruturais, já que em cada ambiente acontece sempre algo diferente. A arquitetura do museu, assim, atua diretamente na forma como a montagem é concebida, sendo que as ações são todas manipuladas em função dela. Também a cor e a luz contribuem na montagem arquitetônica na medida em que são utilizadas para diferenciar os ambientes, evidenciando sempre uma mudança na ação.

A principal estratégia usada na obra é dar ritmo às cenas através de um longo *travelling* e trabalhar majoritariamente com planos gerais. O ritmo lento do filme atua diretamente na contemplação, causando um estranhamento no espectador pouco acostumado a esse tipo de narrativa que se preocupa mais na composição do quadro do que na seqüencialidade das cenas. O plano geral pede uma composição que dê conta de todos os elementos em cena, trabalhando com o movimento dos personagens de forma a prender a atenção do espectador. No filme, é normalmente o movimento do marquês por entre os salões que direciona a visão do espectador. Em cenas com muitos personagens, o movimento dos atores tende a ser articulado de forma a não atrapalhar a visualização geral da tela, ou seja, nenhum movimento na cena se sobressai separadamente. O uso de *closes* é quase completamente descartado, sendo observado predominantemente nos momentos de contemplação das obras de arte, quando a câmera se aproxima de algum elemento do quadro. O movimento da câmera é, na maioria das vezes, bastante lento, causando um certo desconforto. Há uma valorização dos tempos mortos, com a ação se concentrando no diálogo entre os dois personagens principais e na relação deles com os personagens e objetos do museu.

A montagem do filme se aproxima da noção de montagem de Andrei Tarkovsky, na medida em que descarta o modelo soviético de montagem expressiva – na qual o choque entre os planos é que faz com que as seqüências criem sentido – e se interessa mais por trabalhar com o ritmo do plano. O uso das imagens se assemelha à descrição analítica feita por Tarkovsky do filme *Le Voyage de Monsieur Guitton* (1969) do diretor francês Pascal Aubier:

Primeiro é mostrada a vida natural, majestosa e calma, indiferente ao alvoroço e paixões humanas. Depois a câmera, controlada por uma habilidade virtuosa, move-se para mostrar um pequenino ponto: uma figura sonolenta escassamente visível através da grama no declive de uma colina. A dramática resolução se segue imediatamente. O tempo parece passar mais rapidamente, dirigido pela nossa curiosidade. É como se nós tivéssemos nos movido furtivamente até ele com a câmera, e, à medida que chegamos perto, nós percebemos que o homem está morto. No momento seguinte nos é dado mais informações: não apenas ele está morto, como foi assassinado; ele é um insurgente que foi morto por golpes, visto contra um plano de fundo de uma natureza indiferente. Nós somos jogados poderosamente de volta por nossas memórias a eventos que abalaram o mundo atual. Você lembrará que o filme não tem cortes, ação e decoração. Mas o ritmo de movimento do tempo está lá dentro do quadro como a força organizadora do - bastante complexo - desenvolvimento dramático. (TARKOVSKY, 1987, p.114)¹³

Dessa forma, o ritmo do filme tem relação com o movimento dos objetos em cena e com a percepção diferenciada da passagem do tempo. Devido ao filme apresentar movimentos de câmera lentos durante a maior parte da narrativa e à falta de cortes, o espectador passa a perceber o tempo, diferente dos filmes hollywoodianos clássicos, em que a percepção do tempo é suprimida através dos *raccords* e da tentativa de envolver o espectador na ação.

É possível também traçar um paralelo entre a montagem do filme e o estilo de montagem da escola francesa do pré-guerra, principalmente devido à utilização dos elementos do filme, em especial a luz, para gerar movimento. Assim como na escola francesa, a montagem do filme é bastante impressionista, tendo uma grande preocupação em transmitir sensações a partir dos materiais fílmicos e do ritmo do plano.

Ao entrar na galeria italiana, é possível apreender a vontade do diretor de mostrar a grandeza do museu. Constantemente é feito um *travelling* vertical para cima, que, aliado à profundidade de foco, consegue ampliar o raio de visão do espectador. Nesse salão, ao

¹³ First it shows the life of nature, majestic and unhurried, indifferent to human bustle and passions. Then the camera, controlled with virtuoso skill, moves to take in a tiny dot: a sleeping figure scarcely visible in the grass, on the slope of a hill. The dramatic denouement follows immediately. The passing of time seems to be speeded up, driven on by our curiosity. It is as if we steal cautiously up to him along with the camera, and, as we draw near, we realise that the man is dead. The next moment we are given more information: not only is he dead, he was killed; he is an insurgent who has died from wounds, seen against the background of an indifferent nature. We are thrown powerfully back by our memories to events which shake today's world. You will remember that the film has no editing, no acting and no decor. But the rhythm of the movement of time is there within the frame, as the sole organising force of the—quite complex— dramatic development.

mesmo tempo em que o marquês em alguns momentos é mostrado mais à frente em plano médio, é possível ver visitantes mais ao fundo com grande nitidez, devido à noção de tridimensionalidade dada à cena. O *travelling* e a profundidade de campo ajudam na imersão do espectador na cena e contribuem para mostrar a importância do museu enquanto um verdadeiro personagem.



Imagem 7 - Marquês caminhando pela galeria italiana

O espaço reservado à música no filme é bastante importante. Assim como em outros filmes de Sokurov, a música é usada muito pontualmente e há uma grande prevalência de ruídos. O trabalho de pós-produção do som é muito cuidadoso, servindo como um dos principais elementos dentro da narrativa. O som é utilizado no filme para valorizar o silêncio. Sendo assim, os ruídos em alguns momentos chegam a ecoar, principalmente quando são ouvidos os passos do marquês por entre os salões do Hermitage. A música normalmente aparece de forma vagarosa, começando mais baixa e depois adquirindo maior audibilidade. A música utilizada durante todo o decorrer do filme é instrumental clássica, composta especialmente para a obra. O som faz parte da plasticidade da imagem, servindo também como elemento de composição do quadro fílmico.

A música pode ser mais bem percebida em alguns momentos do filme: quando os personagens estão ensaiando para o grande baile, durante a apresentação que Catarina, a Grande assiste no teatro e durante o grande baile. Nesses momentos a música se torna mais alta, tornando claro se tratar de momentos de grande celebração. No grande baile e na apresentação no teatro uma orquestra toca ao vivo, por isso também a música adquire mais força. Em outros momentos do filme a música é usada para a contemplação dos quadros. No momento em que o marquês, juntamente com uma personagem cega que ele encontra passeando pelo museu, observa uma pintura de van Dyck, por exemplo, a câmera, através de um *travelling* com *zoom* se aproxima do quadro e os traços da pintura são mostrados lentamente. Nessa ocasião, aparece uma música instrumental calma que tem por função dar ao espectador um momento de fruição estética, como se ele estivesse contemplando-a ao vivo. A música, aliada ao modo como a câmera enquadra as pinturas, ressalta a beleza da arte clássica e contribui para dar vivacidade às obras. Nesses momentos, o instante se dilata, revelando a composição singular de cada quadro. A relação dos filmes de Sokurov com a pintura sempre foi muito forte, principalmente devido ao seu modo de enxergar o cinema. Em *Arca Russa*, a pintura se converte em um dos temas do filme, sendo a responsável por incorporar a cultura e a história do Hermitage.



Imagem 8 - Marquês e personagem cega em frente ao quadro de van Dyck

Durante vários momentos a música surge num tom nostálgico, relacionada aos momentos de reflexão do marquês. Especificamente na hora em que é expulso de um dos salões por homens que dizem que o museu está fechando e adentra um outro salão um pouco escuro e vazio, a música clássica surge para envolver as reflexões do marquês. Ele caminha por entre quadros e por um momento passa a divagar a respeito da passagem do tempo. A música contribui para dar a imersão necessária ao espectador nos pensamentos do marquês.

Diferente de seus outros filmes, onde há uma grande economia de diálogos, em *Arca Russa*, Sokurov resolve usá-los como fios condutores da narrativa. Durante quase todo o filme predominam as conversas entre o marquês e o narrador invisível, sendo eles os responsáveis por tornar a história compreensível ao espectador. Nos outros filmes do diretor prevalece a força da imagem para dar sentido ao filme, tornando os diálogos praticamente irrelevantes, uma vez que, em suas obras anteriores os aspectos sensoriais sempre foram mais importantes do que os cognitivos. Em *Arca Russa*, há um maior contrabalanço entre esses dois aspectos, apesar da tentativa de elevar ao máximo a experiência sensorial do espectador a partir do uso expressivo da *mise-en-scène*. A história do filme é bastante importante e tem por objetivo levar a uma reflexão sobre o interesse da aristocracia russa pela cultura européia e sobre a passagem do tempo. No entanto, essa reflexão é dada não só através da história, como também através das impressões sensoriais captadas em cada um dos ambientes.

Os ruídos são ainda mais importantes que a música. Os sons dos passos e das portas se abrindo e fechando, por exemplo, são bastante audíveis, deixando clara a intencionalidade do diretor em fazer com que os ruídos façam parte da textura da imagem. Em alguns momentos é possível sentir o "peso" do som, principalmente quando os personagens estão em silêncio e prevalece o barulho das pessoas se movendo. Outro aspecto importante do som é que é ele o responsável por dar uma presença incorpórea ao narrador. Através do tom da voz é possível perceber que se trata de alguém realmente dentro do espaço fílmico, portanto de um personagem, e não uma voz em *over* de alguém que está narrando o filme de fora.

A cena do grande baile sintetiza todos os principais elementos utilizados na narrativa. Dentro da história, ela é de fundamental importância, pois representa a última celebração da aristocracia antes da tomada do palácio pelos bolcheviques. Essa cena, além de representar

um momento importante de comemoração da nobreza, é também o grande desfecho da película. O diretor optou, então, por dar um final saudoso ao filme. Em vez de mostrar o Palácio de Inverno sendo tomado pelos revolucionários bolchevistas, preferiu terminar o filme com uma representação bonita do fim de uma era.



Imagem 9 - Cenas do grande baile

Nesse ambiente, a luz, a cor, a teatralidade, a relação dos personagens em cena, a montagem e o som podem ser plenamente observados. A luz aqui adquire toda a intensidade e a cor se apresenta mais reluzente, sendo dois dos principais elementos de composição da *mise-en-scène*. As luzes resplandecem e as cores apresentam tons cintilantes. Por se tratar de um momento de grande opulência da realeza, o ambiente é completamente iluminado, diferenciando-se bastante dos demais momentos do filme, e as cores apresentam um brilho não antes visto. Também a forma como a ação se desenvolve cria uma experiência visual particular através da relação dos atores com o cenário. Ao invés de realizar cortes e mostrar apenas algumas imagens da dança, vemos a dança sendo realizada integralmente com os personagens entrando e saindo de cena, mas continuando a fazer parte da realidade fílmica. A montagem dessa cena valoriza o plano espacial do salão e os movimentos de câmera se tornam mais rápidos para acompanhar o ritmo da música e a coreografia dos personagens. A montagem atua no sentido de criar movimentos na cena, tanto através da luz quanto da movimentação dos personagens e da música orquestrada. A profundidade de campo aqui,

como em outras partes do filme, também é utilizada para dar uma visão ampla do museu, colocando-o como personagem. Os personagens que antes foram vistos chegando no museu agora voltam para fazer parte da celebração. É nessa cena em que o Hermitage mais se confunde com um teatro. A orquestra se apresentando ao vivo, a coreografia tão bem ensaiada, os figurinos e a maquiagem fazem a celebração parecer um grande espetáculo teatral. A música, evidentemente, também ganha força renovada. Uma orquestra se apresenta ao vivo e nesse momento o som se torna bastante alto. Toda a ação nessa parte do filme é desenvolvida a partir da relação da música com os demais elementos. Não só os personagens se movem de acordo com a música, como a montagem também apresenta um novo ritmo a partir do acompanhamento dela. Quando a música atinge seu ápice, a câmera e os personagens se movem vertiginosamente; quando a música se apresenta mais lenta, também os personagens e os movimentos de câmera se apresentam mais lentos.

Após o grande baile, todos caminham vagarosamente para a saída do palácio/museu e, finalmente, é explicado o porquê do título da obra. O caminho até a saída do museu é bastante longo e a música, que antes era forte e vibrante no baile, agora se torna melancólica, prevalecendo o som de um piano. O marquês resolve não acompanhar os demais personagens até a saída, permanecendo no grande salão onde se desenvolveu a celebração final. Nesse momento ele se despede do personagem invisível e proclama: "Adeus, Europa". Depois de toda a movimentação dos personagens para fora do museu, a câmera se desloca para uma janela através de um *travelling* e depois se fixa enquadrando o mar enevoado que está rodeando o Hermitage. Nesse momento o narrador invisível diz: "O mar é tudo ao redor. Estamos destinados a velejar para sempre. Viver para sempre". Dessa forma é possível entender que o título *Arca Russa* é uma analogia à fábula bíblica da Arca de Noé. Assim como na fábula, o Hermitage se encontra vagando sobre as águas. Aproximando as duas histórias é possível inferir que, da mesma forma como a família de Noé e os animais que ele colocou dentro da arca foram os únicos sobreviventes da Terra, o museu Hermitage representa o principal elo de ligação da Rússia com a sua história, sendo a base cultural que sobreviveu através dos anos de revolução pelos quais o país passou. A tempestade que devastou a Terra na história bíblica é equivalente, no filme, às intensas revoluções que a Rússia sofreu. O filme termina, assim, com uma reflexão nostálgica sobre o passar do tempo, deixando em aberto até quando a Rússia vai continuar navegando a salvo de tempestades e

salvando suas preciosas relíquias. Apesar do dilúvio, as memórias históricas presentes no Hermitage estão fadadas a navegar para sempre através do mar de mudanças que é a história russa.

6. Considerações finais

O presente trabalho pretendeu realizar um estudo das estratégias de produção de efeito em *Arca Russa*. Tendo como pressuposto que toda obra deve ser pensada em função de sua destinação, o exercício de análise consistiu em identificar no filme suas instruções de leitura. Para tanto, foi de serventia, ao se deparar com *Arca Russa*, pensar qual o *leitor-modelo* inscrito na obra e como os materiais filmicos são usados para provocar estas leituras. Procurou-se percorrer o filme como um leitor de segundo nível (ECO, 1994), vendo quais os caminhos utilizados pelo realizador para dar sentido à obra.

A partir da noção de que a obra somente existe no momento da sua apreciação e que a subjetividade do apreciador não deve ser nunca descartada, procurou-se ao máximo realizar a interpretação tendo a obra como parâmetro objetivo e somente concluir elementos que possam ser comprovados por ela. Apesar de elementos exteriores ao filme terem sido considerados, *Arca Russa* foi o ponto de partida e chegada do trabalho, através do qual se espera que tenham sido desvendados os mecanismos de funcionamento da obra. A classificação dos efeitos como cognitivos, sensoriais e emocionais foi de grande utilidade no momento do estudo do filme. Apesar das dificuldades de se realizar uma análise, ter uma metodologia consistente como base ajuda bastante no desenvolvimento do trabalho. A *Poética do Cinema* foi proveitosa principalmente por induzir à reflexão dos elementos que são realmente importantes na obra como um todo, cabendo identificá-los e compreender a forma como eles são programados.

Através do estudo de um filme específico se espera ser possível ampliar o conhecimento sobre o cinema. Isto não significa que as descobertas realizadas servirão para diversos outros filmes, já que cada obra deve ser vista como única e interpretada conforme suas próprias necessidades. O trabalho de análise filmica contribui para levantar questões

mais amplas a respeito do cinema e também como atividade necessária para a formação de analistas.

Após analisar os programas de *Arca Russa*, pôde-se observar que a principal novidade da obra é a forma de estruturar a narrativa utilizando aspectos sensoriais para potencializar o programa cognitivo. Ao mesmo tempo em que o filme se vale de elementos realistas como a profundidade de campo e o plano-sequência para dar conta da experiência de estar dentro do museu Hermitage, elementos de irrealidade como a atuação e as cores, utilizadas de forma bastante expressiva, colocam o filme como uma ficção que não pretende em nenhum momento mostrar os fatos como eles realmente aconteceram.

Dessa forma, o conteúdo cognitivo do filme e o reforço pelas estratégias sensoriais da trama fazem com que a obra não tenha vínculo com nenhuma vertente cinematográfica, aproximando-se apenas do cinema de Tarkovsky no sentido de ampliar a percepção do tempo no filme. A forma de tratamento da imagem apresenta características muito peculiares. Como não é muito comum no cinema filmes que utilizem o programa sensorial como predominante ou, pelo menos, com a mesma importância que os programas cognitivos e emocionais, *Arca Russa* tende a se aproximar mais de filmes que têm esse objetivo de causar sensações no espectador através de motivações sensoriais. Isso é muito mais comum no cinema experimental, observado nas obras de artistas como Maya Deren e Stan Brakhage, não sendo tão comum no cinema de ficção tradicional. Entende-se com isso que se trata de uma obra bastante particular dentro da cinematografia mundial.

O trabalho de montagem do filme se aproxima tanto do trabalho de Tarkovsky quanto da escola francesa de montagem do pré-guerra. Assim como em outros filmes, a montagem é o fator essencial que dá sentido à narrativa. Embora não apresente cortes estruturais, existe um processo diferente de montagem no filme que ocorre dentro do próprio plano. O uso de um único plano-sequência, apesar de modificar a contemplação, não retira a necessidade da montagem para dar ritmo e sentido ao filme. Assim, a atipicidade do filme está não apenas na simples utilização do plano-sequência, mas na forma como os materiais fílmicos, aliados à montagem, são configurados.

Durante o trabalho de análise foram encontradas algumas questões que mereceriam um estudo mais detalhado em um possível estágio mais avançado desta pesquisa. A questão da autoria, por exemplo, pode ser desenvolvida a partir de uma análise da extensa obra de Sokurov. Outra questão que mereceria um estudo mais aprofundado é a relação do cinema com a realidade. Apesar de terem sido feitas considerações a respeito do realismo no cinema, essa é uma questão que carece de um estudo mais cuidadoso, principalmente no que diz respeito a sua aplicabilidade analítica.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDREW, J. Dudley. **As principais teorias do cinema**: uma introdução. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989.

AUMONT, Jacques e outros. **A estética do filme**. Campinas: Papyrus, 1995.

BAZIN, André. **O cinema**: ensaios. São Paulo: Brasiliense, 1991.

CINEMATECA PORTUGUESA. **Alexander Sokurov**. Lisboa: Museu do Cinema, 1999.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-movimento**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

DUBOIS, Philippe. A linha geral (as máquinas de imagens). In **Cadernos de Antropologia e Imagem**. UFRJ, n.1. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1995.

ECO, Umberto. **Interpretação e superinterpretação**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

_____. **Lector in fabula**: a cooperação interpretativa nos textos narrativos. São Paulo: Perspectiva, 1986.

_____. **Obra Aberta**: Forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 1978.

_____. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

EISENSTEIN, Serguei. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

_____. **O sentido do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

_____. **Reflexões de um cineasta**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1977.

FURTADO, Sylvia Beatriz Bezerra. **Imagem-intensidade no cinema de Sokurov**. XVI Encontro da Compôs, Curitiba, 2007. Disponível em:

http://www.compos.org.br/data/biblioteca_258.pdf Acesso em: maio 2008.

GOMES, Wilson. La poética Del cine y la cuestión del método em el análisis fílmico. **Significação: Revista brasileira de semiótica**, Curitiba, v.21, p.85-106, 2004.

_____. Estratégias de produção de encanto: O alcance contemporâneo da Poética de Aristóteles. **Textos de Cultura e Comunicação**, Salvador, v.35, p.99-125, 1996.

_____. Princípios de poética (com ênfase na poética do cinema). In: PEREIRA, M.; GOMES, R.; FIGUEIREDO, V (Orgs.). **Comunicação, representação e práticas sociais**. Rio de Janeiro: PUC: 2004. p.93-125.

MACHADO, Álvaro (Org.). **Aleksandr Sokurov**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

MACHADO, Arlindo. **Eisenstein: Geometria do Êxtase**. São Paulo: Brasiliense, 1982.

MACHADO, Irene. **Linguagem e militância: o cine-documentário de Dziga Vertov**. Revista Olhar, São Paulo, ano 03, n. 5-B, p.13-23, jan-dez/01.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

TARKOVSKY, Andrei. **Sculpting in Time: reflections on cinema**. 2.ed. Austin: University of Texas, 1987

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. 4.ed. Campinas: Papyrus Editora, 2006.

XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal: Embrafilme, 1983.

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

Acossado (*À bout de souffle*), Jean-Luc Godard, 90min, França, 1959.

Aleksandra (*Aleksandra*), Aleksandr Sokurov, 95min, Rússia / França, 2007.

A pedra (*Kamen*), Aleksandr Sokurov, 84min, Rússia, 1992.

Arca Russa (*Russkiy Kovcheg*), Aleksandr Sokurov, 99min, Rússia / Alemanha, 2002.

A Regra do Jogo (*La Règle du Jeu*), Jean Renoir, 110min, França, 1939.

A voz solitária do homem (*Odinóki golos tcheloveka*), Aleksandr Sokurov, 87 min, URSS, 1978.

Casablanca (*Casablanca*), Michael Curtiz, 102min, EUA, 1942.

Cidadão Kane (*Citizen Kane*), Orson Welles, 119min, EUA, 1941.

Diálogos com Solzhenítsyn (*Dialogui s Solzhenítsyn*), Aleksandr Sokurov, 104min, Rússia, 1998.

Diário de São Petersburgo: a inauguração do monumento a Dostoievski (*Peterbúrgski dnevnik: otkry'tie pámiatnika Dostoiévskomu*), Aleksandr Sokurov, 45min, Rússia, 1997.

Diário de São Petersburgo: Réquiem para Mozart (*Peterbúrgski dnevnik: Mozart. Rekviev*), Aleksandr Sokurov, 70min, Rússia / Itália, 2004.

Diário de São Petersburgo: o apartamento de Kozíntsev (*Peterbúrgski dnevnik: kvartira Kozíntseva*), Aleksandr Sokurov, 45min, Rússia, 1998.

Dolce... (*niézhno...*), Aleksandr Sokurov, 60min, Rússia / Japão, 1999.

Dolorosa indiferença (*Skórbnoie bestchúvstvie*), Aleksandr Sokurov, 110min, URSS, 1983-7.

Elegia (*Eléguia*), Aleksandr Sokurov, 30min, URSS, 1986.

Elegia da Rússia (*Eléguia iz Rossii*), Aleksandr Sokurov, 68min, Rússia, 1992.

Elegia da Vida: Rostropovich, Vishnevskaya (*Elégua zhizn. Rostropovich. Vishnevskaya*), Aleksandr Sokurov, 101min, Rússia, 2006.

Elegia de São Petersburgo (*Peterbúrgskaia elégua*), Aleksandr Sokurov, 38min, URSS, 1990.

Elegia de uma viagem (*Elégua dorógui*), Aleksandr Sokurov, 47min, França / Rússia / Holanda, 2001.

Elegia moscovita (*Moskóvskaia elégua*), Aleksandr Sokurov, 88min, URSS, 1986-8.

Elegia Oriental (*Vostóchnaia elégua*), Aleksandr Sokurov, 45min, Rússia, 1996.

Elegia soviética (*Soviétskaia elégua*), Aleksandr Sokurov, 37min, URSS, 1990.

E nada mais (*I nitchevo bolche*), Aleksandr Sokurov, 70min, URSS, 1982-87.

Estilo império (*Ampir*), Aleksandr Sokurov, 35min, URSS, 1986.

Festim Diabólico (*Rope*), Alfred Hitchcock, 80min, EUA, 1948.

Hubert Robert: uma vida afortunada (*Rober. Stchastlívaia zhizn*), Aleksandr Sokurov, 26min, Rússia, 1996.

Ladrões de Bicicleta (*Ladri de biciclette*), Vittorio de Sica, 93min, Itália, 1948.

Le Voyage de Monsieur Guitton, Pascal Aubier, 13min, França, 1969.

Mãe e Filho (*Mat i syn*), Aleksandr Sokurov, 67min, Rússia / Alemanha, 1996.

Maria/Elegia camponesa (*Maria/Krestíanskaia elégua*), Aleksandr Sokurov, 41min, URSS, 1978.

Moloch (*Mólokh*), Aleksandr Sokurov, 102min, Rússia / Alemanha / Japão / Itália / França, 1999.

Nosferatu (*Nosferatu*), F. W. Murnau, 94min, Alemanha, 1922.

O Atalante (*L'Atalante*), Jean Vigo, 89min, França, 1934.

Obediência (*Povinnost*), Aleksandr Sokurov, 260min, Rússia, 1998.

O degradado (*Razzhálovannyi*), Aleksandr Sokurov, 30min, URSS, 1980.

O Gabinete do Dr. Caligari (*Das Cabinet des Dr. Caligari*), Robert Wiene, 71min, Alemanha, 1920.

O Homem da Câmera de Filmar (*Chelovek s kino-apparatom*), Dziga Vertov, 68min, URSS, 1929.

O Nascimento de uma Nação (*The Birth of a Nation*), D. W. Griffith, 190min, EUA, 1915.

O nó (*Uzel*), Aleksandr Sokurov, 91min, Rússia, 1998.

O sol (*Solntse*), Aleksandr Sokurov, 115min, Rússia / Itália / Suíça / França, 2005.

O sonho do soldado (*Soldátski son*), Aleksandr Sokurov, 12min, Rússia, 1995.

Os Boas Vidas (*I Vitelloni*), Federico Fellini, 107min, Itália, 1953.

Os acontecimentos na Transcaucásia (*K soby'tiam v Zakavkázie*), Aleksandr Sokurov, 10min, URSS, 1990.

Os dias do eclipse (*Dni zatménia*), Aleksandr Sokurov, 137min, URSS, 1988.

O segundo círculo (*Krug vtorói*), Aleksandr Sokurov, 92min, URSS, 1990.

Páginas ocultas (*Tikhie strannítsy*), Aleksandr Sokurov, 77min, Rússia / Alemanha, 1993.

Pai e Filho (*Otiets i syn*), Aleksandr Sokurov, 97min, Rússia / Alemanha / Itália / Holanda, 2003.

Retrospectiva de Leningrado (*Leningrádskaia retrospektiva 1957-1990*), Aleksandr Sokurov, 788min, URSS, 1990.

Sacrifício Vespertino (*Zhertva vetchérniaia*), Aleksandr Sokurov, 20min, URSS, 1984-7.

Salvai e protegei (*Spassi i sokhrani*), Aleksandr Sokurov, 168min, URSS, 1989.

Sonata para Hitler (*Sonata dliá Guítlera*), Aleksandr Sokurov, 11min, URSS, 1979-89.

Sonata para Viola (*Áltovaia sonata: Dmítri Chostakovich*), Aleksandr Sokurov, 80min, URSS, 1981.

Stalker (*Stalker*), Andrei Tarkovsky, 163min, Rússia, 1979.

Taurus (*Tieliéts*), Aleksandr Sokurov, 94min, Rússia, 2001.

Trabalho de Paciência (*Térpénie trud*), Aleksandr Sokurov, 10min, URSS, 1985-7.

Time Code (*Timecode*), Mike Figs, 97min, EUA, 2000.

Um exemplo de entonação (*Primer intonátsii*), Aleksandr Sokurov, 48min, Rússia, 1991.

Uma simples elegia (*Prostáia eléguia*), Aleksandr Sokurov, 20min, URSS, 1990.

Uma vida humilde (*Smirénnaia zhizn*), Aleksandr Sokurov, 75min, Japão / Rússia, 1997.

Vozes espirituais (*Dukhóvnyie golossá*), Aleksandr Sokurov, 328min, Rússia, 1995.

ANEXO A – Ficha técnica de *Arca Russa* *Russkiy Kovcheg* (2002)

Direção e Roteiro: Aleksandr Sokurov

Diretor de Fotografia: Tilman Büttner
Operador de Câmera: Tilma Büttner
Som: Sergei Mochkov
Vladimir Pérsov
Música: Sergei Yevtushenko
Edição: Stefan Ciupek
Sergei Ivanov
Betina Kuntzsch
Direção de Arte: Natalya Kochergina
Yelena Zhurkova
Figurino: Maria Grishanova
Lidiya Kryukova
Tâmara Seferyan
Produção: Hermitage Bridge Studio
Egoli Tossell Film AG
Andrey Deryabin
Jens Meurer
Karsten Stöter
Produção executiva: Andrew Colton
Uma co-produção: Rússia / Alemanha
Elenco: Sergei Dontsov (O marquês)
Mariya Kuznetsova (Catarina, A grande)
Mikhail Piotrovsky (diretor do Hermitage)
Tamara Kurenkova (A mulher cega)
Maksim Sergeev (Pedro, O grande)
Vladimir Baranov (Nicolau II)

ANEXO B – Ficha técnica de *A voz solitária do homem*
Odinóki golos tcheloveka (1978)

Direção: Aleksandr Sokurov

Roteiro: Yuri Arabov
Diretor de Fotografia: Sergei Yurizditsky
Som: Irina Zhuravleva
Música: Penderecki
Nucio
Burdov
Edição: Leda Semyonova
Produção: Vladimir Lebedev
Lyutsya Lochmele
Elenco: Andrei Gradov (Nikita)
Tatyana Goryacheva (Lyuba)
Vladimir Degtyarev (pai de Nikita)
Lyudmila Yakovleva (mãe de Lyuba)

ANEXO C – Ficha técnica de *Mãe e Filho*
Mat i syn (1996)

Direção: Aleksandr Sokurov

Roteiro:	Yuri Arabov
Operador de Câmera:	Gennadi Gromov Alik Nasyrov Viktor Palekh Aleksandr Palm Sergei Vershinin
Som:	Vladimir Persov Martin Steyer
Música:	Mikhail Ivanovich
Edição:	Leda Semyonova
Direção de Arte:	Esther Ritterbusch Vera Zelinskaya
Produção:	Thomas Kufus
Produção executiva:	Aleksandr Golutva Martin Hagemann Katrín Schösser
Uma co-produção	Rússia / Alemanha
Elenco:	Aleksei Ananishnov (O filho) Gudrun Geyer (A Mãe)

ANEXO D – Ficha técnica de *Moloch*
Mólokh (1999)

Direção: Aleksandr Sokurov

Roteiro: Yuri Arabov
Marina Koreneva
Som: Hartmut Eichgrün
Edição: Leda Semyonova
Direção de Arte: Aleksei Fyodorov
Anatoli Rodionov
Figurino: Lidiya Kryukova
Produção: Thomas Kufus
Viktor Sergeyev
Uma co-produção Rússia / Alemanha
Elenco: Leonid Mozgovoy (Hitler)
Yelena Rufanova (Eva Braun)
Leonid Sokol (Dr. Josef Goebbels)
Yelena Spiridonova (Magda Goebbels)
Vladimir Bogdanov (Martin Bormann)