



UNIVERSIDADE DO SUL DE SANTA CATARINA
SÉRGIO GIRON

CINEMA E DISCURSO:
O PLANO-SEQUÊNCIA E A HISTORICIDADE NO FILME A ARCA RUSSA

Palhoça

2016

SÉRGIO GIRON

**CINEMA E DISCURSO:
O PLANO-SEQUÊNCIA E A HISTORICIDADE NO FILME A ARCA RUSSA**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Ciências da Linguagem.

Orientador: Prof.^a Giovana Benedetto Flores, Dra.

Palhoça

2016

G43

Giron, Sergio, 1958-

Cinema e discurso: o plano-sequência e a historicidade no filme a arca russa / Sergio Giron. – 2016.

125 f. : il. color. ; 30 cm

Dissertação (mestrado) – Universidade do Sul de Santa Catarina, do Curso de Ciências da Linguagem.

Orientação: Giovana Benedetto Flores, Dra.

1. Análise de discurso. 2. Plano-sequência. 3. Historicidade.
I. Flores, Giovanna Benedetto. II. Universidade do Sul de Santa Catarina. III. Título.

CDD (21. ed.) 791.43

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Universitária da Unisul

SÉRGIO GIRON

CINEMA E DISCURSO: O PLANO-SEQUÊNCIA E A HISTORICIDADE NO FILME
A ARCA RUSSA.

Esta dissertação foi julgada adequada à obtenção do título de Mestre em Ciências da Linguagem e aprovada em sua forma final pelo Curso de Mestrado em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina.

Palhoça, 13 de julho de 2016.



Professora e orientadora Giovanna Gertrudes Benedetto Flores, Doutora
Universidade do Sul de Santa Catarina



Professora Daisi Irmgard Vogel, Doutora
Universidade Federal de Santa Catarina



Professora Nádia Régia Matti Neckel, Doutora
Universidade do Sul de Santa Catarina

Para as pessoas importantes na minha trajetória de vida. Aos meus falecidos e queridos pais, Léo Marroni Giron, que sempre me incentivou na arte, por ver em mim algo que não pôde dar vazão, e Maria Nadyr Pinali Giron, pelo olhar terno e paciente na minha educação. A minha companheira Ana Paula, sempre incentivando meu aprendizado, e aos professores que me conduziram pelos caminhos do conhecimento.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos que compartilharam esta jornada comigo. Aos meus colegas de sala, que, sempre parceiros, tornaram este caminho mais tranquilo e prazeroso. Aos professores pela clareza e paciência na transmissão dos conhecimentos que contribuíram em meu crescimento, e, principalmente, a minha orientadora Giovanna, pela tranquilidade na correção de rumo muitas vezes necessária. Agradeço também ao professor Mauri Heerdt, a Fabiano Ceretta, a Márcia Loch e a Arthur Silveira, pelo apoio para que este sonho se realizasse.

“Sem luta, não tem vitória”
Maria Santana, acampada do MST

RESUMO

A presente dissertação sobre cinema e discurso tem como fundamento algumas preocupações deste pesquisador, investigadas através da linha francesa de Análise de Discurso. A partir da concepção de que discurso é efeito de sentido entre locutores, buscamos interpretar no filme “A Arca Russa”, de Aleksandr Sokúrov alguns gestos possíveis. Nosso corpus é composto por materialidades que se mesclam na relação conflitante entre Europa/Ocidente e a Rússia na construção da memória desta: os diferentes funcionamentos da imagem, do som e da gestualidade na produção fílmica. Assim, nosso dispositivo teórico analítico da AD procura na relação de memória, historicidade e ideologia — acrescido dos conceitos de cinema como imagem e plano-sequência — a relação discursiva desta narrativa. Apresentamos e levantamos interpretações sobre os efeitos de sentido que o cinematográfico e o fílmico trazem ao espectador, assim como a montagem cinematográfica sem “cortes” físicos, mas em uma montagem não tradicional.

Palavras-chave: Análise de Discurso. Plano-sequência. Historicidade. Montagem.

ABSTRACT

This dissertation about film and discourse is based some concerns of this researcher, investigated by the French Discourse Analysis. From the notion that speech is the effect of meaning between speakers, we seek to interpret the film "Russian Ark", Aleksandr Sokurov some possible gestures. Our corpus consists of materialities that merge the conflicting relationship between Europe / West and Russia in the construction of this memory: the different runs of image, sound and gesture in filmic production. Our analytical theoretical device DA in memory demand relationship, historicity and ideology - plus the concepts of cinema as image and plan - sequence - the discursive relationship of this narrative. Present and raise interpretations of the effects of meaning that the film and the filmic bring the viewer, as well as film editing without physical "cuts", but in a non-traditional assembly.

Keywords: Discourse Analysis. Plan-sequence. Historicity. Assembly

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Capa do DVD	75
Figura 2 – Imagem final dos créditos –Sdzero	76
Figura 3 – Imagem escura - SD1a	76
Figura 4 – SD1b	78
Figura 5 –SD1c	78
Figura 6 – SD1d	79
Figura 7 – SD1e	79
Figura 8 –SD2a	81
Figura 9 – SD2b	81
Figura 10 –SD2c	82
Figura 11 –SD2d	82
Figura 12 – SD3a	85
Figura 13 – SD3b	85
Figura 14 – SD4a	88
Figura 15 – SD4b	88
Figura 16 – SD4c	88
Figura 17 –SD5a	89
Figura 18 –SD5b	89
Figura 19 –SD5c	90
Figura 20 –SD5d	90
Figura 21 –SD6a	92
Figura 22 –SD6b	92
Figura 23 –SD6c	92
Figura 24 – SD7a	94
Figura 25 –SD7b.....	94
Figura 26 –SD7c	94
Figura 27 – SD8a	96
Figura 28 – SD8b	96
Figura 29 – SD8c	96
Figura 30 – SD8d	96
Figura 31 – SD8e	97

Figura 32 – SD8f	97
Figura 33 – SD8g	98
Figura 34 – SD9a	101
Figura 35 – SD9b	101
Figura 36 – SD9c	101
Figura 37 – SD9d	101
Figura 38 – SD9e	102
Figura 39 – SD9f	103
Figura 40 – SD9g	103
Figura 41 – SD10a	105
Figura 42 – SD10b	105
Figura 43 – SD10c	106
Figura 44 – SD10e	106
Figura 45 – SD10f	106
Figura 46 – SD10g	106
Figura 47 – SD10h	106
Figura 48 – SD10i	106
Figura 49 – SD11a	108
Figura 50 – SD11b	108
Figura 51 – SD11c	108
Figura 52 – SD11d	109
Figura 53 – SD11e	109
Figura 54 – SD11f	109
Figura 55 – SD11g	109
Figura 56 – SD11h	110
Figura 57 – SD11i	110
Figura 58 – SD11j	110
Figura 59 – SD11k	110
Figura 60 – SD11l	111
Figura 61 – SD11m	111
Figura 62 – SD11n	111
Figura 63 – SD11o	111

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1 – Sistema de comunicação de Roman Jakobson.....	18
Gráfico 2 – Interdisciplinar	20
Gráfico 3 – Entremeio	20

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	13
1 INTRODUÇÃO	14
2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA.....	18
2.1 ANÁLISE DE DISCURSO	18
2.2 DA CAVERNA DE PLATÃO AS SALAS MODERNAS: UM CAMINHO DO CINEMA	31
3 GOTAS DE HISTÓRIA.....	42
3.1 A ARCA RUSSA	42
3.2 ESTÉTICA: A ARCA RUSSA INTERTEXTUALIDADE E INTERDISCURSIVIDADE	48
3.3 O DESPONTAR DA RÚSSIA E A ARCA RUSSA NOS MARES DA MEMÓRIA E DA HISTORICIDADE	52
4 PITADAS DE CINEMA	57
4.1 O CINEMA RUSSO/SOVIÉTICO	57
4.2 O CINEMA RUSSO CONTEMPORÂNEO	59
4.3 O CINEMA DE ALEKSANDR SOKÚROV	61
4.4 A NARRATIVA NO PLANO-SEQUÊNCIA DE SOKÚROV	63
5 NAVEGANDO POR SEQUÊNCIAS DISCURSIVAS	69
5.1 QUE ARCA É ESSA?	71
5.2 A ANCORA SOBE	75
5.3 AS ÁGUAS SE CRUZAM	80
5.4 A ESCADA	84
5.5 A ORQUESTRA	87
5.6 O VATICANO É AQUI	89
5.7 A VISÃO ELEVADA	91
5.8 GLINKA VENCE OS ALEMÃES	93
5.9 PORTAS QUE NÃO SE ABREM	95
5.10 INTOLERÂNCIA	100
5.11 O ÚLTIMO BAILE	105
5.12 NAVEGAR É PRECISO	107
CONCLUSÃO: O PLANO SEQUÊNCIA SEM FIM	113

REFERÊNCIAS	117
ANEXOS	121
ANEXO A – Marquês de Custine	122
ANEXO B – Ficha técnica do Filme A Arca Russa	123
ANEXO C – Letra de “Língua”, composição de Caetano Veloso Fonte	124

APRESENTAÇÃO

Esta pesquisa, provavelmente, nasceu há muitos anos, lá nos rincões da infância em Santa Maria da Boca do Monte, no coração do Rio Grande do Sul. Recordo bem, ao fazer meu aniversário de dez anos, meu pai me perguntou:

- Sérgio, o que tu queres de aniversário?

Na hora respondi sem dúvida nenhuma!

- Uma câmera fotográfica.

Ganhei e passei a fazer muitas fotos, aprimorei o olhar, aguicei os sentidos, dei início a uma percepção diferenciada do mundo a minha volta. Depois me apropriei da câmera dele com mais recursos, trazida de Manaus em uma de suas idas ao norte no projeto Rondon. Daí o passo seguinte, já em Porto Alegre, foi descobrir que o primo Geraldo tinha um laboratório pouco usado em sua casa no bairro Glória. Depois transformei meu quarto em laboratório, cheirei muito revelador e fixador nas madrugadas. Foi desta forma que, quando percebi, a fotografia se fixou em mim. Mais tarde as imagens ganharam movimento quando fui trabalhar na televisão Piratini e aí entraram em um processo de osmose celular e se tornaram parte de mim definitivamente. Tornei-me então diretor audiovisual, um fazedor de imagens.

Este passado, romantizado, é para me situar, para não esquecer origens, enquanto dou mais um salto, agora no estudo das imagens. O anseio de trabalhar com imagens gerou o desejo de conhecimento. Como elas operam? Como realizam transformações? Como criam significações? Como produzem sentidos? Adulto, entendi que havia algo por trás das imagens, algo que trabalhava escondido, uma estrutura atuando em todos os cantos na luta pelo poder, hoje sei que é a ideologia.

Inquietações deste tipo fizeram este pesquisador encontrar na Análise de Discurso um campo fértil para saciar este apetite pela compreensão, pelo entendimento de como se constroem os dizeres, de como se trama com as palavras, com os textos, com as imagens para manter os sentidos sob controle. Agora, percebo ser preciso olhar na aparente transparência e perceber a sua opacidade, de que o dito não é exatamente o que está na literalidade, de que há uma outra maneira de dizer as coisas, e que as escolhas são determinantes pela posição em que o homem se encontra, de quem se deseja ser.

É com este desejo que me lanço ao desafio de mergulhar na Análise de Discurso (doravante AD) de linha francesa pecheutiana para olhar, por uma nova perspectiva, as imagens através do cinema russo contemporâneo através da cinematografia do diretor Aleksandr Sokúrov com seu filme A Arca Russa.

1 INTRODUÇÃO

A AD surgiu na França nos anos 60 e se constituiu a partir de estudos de diversos pensadores franceses como Michel Foucault, Paul Henry, Jean-Jacques Courtine, entre outros, mas teve em Michel Pêcheux aquilo que se diz sua fundação. No Brasil, nos anos 80, encontrou terreno fértil e se expandiu a partir dos estudos de Eni Orlandi. Este novo campo do conhecimento tem como motor as inquietações com a incapacidade da linguística de responder a dúvidas que não eram de sua ordem, não estavam em seu arcabouço de objetivos, questões que não estavam nem na língua nem na gramática, que não se encontram em um sistema fechado. O termo discurso, segundo Orlandi (2009, p. 15), “tem relação etimológica com curso, com percurso, com a noção de movimento, com ação”. Assim, esta prática de linguagem em movimento é o estudo do discurso onde se observa o homem falando. Ou seja, como nos ensina Pêcheux na AAD 69¹, “discurso é o efeito de sentido entre locutores”.

Há muitas coisas que estimulam esta pesquisa, relacionar o cinema com a AD é uma delas, desafio que a linha brasileira do discurso vem percorrendo com muita desenvoltura por diversos pesquisadores. Cinema/linguagem audiovisual é discurso, produz efeito de sentido pela sua textualidade, pelas diversas materialidades que mobiliza. Para alguém que sempre trabalhou e trabalha com estas materialidades e suas possibilidades de significação é ainda mais envolvente e provocante.

Esta pesquisa, na impossibilidade de dar conta de um imenso universo, acaba por ter de restringi-lo. Assim, o filme de Aleksandr Sokúrov, “A Arca Russa” (2002), que compõe nosso corpus nesta pesquisa, será analisado pelos conceitos de Discurso Fílmico e Cinematográfico, pela Historicidade e pelo Discurso Artístico. Mais à frente, no avançar da dissertação, vamos trazer estes conceitos ligados ao cinema e à AD de forma mais detalhada para uma melhor compreensão. Dentre estas diversas possibilidades de análise de nosso corpus discursivo fílmico, pensamos sempre o uso de conceitos e autores a partir de um dispositivo teórico-analítico que tenha ligação com as teorias fundantes da AD, ligadas ao Marxismo, a Linguística e a Psicanálise.

A AD se constitui em uma disciplina de entremeio, pois trabalha estas teorias não de uma forma interdisciplinar, mas com um olhar diferenciado, perguntando a cada uma o que lhe falta, trabalhando nesta contradição e relação. (ORLANDI, 2012, p. 42).

¹ Em ORLANDI, Eni. **Discurso em análise**: sujeito, sentido e ideologia. Campinas, SP: Pontes Editores, 2012. p.42.

Os conceitos trabalhados nesta pesquisa abrangem duas áreas, A Análise de discurso e o Cinema. Na primeira, a AD, as fontes principais são Michel Pêcheux e Eni Orlandi, para deixar explícito que é de linha francesa com vertente brasileira nosso foco. Dentro deste espectro, temos os conceitos de materialidade significativa sempre presente nos textos audiovisuais, nos quais se assume que o discurso se constitui na relação entre língua e história, imbricação material, em que a análise da imagem e a fala e a musicalidade não são tratadas como acréscimo uma da outra, mas uma no entremeio da outra (LAGAZZI, 2011, p. 401-402), tudo sempre sob a perspectiva materialista onde se percebe as condições de produção. Vamos também fazer uso da relação que Lagazzi (2015, p. 52) traz entre formulação visual com intradiscurso e da imagem como interdiscurso.

Como o corpus a ser analisado é um filme, no qual as diferentes materialidades estão agindo, o artístico então está presente no discurso. Assim, opera-se de modo diferente na construção dos sentidos e dos afetos, pela fruição, sempre escorregadia e subjetiva. Esta relação leva a trabalhar com o que Neckel (2004) desenvolveu sobre o Discurso Artístico, lugar no qual funcionam a polissemia, a aproximação como lúdico e a abertura a outros dizeres, e as possibilidades de interpretação jogam com o novo. Temos aqui, pelo Discurso Artístico, a relação com o interlocutor realizada de forma mais horizontal, e não vertical como discursos religiosos e autoritários. Neckel (2010, p. 143) desenvolve os conceitos de Tecedura e Tessitura também de uso fértil. Tecedura é a teia invisível onde o discurso está trabalhando pelos esquecimentos que remetem ao interdiscurso, enquanto a Tessitura é ligada por analogia ao funcionamento de uma partitura musical, que remete à formulação visual e ao intradiscurso. Como o cinema inscreve-se no Discurso Artístico que provoca gestos de interpretações também a partir da contemplação, do sentimental humano, entendemos que a noção de Projeções Sensíveis² (NECKEL, 2010, p. 130) é importante pois ela se encontra no entremeio da Arte com a AD.

Na segunda área, temos as teorias ligadas ao cinema, em que vamos trabalhar com Jacques Aumont e as relações entre o sentido da imagem e linguagem, sobre a interpretação e as diferenças da palavra e da imagem na recepção de espectadores históricos (AUMONT, 1993, p.248). Este autor francês também vai balizar algumas noções sobre o desenvolvimento histórico do cinema e sua estética. Em Roland Barthes (2015), o conceito de *Punctum*, nos é muito caro, pois como corte, como algo que fere, me parece ser indispensável na ideia de fazer a imagem romper a percepção do observador, retirar ele da passividade e ser um interprete

² Conceito desenvolvido por Neckel, no qual o sensível é historicamente produzido no processo de constituição de sujeitos e sentidos. A noção de Projeções sensíveis é cunhada no lugar de entremeio da arte com a AD.

ativo. Com a opacidade da imagem estabelecida em nossa perspectiva discursiva, as questões sobre a montagem se fazem presente, uma vez que *A Arca Russa* é um filme peculiar nesta questão. É o primeiro filme que se sabe realizado em um plano-sequência, o que só acontece em função das novas tecnologias digitais. Portanto, André Bazin se faz presente nesta pesquisa, pois é um estudioso preocupado com o realismo no cinema e seu poder de manipulação. Aqui estaremos mais focados nos seus estudos sobre o plano-sequência e a profundidade de campo onde analisa detalhadamente o cinema de Orson Welles.

Como refletimos sobre o cinema russo nesta pesquisa, trazemos autores fundantes desta escola. Sergei Eisenstein, cineasta e teórico russo mais reconhecido, vai contribuir com as questões de montagem, do plano-sequência e interpretação por parte do espectador, pois “a força da montagem reside nisto, no fato de incluir no processo criativo a razão e o sentimento do espectador” (2002, p.29). Isto já nos coloca diretamente com a questão da interpretação da AD e com as condições de produção. Outro cineasta russo de referência e mais atual é Andreaei Tarkovski, que tinha entre suas preocupações o tempo, o ritmo, a montagem e nos afirma que “a imagem cinematográfica nasce durante a filmagem, e existe *no interior* do quadro” (1998, p.53). Assim ele nos conduz a questões sobre o cinema e sobre novas perspectivas em sua construção. É importante também não esquecer que Tarkovski foi professor de Aleksandr Sokúrov.

Para ser mais preciso sobre os termos de uso no cinema e para evitar interpretações que possam conduzir a outras noções, vamos adotar a terminologia utilizada por Salla (2010) sobre o que consideramos discurso cinematográfico e o que chamamos de discurso fílmico em nossa pesquisa. No discurso cinematográfico é onde encontramos a imagem e o som, as materialidades do filme. Na imagem, há o enquadramento ou ponto de vista, o espaço, a luz natural, a luz construída, as cores, a distância focal, a profundidade de campo determinada pelas escolhas das lentes, a textura, o movimento da câmera, a cenografia, os objetos da cena, os atores principais e sua movimentação, os atores coadjuvantes, os figurantes e o nada aparente (a imagem em seu preto).

No que diz respeito à parte sonora, existem os textos, as falas dos atores em cena, as falas dos atores que não estão no enquadramento, a voz *off*³, o som ambiente da cena que está enquadrada, o som ambiente daquilo que não está sendo mostrado, os ruídos, a trilha musical, os efeitos sonoros e o silêncio, além ainda das possibilidades de recepção no ambiente,

³ Voz *off*. Segundo Aumont (2003, p. 214), vem da preposição inglesa “*off screen*” que quer dizer literalmente “fora da tela”. O som *off* é aquele cuja fonte imaginária está situada fora-de-campo.

como a som monofônico, o som estereofônico, o *surround*, o som 5.1 ou 7.1 que procura criar um ambiente realista e envolvente.

Já o discurso filmico é a construção pelo analista da percepção destas “camadas”, de não fazer uma análise particular de cada uma, mas sim no entremeio, onde uma atua sobre/ou em conjunto com as outras, operando sobre o espectador uma sugestão, gerando um sentido, tensionado a sensibilidade deste. Esta é uma construção importante que irá refletir sobre o gesto de análise. Contudo em todas estas materialidades ainda há a obrigação de se inserir tudo no entremeio do tempo e da montagem. A duração e a forma de montagem produzem o efeito de sentido final que possibilita a interpretação sobre o espectador. É claro que este efeito de sentido tem correspondência com o repertório cultural do espectador, que entendemos aqui como as condições de produção de sua recepção e da sua posição sujeito.

Nesta pesquisa, nos propomos a investigar discursivamente como Aleksandr Sokúrov compreende a relação entre Rússia e Europa e em que posição-sujeito se inscreve a partir de seu filme “A Arca Russa”. Pretendemos analisar como se dá a produção de sentidos de nação na relação entre a Rússia e o Ocidente (Europa). Outro objetivo desta pesquisa é relacionar o Discurso Artístico, Historicidade e Discurso filmico em nosso corpus.

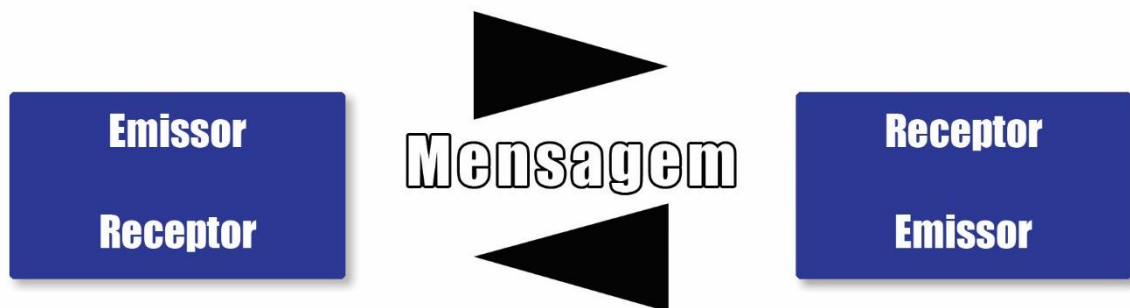
Esta dissertação está desenvolvida de forma a conduzir o leitor por uma espécie de roteiro a uma interpretação mais próxima ao desejado pelo autor. Primeiro, na introdução, há as motivações pessoais deste pesquisador que o conduziram à Análise de Discurso. No capítulo um, fizemos a fundamentação teoria desta dissertação discorrendo sobre a AD e a ligação do cinema com a caverna de Platão, a projeção cinematográfica e os efeitos de sentidos sobre o espectador. No capítulo dois, vamos focar mais na relação do cinema, e do filme A Arca Russa. Vamos trazer a história da Rússia e sua formação a fim de contribuir com o entendimento da formação desta nação, O Discurso Artístico também é trabalhado apresentando a intertextualidade aproximando os efeitos de sentidos com outros textos. A historicidade e a memória discursiva estão presentes de forma importante, onde nosso *corpus* terá um batimento com esses conceitos. Já no capítulo três entramos no cinema por um plano geral, por um conteúdo histórico e por ele vamos ao cinema russo/soviético e ao cinema russo contemporâneo para chegar no cinema de Aleksandr Sokúrov e na estratégica artística narrativa do plano-sequência. No capítulo quatro, vamos enfim partir para a análise. Analisaremos primeiramente a capa do DVD e depois onze sequências discursivas nas quais trabalhamos a descrição e a interpretação e sua relação com a memória, a historicidade e os efeitos de sentidos no tecido audiovisual. Por último, traremos nossa conclusão.

2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

2.1 ANÁLISE DE DISCURSO

Pêcheux (1969)⁴ nos ensina que “discurso é o efeito de sentido entre locutores”. Assim, a AD não tem como objetivo estudar a forma dos discursos e seus enunciados, mas o que possibilita um enunciado qualquer de ser mobilizado, como ele é dito e qual seus efeitos de sentidos. Portanto, é uma mudança de postura também em relação à tradicional noção comunicacional criada por Roman Jakobson, que propunha um modelo entre emissor, mensagem e receptor, como demonstra o gráfico abaixo.

Gráfico 1 – Sistema de comunicação de Roman Jakobson



Fonte: Orlandi (1984).

O gráfico mostra que um emissor transmite sua mensagem, e o outro, o receptor, faz esta decodificação através da possibilidade de um código comum. Depois este receptor se transforma em emissor e o primeiro emissor em receptor. Porém este tipo de relação na comunicação acaba por esquecer que há indivíduos envolvidos e por isso existem critérios interiores e particulares a cada um dos envolvidos.

O que entra em jogo passa a ser questão subjetiva em um sistema não fechado. Pêcheux, em *Semântica e Discurso* (1997), cita o estudo, *La construction par insertion incidente* de Maurice Dessaintes:

É a situação, o ambiente, o ato de comunicação que acarreta a interrupção momentânea de uma proposição ou de uma frase, isto é, de uma representação de conjunto. O conteúdo de tal ato é de ordem intelectual, faz apelo a inteligência. Mas

⁴ Ver em ORLANDI, Eni. Segmentar ou recortar. In **Linguística: questões e controvérsias**. Publicação do curso de Ciências Humanas e Letras das Faculdades Integradas de Uberaba. Uberaba, Minas Gerais, 1984.

os polos, locutor e interlocutor, não são apenas um espírito emissor e um espírito receptor, são temperamentos, são corpos, almas que vibram, com intensidades e graus diversos, no contato com a realidade comunicada. (PECHEUX, 1997, p.59).

Eni Orlandi também nos mostra que os sentidos produzidos pelo discurso são passíveis de interpretações, onde não há apenas a simples transmissão de conteúdos como no sistema de Jakobson, alguém falar algo em um código comum e outro decodificar,

Na realidade, a língua não é só um código entre outros, não há essa separação entre emissor e receptor, nem tampouco eles atuam numa sequência [...] eles estão realizando ao mesmo tempo o processo de significação e não separados de forma estanque. Ao invés da mensagem o que propomos é justamente pensar aí o discurso [...] que põe em relação sujeitos e sentidos afetados pela língua e pela história. (ORLANDI, 2009, p. 21).

Refletindo sobre as lacunas presentes neste sistema que trata somente da transmissão de mensagens no processo de comunicação, a AD se propõe a refletir sobre o funcionamento da língua constituindo seus participantes em relação social, afetados pela língua e pela história. Orlandi nos diz que “as relações de linguagem são relações de sujeitos e de sentidos e seus efeitos são múltiplos e variados”. (2009 p. 21).

Partindo da transformação deste eixo tradicional de comunicação criado por Roman Jakobson, percebemos uma mudança significativa de pensar a comunicação para refletir sobre o discurso. Denise Maldidier (2003, p. 37-38) nos mostra através do número 37 de “*Langages*” de março de 1975, o caminho que Pêcheux percorreu para o desenvolvimento da AD. Ela entende como fundamental a reflexão de Pêcheux sobre a relação de três outras ciências com a AD no entremeio delas. Pêcheux buscou uma articulação entre a linguística, a psicanálise e o marxismo. Denise Maldidier (2003, p. 38) traz que, após a absorção das críticas à AAD69, Michel Pêcheux definiu o campo teórico, o “quadro epistemológico” do empreendimento que articula três regiões do conhecimento científicas:

- O Materialismo Histórico, como teoria das formações sociais e de suas transformações, aí compreendido como a teoria das ideologias;
- A Linguística, como teoria ao mesmo tempo dos mecanismos sintáticos e dos processos de enunciação;
- A Teoria do discurso, como teoria da determinação dos processos semânticos.

É inserida ainda uma quarta referência “uma teoria da subjetividade, de natureza psicanalítica” (MALDIDIER, 2003, p. 38).

A noção de entremeio da AD mostra como as três disciplinas interagem. Os gráficos que seguem abaixo são uma possibilidade visual de compreender como este entrecruzamento se dá de forma diferente de um modelo interdisciplinar para uma noção de entremeio.

Gráfico 2 – Interdisciplinar



Fonte: Elaboração do autor (2015).

Gráfico 3 – Entremeio



Fonte: Elaboração do autor (2015)⁵.

Desta forma, mergulhando nos estudos de Ferdinand de Saussure, Michel Pêcheux procurou, na linguística e em seu objeto, a língua, a sua não-transparência, a opacidade dos enunciados. Em Karl Marx e Friedrich Engels, procurou o legado do materialismo histórico através de Althusser, assim questionou sobre o que existe de real na história, da forma como o homem constrói sua história que também não lhe é transparente. Em Sigmund Freud, pela releitura feita por Lacan, buscou a Psicanálise, com o deslocamento da noção de homem para a de sujeito e sua relação com o simbólico na história.

Assim para a análise de discurso, segundo Orlandi (2009, p.19-20): a língua tem sua ordem própria, mas só é relativamente autônoma (distinguindo-se da Linguística, ela reintroduz a noção de sujeito e de situação na análise da linguagem):

- A história tem seu real afetado pelo simbólico (os fatos reclamam sentidos);
- O sujeito da linguagem é descentrado, pois é afetado pelo real da língua e também pelo real da história, não tendo o controle sobre o modo como elas o afetam. Isso redundaria em dizer que o sujeito discursivo funciona pela língua, pelo inconsciente e pela ideologia.

Com estes pressupostos definidos, Pêcheux construiu, junto com outros analistas, o dispositivo teórico de análise. Assim se formularam outros conceitos que estabeleceram a AD como interdiscurso, intradiscurso, esquecimentos, ideologia, pré-construído, memória

⁵ Baseado no “Nó Borreano” introduzido na Psicanálise por Lacan, conforme Maria Cristina Leandro Ferreira em A trama enfática do sujeito, texto em A Análise do discurso no Brasil. (2007, p.103)

discursiva, historicidade, formação discursiva, formação imaginária, posição sujeito, paráfrase e polissemia⁶.

A AD, como disciplina de entremeio que se propõe a olhar para o efeito de sentido produzido pelo materialismo histórico e da noção de ideologia, revela que um discurso não tem início em si mesmo. Apesar do sujeito enunciador não perceber, na realidade, ele entra no fluxo do discurso, um discurso já formulado, “já-dito” anteriormente, inscrito no pré-construído e à disposição dos falantes. Para dizer algo, é necessário que aquele que enuncia fale algo que já tenha sentido. Assim ele usa deste sentido já sedimentado para expor suas ideias, desta forma ninguém irá falar em cadeira, bar, futebol, sem ter alguma referência a como isto pode ser interpretado. Estas palavras, este discurso já formulado que o falante tem ideia de ser seu formulador, estão à disposição em um lugar que a AD conceitua como “interdiscurso”, que é o lugar dos “já-ditos”.

O Interdiscurso é um local como um grande “guarda-chuva”, que abriga os discursos já formulados, já enunciados em algum momento e lugar por outros sujeitos. Estes “já-ditos” são os sentidos onde o falante busca abrigo — sem saber — sentidos pré-construídos. No interdiscurso, se encontra o complexo das formações discursivas. Eni Orlandi ensina que a noção de formação discursiva é básica para a AD,

[...] pois permite o entendimento da produção dos sentidos, a sua relação com a ideologia [...] A formação discursiva se define como aquilo que numa formação ideológica dada – ou seja, a partir de uma posição dada em uma conjuntura sócio-histórica dada – determina o que pode e deve ser dito. (ORLANDI, 2009, p. 43).

Ao afirmar algo, o sujeito se identifica com aqueles dizeres, ele se inscreve em uma formação discursiva, pois “as palavras recebem seu sentido da formação discursiva na qual são produzidas [...] que representam na ‘linguagem’ as formações ideológicas que lhe são correspondente”. (PÊCHEUX, 1997, p.160-161). Desta maneira, o que ele diz tem relação intrínseca com a ideologia e que não está perceptível ao sujeito falante, pois “as palavras simples do nosso cotidiano já chegam a nós carregadas de sentidos que não sabemos como se constituíram e que, no entanto, significam em nós e para nós”. (ORLANDI, 2009, p. 20).

Dito de outra forma, o que acontece é que o sujeito, ao falar, busca no interdiscurso, na memória discursiva, um sentido com o qual se identifica. Ao se identificar com um tipo de discurso, assume uma posição e faz isso sem se dar conta dessa interpelação. Conforme

⁶Estes conceitos centrais do dispositivo teórico da AD serão apresentados durante o desenvolvimento da presente pesquisa e serão também utilizados pelo pesquisador nas análises.

Pêcheux, “a ideologia interpela os indivíduos em sujeitos”, designa exatamente que o “não-sujeito” é interpelado-constituído em sujeito pela ideologia. (PÊCHEUX, 1997, p. 155). Assim Michel Pêcheux afirma que, para dizer algo, buscando este dizer da memória discursiva, ele o faz esquecendo que há outras formas de dizer.

O dizer se dá pelo que Pêcheux chama de esquecimento. O conceito de esquecimento parte da impossibilidade de se dizer tudo ao mesmo tempo, assim o dizer tem relação com a ideia de seleção, ou seja, ao selecionar o enunciado o falante o faz esquecendo que poderia dizer outros discursos de outra maneira. Para formular estes conceitos, Pêcheux (1977) buscou as noções de inconsciente e semiconsciente, ideologia e enunciação em Freud. Assim temos o esquecimento número 1 relacionado com o ideológico e o inconsciente, e o esquecimento número 2 ligado à enunciação e ao semiconsciente,

Concordamos em chamar de *esquecimento n° 2* ao “esquecimento” pelo qual todo sujeito falante “seleciona” no interior da formação discursiva que o domina, isto é, no sistema de enunciados, formas e sequências que nela se encontram em relação de paráfrase – *um enunciado, forma ou sequência, e não outro, que, no entanto, está no campo daquilo que poderia reformulá-lo na formação discursiva considerada.*

Por outro lado, apelamos para a noção de “sistema inconsciente” para caracterizar um outro “esquecimento”, o *esquecimento n° 1*, que dá conta do fato de que o sujeito falante não pode, por definição, se encontrar no interior da formação discursiva que o domina. Nesse sentido, o *esquecimento n° 1* remetia, por uma analogia com o recalque inconsciente, a esse exterior, na medida em que – como vimos – esse exterior determina a formação discursiva em questão. (PÊCHEUX, 1997, p. 173).

O processo de construção de sentidos na AD é a ideia de que o sujeito se constitui se constituindo, e a noção de esquecimento mostra que os discursos já existem. É o sujeito que entra no fluxo do discurso que não tem origem no enunciator, por isso Orlandi (2009, p. 35-36) nos diz que o “esquecimento é estruturante”, assim “ele é parte da constituição de sujeitos e sentidos”. Este esquecimento que forma o sujeito se dá pela ilusão de que seu discurso é novo e realizado no ato de sua enunciação, mas ele é uma retomada de um já-dito por outros sujeitos em outros momentos. Os esquecimentos propostos por Pêcheux produzem esta ilusão de uma formulação original e conduzem o sujeito a uma seleção inconsciente de dizeres na qual realiza sua prática discursiva subjugado pela ideologia. Concordamos que a ideologia se manifesta na relação entre o sujeito e a linguagem de maneira a não ser percebida, e que seu uso naturalizado é o lugar onde os efeitos de sentidos se realizam.

É a ideologia que fornece as evidências pelas quais “todo mundo sabe” o que é um soldado, um operário, um patrão, uma fábrica, uma greve, etc., evidências que fazem com que uma palavra ou um enunciado “queiram dizer o que realmente dizem” e que mascaram, assim, sob a “transparência da linguagem”, aquilo que chamaremos o *caráter material do sentido* das palavras e dos enunciados. (PÊCHEUX, 1997, p. 160).

A ideologia como prática discursiva é reveladora de uma posição, e esta posição apresenta uma relação de forças. Orlandi (2009) mostra que, segundo essa noção, pode-se afirmar que o lugar a partir do qual fala o sujeito é constitutivo do “como” ele diz. Desta forma, cada um fala conforme a posição em que se encontra naquele momento do discurso, enquanto pai, professor, amante, metalúrgico, político eleito, sendo que cada palavra possui significância ligada a esta posição do enunciador. Socialmente se “espera” que cada sujeito produza um discurso pertinente à posição em que se encontra. Estas são relações de forças no interior da sociedade, sustentadas no poder destes diferentes lugares. Esta afirmação reverbera o que Malidier (2003, p.31) afirmava ser uma ironia de Lenine na sua fórmula: “As palavras mudam de sentido segundo as posições sustentadas por aqueles que as empregam”. Ora, este dizer “já-guardado” dos sujeitos, inserido em uma formação discursiva, é ligado à ideologia como afirma Pêcheux,

[...] se deve conceber o discursivo como um dos aspectos materiais do que chamamos de materialidade ideológica. Dito de outro modo, a espécie discursiva pertence ao gênero ideológico, o que é o mesmo que dizer que as formações ideológicas comportam necessariamente, como um dos seus componentes, uma ou várias formações discursivas interligadas que determinam o que pode e deve ser dito, a partir de uma posição dada numa conjuntura, isto é, numa relação de lugares no interior de um aparelho ideológico (PÊCHEUX, apud INDURSKY, 2007, p. 165).

O interdiscurso é o conceito utilizado na AD que contém as diferentes formações discursivas que permitem a um sujeito se filiar ideologicamente, é o local no qual ele pode ir buscar os já-ditos e acreditar ser o enunciador original de uma fala. Segundo Malidier (2003), pensando no interdiscurso, Paul Henry⁷ traz para a reflexão o conceito sobre pré-construído, que “já preparava a ideia de que o discurso se constitui a partir do discursivo ‘já-lá’, o conceito de interdiscurso cuja “objetividade material [...] reside no fato de que ‘isto fala’ sempre ‘antes, em outro lugar e independentemente’”. (MALDIDIER, 2003, p. 51).

Propomos a chamar interdiscurso a esse “todo complexo com dominante” das formações discursivas [...] diremos, nessas condições, que o próprio de toda formação discursiva (nota 29, deixo de lado neste momento o discurso científico) é dissimular, na transparência do sentido que nela se forma, a objetividade material contraditória do interdiscurso, que determina sua como tal, objetividade material essa que reside no fato de que “algo fala” (*ça parle*) sempre “antes, em outro lugar e independentemente”, isto é, sob a dominação do complexo das formações ideológicas. [...] o funcionamento da ideologia em geral como interpretação dos indivíduos e, sujeitos (e especificamente, em sujeitos de seu discurso) se realiza através do interdiscurso intrincado neste complexo) e fornece “a cada sujeito” a sua “realidade”, enquanto sistema de evidências e de significações percebidas - aceitas - experimentadas. (PÊCHEUX 1997, p. 162).

⁷ Linguista francês, um dos pesquisadores que mais colaborou com Michel Pêcheux na construção da análise de Discurso francesa, é dele a noção de pré-construído sobre a qual Pêcheux formulou a noção de interdiscurso.

No momento que se compreende que a subjetividade é um elemento constitutivo do sujeito, e que ele fala no efeito da ideologia e se constitui sujeito desta forma, passamos do conceito de interdiscurso e entramos no conceito de intradiscurso, ambos fundamentais para o entendimento do processo discursivo. O termo interdiscurso surge da noção de pré-construído a partir de uma reflexão feita com Paul Henry (MALDIDIER, 2003, p.51) onde “mostrava os traços no discurso de elementos discursivos anteriores cujo enunciador havia esquecido”. Entendemos que o interdiscurso carrega o ideológico não aparente em que o sujeito se revela pela inserção em sua formação discursiva dominante, espaço em que ele se filia e se subordina. Segundo Maldidier,

[...] o interdiscurso não é nem a designação banal dos discursos que existiram antes nem a ideia comum de algo comum a todos os discursos. Em uma linguagem estritamente althusseriana, ele é “o todo complexo com dominante” das formulações discursivas, intrincado no complexo das formações ideológicas, e “submetido à lei de desigualdade-contradição-subordinação”. Em outros termos, o interdiscurso designa o espaço discursivo e ideológico no qual se desdobram as formações discursiva em função de relações de dominação, subordinação e contradição. (2003, p. 51).

O intradiscurso é o enunciado do aqui-agora, é a formulação existente realizada em um dado momento sobre determinadas condições de produção. O intradiscurso é o dizer, é o fio do discurso selecionado em uma formação discursiva com dominante, neste complexo das formações discursivas. É na formulação que o sujeito “esquece” que pode dizer diferente e de outra maneira. No intradiscurso, se efetiva a amarração ideológica e se concretiza a ilusão de sua liberdade e de origem do discurso. Para exprimir essa sujeição não aparente, Pêcheux foi a Althusser,

Sim, os sujeitos “caminham por si”. Todo o mistério deste efeito está contido nos dois primeiros momentos do quádruplo sistema de que falamos, ou, se preferirmos, na ambiguidade do termo *sujeito*. Na acepção corrente do termo, sujeito significa 1) uma subjetividade livre: um centro de iniciativas, autor e responsável por seus atos; 2) um ser subjugado, submetido a uma autoridade superior, desprovido de liberdade, a não ser a de livremente aceitar a sua submissão. Esta última conotação nos dá o sentido desta ambiguidade, que reflete o efeito que a produz: o indivíduo *é interpelado como sujeito (livre) para livremente submeter-se às ordens do Sujeito, para aceitar, portanto (livremente) sua submissão*, para que ele “realize por si mesmo” os gestos e atos de sua submissão. *Os sujeitos se constituem pela sua sujeição*. Por isso é que “caminham por si mesmo”. (ALTHUSSER, 1985, p. 104-105).

É por este caminho que o sujeito produz seu discurso, um dizer com origem que ele crê ser dele próprio ao enunciar, como uma trama sendo tecida pela linha puxada de um novelo, que chama “fio do discurso”,

Neste sentido pode-se bem dizer que o intradiscurso, enquanto “fio do discurso” do sujeito, é, a rigor, um efeito de interdiscurso sobre si mesmo, uma “interioridade” inteiramente determinada como tal “do exterior”. E o caráter da forma-sujeito, com o idealismo espontâneo que ela encerra, consistirá precisamente em reverter a determinação: diremos que a forma-sujeito (pela qual o “sujeito do discurso” se identifica que o constitui) tende a absorver-esquecer o interdiscurso no intradiscurso, isto é, *ela simula o interdiscurso no intradiscurso*, de modo que o interdiscurso *aparece* como o puro “já-dito” do intradiscurso, no qual ele se articula como “co-referência”. (PÊCHEUX, 1997, p. 167).

É por meio das noções como interdiscurso e intradiscurso que o discurso se materializa ao analista, mas o que ele busca não são verdades, não é o conteúdo expresso no enunciado, o que busca em seu gesto de interpretação são os efeitos de sentido. Esta busca que conduz aos dizeres se dá pelo processo de compreensão e de construção dos sentidos possíveis nos objetos simbólicos, é o movimento do discursivo em ação. O texto então está submetido, pela via do materialismo histórico em que a AD se inscreve, nas condições de produção. Orlandi (2009, p. 30-31) considera as condições de produção em sentido estrito ligadas ao contexto imediato; as circunstâncias da enunciação e em sentido amplo ao contexto sócio-histórico e ideológico e aos efeitos de sentidos que derivam da forma da sociedade e de suas instituições que organizam o poder, distribuindo posições de mando e obediência. As condições de produção só são possíveis pela potência das relações, elas trazem o elo com o contexto sócio-histórico e com a memória (interdiscurso) mobilizada pela enunciação, são as condições de produção que constituem os discursos,

Não há discurso que não se relacione com outros. Em outras palavras, os sentidos resultam de relações: um discurso aponta para outros que o sustentam, assim como para dizeres futuros. Todo discurso é visto como um estado em processo discursivo mais amplo, contínuo. Não há desse modo, começo absoluto nem ponto final para o discurso. (ORLANDI, 2009, p. 39).

Percebe-se então que as condições de produção possuem relação direta com a posição-sujeito e as formações discursivas a que se identifica o sujeito. Encontramos em Brandão (1994, p.37) a proposição que Courtine faz para uma definição das condições de produção, “Circunstâncias onde interagem os “sujeitos do discurso”, que passam a constituir a fonte de relações discursivas nas quais, na verdade, não são senão o portador ou o efeito”. É fixado nesta posição-sujeito de produtor de imagens e de analista de discurso que, ao analisar um texto, não grafado e sim imagético que procura narrar a história de uma nação, temos a obrigação de não incorrer no erro de trabalhar a história como conteúdo, mas realizar um caminho diferente. Assim Orlandi nos traz o que Courtine e Paul Henry trabalhavam no conceito de historicidade,

Se parte do texto como materialidade histórica. A temporalidade (na relação sujeito/sentido) é a temporalidade do *texto*. Não se trata de trabalhar a historicidade (refletida) no texto, a historicidade do *texto*, isto é, trata-se de compreender como a matéria textual produz sentidos. São, pois, os meandros do *texto*, o seu acontecimento como discursivo, a sua *mise-en-oeuvre*, como dizem os franceses, ou como podemos dizer, *o trabalho dos sentidos nele*, que chamamos de historicidade. Claro que há ligação entre a história lá fora e a historicidade do texto (a trama de sentidos nele), mas ela não é nem direta nem automática, nem de causa e efeito, e nem se dá termo-a-termo. É, pois, preciso admitir que esta relação é mais complexa do que pretendem as teorias da literalidade e que deixam pensar que a análise de discurso que eu pratico vê nos textos os *conteúdos* da história. (ORLANDI, 2006, p. 111).

Assim, seguindo a trilha de Orlandi, (2009, p. 69), fica claro que a AD trabalha com o texto não como um “dado” linguístico, mas com “fato” discursivo. Esta afirmação nos mostra que a materialidade está inapelavelmente imbricada com a memória e com sua inscrição histórica. A procura pelo sentido possível que o texto carrega é uma trama da AD. Esta trama é tecida pela ideologia (materialismo histórico), pela interpelação do sujeito pelo inconsciente (psicanálise). Assim um sujeito assujeitado é ao mesmo tempo livre e submisso, “capaz de uma liberdade sem limites e uma submissão sem falhas: pode tudo dizer, contando que se submeta a língua para sabê-la. Essa é a base do que chamamos de assujeitamento”. (ORLANDI, 2009, p. 50). Este sujeito assujeitado sem perceber só o faz porque se filia a uma formação discursiva,

A tese principal é a de que a interpelação do sujeito de seu discurso se realiza pela identificação do sujeito com a formação discursiva que o domina, identificação na qual o sentido é produzido como evidência pelo sujeito e, simultaneamente o sujeito é “produzido como causa de si”. (PÊCHEUX, 1997, p.261).

Desta forma, para a AD o que acontece é que o sentido das palavras tem a particularidade de significar relacionalmente com a formação discursiva em que o sujeito da enunciação se encontra. Para Orlandi (2009, p. 42-43), “as palavras mudam de sentido segundo as posições daqueles que as empregam. Elas “tiram” seu sentido dessas posições, isto é, em relação às formações ideológicas nas quais se inscrevem”. O que temos então são as palavras a serviço da ideologia. Diria, sem medo de equívoco que, alargando esta colocação, são as materialidades que servem a ideologia, assim, para esta pesquisa, tudo que se inscreve no discurso cinematográfico, o movimento dos atores e figurantes, da câmera, a iluminação, o figurino, etc, tudo serve a ideologia expressa no discurso fílmico.

Em nosso gesto de interpretação a ser proposto, temos que perceber, pelo materialismo, que não é mais a evidência, mas sim o sentido de evidência que dissimula na qual trabalha a ideologia. Assim como o texto (grafado) deixa de ser evidente com seu efeito de “verdade”, a imagem deixa de ser “transparente” para ser considerada opaca. Segundo Pêcheux,

A questão da imagem encontra assim a análise de discurso por um outro viés: não mais a imagem legível na transparência, porque um discurso a atravessa e a constitui,

mas a imagem opaca e muda, quer dizer, aquela da qual a memória “perdeu” o trajeto de leitura. (PÊCHEUX, 1999, p. 55).

É na opacidade da imagem, em sua historicidade, que vamos olhar e procurar o que pode estar escondido pelo efeito ideológico. Para percorrer este caminho em nossa análise, vamos também recorrer a conceitos que a AD tem formulado no Brasil, por meio de análise de diferentes textualidades cada vez mais crescente na linha brasileira de AD. Entendemos que os conceitos de materialidade significativa e imbricação material se fazem fundamentais para este trabalho. Para tanto, iremos traçar a trajetória destes conceitos dentro da teoria. Michel Pêcheux, após a AAD69 na busca de um corpus para a teoria, junto com outros analistas como Jacques Guilhaumou e Denise Maldidier chegaram ao termo “Materialidades Discursivas”. (MALDIDIER, 2003, p.81). Esta discussão, colocada na raiz das disciplinas que compõem a AD, Materialismo Histórico, Linguística e Psicanálise conduziu o estudo dos discursos para a direção da história, das condições de produção em que os enunciados são formulados sob novo prisma,

Nessa perspectiva discursiva, a materialidade é o que permite observar a relação do real com o imaginário, ou seja a ideologia que funciona pelo inconsciente: a materialidade específica da ideologia é o discurso e a materialidade específica do discurso é a língua, diz M. Pêcheux (1975) (ORLANDI, 2012, p. 72).

Assim, Eni Orlandi refletindo sobre o materialismo e observando que as coisas estão sempre em curso, em um constante movimento, trabalha a “formulação material”. Desta forma a materialidade do discurso é a língua fazendo sentido e significando a partir da posição daquele que faz a leitura/interpreta sob determinadas condições de produção. Se o homem vive em sociedade e a história se apresenta da maneira como organizam a vida nela, discursivamente coloca a materialidade, a forma material, para trabalhar na busca do real da língua e da história. (2012, p.73-74).

Se entendemos que, na AD, o texto possui diferentes materialidades, é na relação língua e história que se busca compreender os sentidos possíveis. Desta forma, a AD brasileira vem cada vez mais se debruçando em suas análises por outros textos, como fotografias, filmes e outras possibilidades discursivas. Para dar conta deste universo de signos a serem interpretados, Lagazzi propõe o termo “materialidade significativa”. Ligada à noção de entremeio da AD de suas disciplinas fundantes (Materialismo Histórico, Linguística e Psicanálise) às diferentes materialidades de que são compostas, os discursos procuram trabalhar o que não há na outra,

Em análises com diferentes materialidades, trata-se de “o analista mobilizar, na relação teoria-prática, as diferenças materiais, sem que as especificidades de cada materialidade significativa sejam desconsideradas, cada uma fazendo trabalhar a incompletude na outra pela contradição. (LAGAZZI, 2011, p. 276).

Como a análise discursiva de um filme mobiliza inúmeras materialidades, o que Lagazzi (2011 [2009]) propõe como materialidade significativa torna o gesto de interpretação do analista e do espectador relacionado com a condição de produção que se encontra no momento. Trata-se de pensar as materialidades não separadamente, mas em uma composição, em um imbricamento que não leva à complementaridade, mas sim a um entrelaçamento, na qual as faltas movem-se em conjunto. Desta forma, na perspectiva discursiva, sujeito e sentido se constituem se constituindo, analista e espectador estão produzindo gestos de interpretação em um batimento com a materialidade.

Consideramos que os sentidos são uma produção na história. Portanto, a leitura, na perspectiva discursiva, é um percurso de interpretação que tem como limites o texto, em sua materialidade significativa, e a história, em suas condições de produção. É por isso que um mesmo texto, lido em diferentes condições de produção permitirá diferentes interpretações, assim como uma paráfrase de um texto, mesmo tentando manter a mesma interpretação, sempre apontará, com outras formas significantes, para outras possibilidades de relações de sentido. (LAGAZZI, 2011, p. 277).

Temos, então, pela leitura materialista, que a interpretação do texto acaba sempre relacionada com a posição-sujeito, com a formação discursiva e com a ideologia. Só se diz algo a partir da inscrição na formação discursiva dominante.

O conceito de imbricação material, parte da mesma noção de entremeio que é constitutiva da AD. Sendo a AD formada no entremeio, isto é, na relação trabalhada na falta e na contradição de suas ciências fundadoras, o materialismo histórico, a psicanálise e a linguística. Assim entendemos, como Lagazzi (2011b, que, ao refletirmos sobre as diversas materialidades de que é composto o trabalho audiovisual, não é pela associação delas que se deve fazer a análise discursiva, mas pelo entremeio delas, onde se observa as ligações que juntas produzem efeitos de sentido no espectador.

Para realizar nosso gesto de interpretação a partir desta imbricação material que possui o audiovisual, esta pesquisa parte da perspectiva que o filme é um produto cultural, é um documento. Desta forma, aqui não fazemos a distinção entre ficção e documentários nas obras imagéticas, assim entendemos, como Marc Ferro (2010, p.10), que elas são documentos de uma época e passíveis de, através delas, se fazer um gesto de interpretação que ajude a entender o período em que se inserem temporalmente. Para este entendimento, é necessário puxar o fio da memória, como sendo,

A memória discursiva, o interdiscurso, como não cansamos de repetir, é irrepresentável. E o documentário, quando recorta, sem o saber, essa memória em algum ponto, produzindo um acontecimento, não “representa”, produz um efeito, inserindo por seu gesto, a memória em uma atualidade. [...] ao fazer do que recorta um objeto simbólico, o documentário, enquanto discurso, produz um acontecimento, que é o que ele significa. Produz um recorte do real que é tomado como um acontecimento. Mexe na relação com o esquecimento. Produz um efeito de memória. Ou melhor, o acontecimento que ele produz, sua historicidade, está na configuração que, pelo seu recorte, ele produz como parte da memória, interdiscurso. Essa é sua historicidade constitutiva. Esse é o efeito que produz para ser documentário. (ORLANDI, 2012, p. 57-58).

Nesta caminhada em direção a uma análise de uma materialidade fílmica, das imagens em movimentos, se faz fundamental a inscrição dentro do discurso artístico. Não é interesse aqui se aprofundar na questão de entender o discurso artístico a partir de movimentos históricos que tragam sua constituição teórica. Muito se discute sobre a fruição artística e sobre a arte em oposição à ciência por não trabalhar com certezas, mas por ser particularizada na interioridade humana, e assim atravessada pela subjetividade. Como a AD se preocupa com o gesto de interpretação, com o efeito de sentido e as condições de produção a “visão materialista da estética – visão essa que pretendemos nos aproximar durante o processo de análise – debruça-se sobre a experiência real, determinada pelo laço social”. (NECKEL, 2010, p. 121).

Sendo assim, compreendemos que as instâncias poética e estética são próprias do artístico, no sentido de constitutivas desse discurso. Consideramos, ainda, que o DA opera sempre na contradição e na possibilidade da falha e do equívoco. Seus procedimentos ancoram-se no significante e na imbricação material desse significante. Portanto, há de se recorrer a uma memória material imagética – sonora – gestual – verbal... para que faça sentido. Como tanto nos ensina Orlandi, para que algo faça sentido é preciso que já tenha sentido. O poético e o estético são instâncias de sentido da linguagem. E, portanto, instância de constitutividade de sujeitos. (NECKEL, 2010, p.131).

Entendendo o filme como uma textualidade e como uma materialidade significativa, e analisando esta materialidade a partir de uma estratégia de descrição com a separação entre cinematográfico e fílmico, vamos fazer uso das noções de Tecedura e Tessitura que Neckel (2010) também nos fornece para compreender o discurso artístico.

Tomamos por Tecedura o tecer dos dizeres no discurso, na trama dos sentidos. A tecedura está no jogo polissêmico e no interdiscursivo. A Tecedura estaria mobilizando uma memória que atravessa e constitui a materialidade discursiva [...] A Tecedura está na trama dos discursos, no espaço das redes de memória, espaço próprio das heterogeneidades discursivas e da contradição. A noção de tecedura é cunhada na imagem metafórica de uma teia, numa teia invisível que nos envolve por completo. E, é nessa teia que somos tecidos discursivamente. No caso da imagem, Tecedura representa a rede de filiações da memória a outras imagens e/ou materialidades, às quais nem sempre temos acesso, pois tal teia é tramada pelos esquecimentos constitutivos (1 e 2) formulados por Pêcheux. (NECKEL, 2010, p.142-143).

Já a Tessitura se encontra no dizer, na formulação visual, sua relação é do aqui-agora, por isso ela é relacionada ao intradiscurso,

E, tomamos por Tessitura, a estrutura própria das diferentes materialidades discursivas ancoradas no artístico em seus modos de funcionamento. Tomamos metaforicamente Tessitura do conceito de funcionamento musical, como aquilo que ordena o andamento, os compassos, as notas, etc. Assim como no funcionamento musical, a Tessitura estaria para a estrutura do dizer (visual/sonoro/gestual/verbal). A tessitura se mostra na circulação do movimento parafrástico, o que recuperaria uma memória marcada e mostrada pela heterogeneidade discursiva. No caso da imagem (e, no nosso foco de análise, o audiovisual) seria sua forma de composição/textualização. Dito de outro modo, mobiliza uma memória de arquivo, que, por meio de suas marcas, torna possível uma identificação de sua estrutura de dizer. Ressaltamos que cada matéria significativa possui uma tessitura particular, por isso, um elemento de linguagem não pode simplesmente ser tomado por outro durante o processo de análise. Os critérios de análise precisam estar atentos às diferentes tessituras da matéria significativa. (NECKEL, 2010, p. 143).

Expressados diversos conceitos fundamentais ao exercício da interpretação por parte do analista, temos de fazer mais uma separação em relação a termos do cinema para definir como estamos trabalhando. Vamos adotar nesta análise o que Salla (2010) chamou de Discurso Fílmico e Discurso Cinematográfico no audiovisual para um melhor entendimento em nossa descrição e interpretação. Assim o cinematográfico é compreendido como as partes que compõem o que é percebido na cena, aquilo que fica restrito ao quadro de visão do espectador, ou seja, os atores, figurantes, seus figurinos, a maquiagem, o cenário ou locação, o movimento de câmera, a iluminação e a textura que provoca, as falas, o som e suas possibilidades. É o processo produtivo, este conjunto de elementos que produzem efeitos de sentidos. Enquanto por fílmico entendemos o todo, seu discurso à união das condições cinematográficas que possibilitam a produção discursiva e seu efeito de unidade e fecho. (SALLA, 2010, p. 15-16).

Os acontecimentos que despontam na tela pelo filme, descritos pelo modo do cinematográfico e posteriormente analisados discursivamente pelo fílmico, apresentam sempre sujeitos e situação. Sujeito e situação remetem às condições de produção, pelo contexto imediato de sua aparição e em sentido amplo pelo contexto sócio-histórico-ideológico. (ORLANDI, 2009, p. 30). O sujeito filiado a uma formação discursiva com dominante vai realizar seu gesto de interpretação, e, ao falar, ele usa palavras “já-ditas”, porém a interpretação pode ser semelhante ou diferente. Desta forma, toda tensão entre os discursos está no jogo entre o mesmo e o diferente, entre paráfrase e polissemia.

A paráfrase é a matriz do sentido, pois não há sentido sem repetição, sem sustentação no saber discursivo, e a polissemia é a fonte da linguagem uma vez que ela é a própria condição de existência de discursos pois se os sentidos – e os sujeitos – não fossem múltiplos, não pudessem ser outros, não haveria necessidade de dizer. A polissemia é justamente a simultaneidade de movimentos distintos de sentidos do mesmo objeto simbólico. (ORLANDI, 2009, p. 38).

Assim, dizer como um discurso funciona para a AD tem relação com a interrogação dos sentidos, a relação da língua com a ideologia e a exterioridade pelas condições de produção. (ORLANDI, 2014). Estas questões levam ao entendimento de que a imagem como pré-construído marca a memória do espectador remetendo a possibilidades de paráfrase ou de polissemia nos acontecimentos discursivos a que é confrontado.

2.2 DA CAVERNA DE PLATÃO AS SALAS MODERNAS: UM CAMINHO DO CINEMA

Feita esta rápida introdução por conceitos analíticos da AD que serão mobilizados em nosso gesto de interpretação buscando construir nosso próprio dispositivo analítico, vamos passar aos conceitos que se encontram dentro da teoria do cinema e são ligados por seus autores ao materialismo histórico, ao qual esta pesquisa se encontra filiada. A revolução russa de 1917 trouxe ao poder um grupo de pensadores políticos marxistas que não eram ligados às artes. Os principais dirigentes revolucionários no primeiro momento foram Lenin e Trotsky. Ambos sabiam da importância do efeito propagandístico da produção artística em um período de grandes transformações. Lenin, que valorizava muito as tradições russas, procura não associar os valores políticos nesta empreitada. A sua importância foi ter procurado por em prática uma política cultural revolucionária inspirada pela história, pois como foi definido por Gramsci, “para o marxismo, não há nada que possamos situar *acima* da história ou *fora* dela”. (KONDER, 2013, p.42). Estaria então a Rússia saindo da escuridão em direção a claridade!

Pensar o cinema remete à Platão e sua caverna, à noção da projeção cinematográfica, às imagens visualizadas em uma sala escura, a um espectador passivo e imerso, e à magia e a vida. Esta relação é clara para Jacques Aumont: “A caverna de Platão também foi comparada com a própria sala de cinema, os espectadores sendo os prisioneiros acorrentados e as imagens na tela, as sombras projetadas sobre os muros da gruta” (2003, p. 44). Edgar Morin, outro importante teórico que refletiu sobre o cinema, vai na mesma direção, “eu sentia que havia uma ligação profunda entre o reino dos mortos e o reino do cinema: era o reino das sombras, o reino- pois claro! - da caverna de Platão”. (1997, p. 14).

Entendemos que esta afinidade entre o homem e o cinema é por demais forte e ligada à fascinação do ser humano por escutar histórias, por descobrir e conhecer novos mundos, enfim, pela magia do desconhecido, o que depois será mais explorado nesta pesquisa pelo conceito formulado por Benjamin sobre o narrador. O cinema é um produtor de sentidos, é uma maneira de dominação através da difusão de ideias e propagador de culturas, e desta

forma, afirma-se reproduzindo conceitos e modos de vida. O governo norte-americano pós-guerra soube muito bem explorar seu potencial para exercer uma dominação cultural através dos filmes produzidos em Hollywood. Robert Stan (2003, p. 182-184) faz a ligação desta produção de sentidos por “efeitos subjetivos” que afetam o espectador se valendo do que pensaram muitos outros autores. Ele traz o encontro da psicanálise com o cinema, assim nos mostra que, para Morin, “o espectador não assiste, simplesmente, a um filme, mas vive-o com uma intensidade neurótica, com uma forma de regressão socialmente aprovada” e que Lacan associou novas questões, refletiu o “desejo” não como impulso biológico, mas com direção ao objeto de atração. Na relação cinematográfica, criou uma analogia que “tendia a favorecer as tensas ambiguidades da psicanálise europeia (o cinema de arte) em detrimento do “final feliz” (hollywoodiano) da psicologia do ego. Stan traz a relação de Lacan entre o cinema e o pensamento marxista.

Muitas das novas questões foram articuladas como problemas marxistas com respeito à ideologia. Como ao espectador é “interpelado” como sujeito? [...] que tipo de sujeito-espectador é modelado pelo dispositivo cinematográfico? Por que o cinema desperta reações tão apaixonadas? Como explicar seu fascínio? Por que tantas coisas parecem estar em jogo? (STAN, 2003, p. 184).

Se a AD é filiada ao pensamento marxista, compreendemos aqui o cinema como um discurso que procura produzir no sujeito um assujeitamento. Este assujeitamento pode se dar de formas discursivas diferentes na sua relação com o mundo. O cinema pode gerar um sujeito pacífico e acomodado, ou pode gerar um sujeito incomodado com o que assiste na tela, um sujeito que procure transformar a sociedade. Orlandi nos mostra que o discurso possui três modos: o lúdico, o polêmico e o autoritário,

O discurso lúdico é aquele em que seu objeto se mantém presente enquanto tal (enquanto objeto, enquanto coisa) e os interlocutores se expõem a essa presença, resultando disso o que chamaríamos de polissemia aberta (o exagero é o *non sense*). O discurso polêmico mantém a presença do seu objeto, sendo que os participantes não se expõem, mas ao contrário procuram dominar seu referente, dando-lhe uma direção, indicando perspectivas particularizantes pelas quais se o olha e se o diz, o que resulta na polissemia controlada (o exagero é a injúria). O discurso autoritário o referente está ausente, oculta pelo dizer, não há realmente interlocutores, mas um agente exclusivo, o que resulta na polissemia contida (o exagero é a ordem no sentido em que se diz “isso é uma ordem”, em que o sujeito passa a instrumento de comando). (ORLANDI, 1987, p. 15)

O Cinema se coloca mais próximo a forma de discurso lúdico pelo seu caráter aberto e polissêmico, por permitir interpretações mais livres e controversas. Assim o cinema se insere dentro do Discurso Artístico, que conforme Neckel (2004), necessita da presença do interlocutor para se fechar. Para esta pesquisa, a obra de arte tem como razão de sua existência o poder transformador, o poder de mudar o estado das coisas, atingindo pelo sensível aquele

que se dá o tempo de fruí-la. Não entendemos aqui a obra de arte que apenas reverencia o belo, o feio ou outra característica que não contenha o poder revolucionário da alteração, da mudança de estado. Entendemos que o sujeito-espectador é afetado sensivelmente pelas imagens. A polissemia do discurso artístico traz em si questões que buscam incomodar e produzir reflexões, mexendo com a zona de conforto do sujeito. Assim compreendemos que o que nos traz Stan (com Morin e Lacan) e Aumont tem profunda relação com a tentativa do artista de produzir sentidos que revelem a farsa do mundo como é mostrada por Platão em sua alegoria da caverna.

A Psicanálise que une o cinema ao discurso é mais um ângulo na produção de sentidos gerados pelas materialidades/textualidades do cinema. A sua origem a partir da fotografia, os irmãos Lumière com a criação da sua câmera e sua primeira apresentação pública no Gran Café Paris em 28 de dezembro de 1895 conduzem o primeiro cinema por caminhos exóticos,

O cinema surgiu fora da arte, como uma curiosidade científica, uma diversão popular e também como uma mídia (um meio de exploração do mundo); entretanto foi rapidamente reivindicado como arte (e até mesmo, de modo notável, a primeira arte *inventada*) e com *médium* (um meio de criação). Após décadas, em que críticos, filósofos, universitários, até mesmo cineastas fizeram de tudo para que se levasse a sério essa reivindicação, o aforismo de Malraux ainda é válido: o cinema é uma indústria. (AUMONT, 2008, p. 13).

Não é objetivo relatar aqui a historiografia temporal do cinema, mas não podemos, ao mesmo tempo, deixar de relatar fatos e personagens importantes no desenvolvimento deste meio de comunicação que impacta tão fortemente nossa sociedade. O cinema, segundo Xavier (1997), iniciou seu desenvolvimento pela noção teatral, pela ideia de teatro filmado, trabalhando com a noção de quarta parede. Narrativamente a mudança de ponto de vista, alteração do ângulo e de distância do objeto filmado, foi uma libertação à “prisão” do teatro, já Andre Malraux (1946) “aponta o corte dentro da cena como o ato inaugural da arte cinematográfica, explicitando algo naquele momento presente na mente de muitos teóricos”. (XAVIER, 1997, p. 20).

A “invenção” do cinema mobilizou a América, a Europa e também a Rússia, e carregou consigo seus povos, determinando formas de pensar e agir atravessados por uma ideologia nacional, um modo de vida,

[...] não é possível separar a história da teoria do cinema da história da arte e do discurso artístico. [...] em uma perspectiva de longo prazo, a história do cinema, da teoria do cinema, deve ser considerada à luz do crescimento do nacionalismo, para qual o cinema se transformou em um instrumento estratégico de “projeção” dos imaginários nacionais. (STAN, 2003, p. 33).

Importante aqui perceber que a noção de Discurso Artístico a que Stan se refere está ligada à narrativa colonialista vencedora que deseja humanizar povos “primitivos” em uma ação política revestida de arte, já o Discurso Artístico dentro da AD, como proposto por Neckel, acontece não unilateralmente, mas pelo processo discursivo da perspectiva peucheutiana. No Discurso Artístico a polissemia é constitutiva do efeito de sentidos entre interlocutores e “esses sujeitos intercambiam seus papéis tanto no processo de produção do dizer quanto na leitura/interpretação da produção artística”. (2004, p. 57).

Sob esta perspectiva, “A Arca Russa” nos conduz dentro de sua narrativa discursiva à posição-sujeito-Estado. É assim que se reafirma, através do cinema, o projeto cultural, ideológico e artístico dos povos, uma formatação de nação que unifique e plastifique estes dizeres que acabam se reproduzindo como naturais nos membros de sua sociedade. Pêcheux nos mostra que é pelo processo de identificação “que todo sujeito “se reconhece” como homem, ou como operário, empregado, chefe [...] turco, francês, alemão, etc., e com aquilo que o *representa*” (1997, p.117). Para exemplificar, cita frases como “A França declarou guerra aos Alemães, ou o turco sitiou Viena”. Desta forma, o sujeito está inserido na nação. O que temos então é o sujeito inscrito na sociedade por um discurso comum, projetado em uma posição-sujeito com uma formação discursiva. Ao proferir enunciados que se filiam a uma formação discursiva, temos que o sujeito vai ao interdiscurso, onde se encontra o complexo das formações discursivas e se apropria dos dizeres, crendo serem eles novos, sem perceber sua entrada no fluxo de algo já dito. Eni Orlandi nos ensina,

O dizer não é propriedade particular. As palavras não são só nossas. Elas significam pela história e pela língua. O que é dito em outro lugar também significa nas “nossas palavras”. O sujeito diz, pensa que sabe o que diz, mas não tem acesso ou controle sobre o modo pelo qual os sentidos se constituem nele. (2009, p. 33).

Ao proferir seus enunciados inscritos em uma formação discursiva, temos o interdiscurso, a memória agindo no intradiscurso, o fio do discurso. Desta forma, os sentidos se constituem “na confluência dos dois eixos: o da memória (constituição) e o da atualidade (formulação)”. (ORLANDI, 2009, p. 34).

O discurso do cinema tem dois pólos principais. Na América temos o desenvolvimento de um modo de cinema, na Rússia encontramos uma espécie de cinema oposto. Os antagonismos ocidente/não ocidente se encontram no interior do filme e em suas teorias. Ambos de importância semelhante no que se pode chamar de “linguagem”

cinematográfica, de uma escrita através da câmera⁸. Estamos então em um tempo de constituição de uma linguagem cinematográfica, de algo novo que acabou não se adaptando às tentativas de transferências de teorias gramaticais ao cinema. O cinema, na procura de sua linguagem própria, possibilita aos cineastas experimentarem o uso da câmera e descobrir novas linguagens, buscando por técnicas narrativas, de maneiras de contar histórias a partir de novas bases. O texto, a palavra, deixa de ser o suporte básico de uma narração e passa a ser uma das partes desta nova possibilidade de apresentação de histórias, agora com suportes por outras materialidades.

Esta procura por algo novo surge quando é realizado o corte dentro da cena. O corte é a passagem de um plano a outro de forma repentina, quebrando o fluxo na cena anterior e levando a outro espaço e tempo. O americano David Griffith é quem sabe melhor utilizar esta nova estratégia em seu filme “O nascimento de uma nação”. Este modelo de narrativa se constitui no que é consagrado como cinema clássico.

Foi ele sem dúvida o primeiro grande sistematizador, o modelo a ser seguido pelos cineastas. O uso psicológico do primeiro plano, os seus grandes finais marcados pela convergência de tensões e pela aceleração, a combinação coerente dos vários recursos até então presentes de maneira dispersa em diferentes filmes, estes são méritos que Griffith concentra em torno de si. (XAVIER, 1997, p. 27).

Griffith alterou a construção de uma cena no momento que a desmembrou em diversos planos, realizando, dentro de um mesmo ambiente, enquadramentos e angulações diferentes. Ele “inventou” o que se chama de montagem paralela: uma cena acontece em um local; outra cena em outro local no mesmo tempo e ambas acabam convergindo, se encontrando em um processo de tensão, muito compreendido popularmente como o “enquanto isso”⁹, que culmina no confronto,

Focalizando acontecimentos simultâneos, cujo modelo clássico é a montagem de perseguições. Desde os primeiros anos do século, este foi um procedimento capital nas narrativas de aventura, extremamente populares, dada a carga de emoções que caracteriza os desfechos na base da corrida contra o tempo, onde o bem persegue o mal e a figura do herói luta contra obstáculos para salvar a heroína, prestes a ser vítima de algum acidente ou cruel ataque. (XAVIER, 1997, p. 21).

⁸ Importante lembrar que não se trata de adaptar a questão da “linguagem” ao cinema, pois a proposta de ver o cinema a partir de uma “linguagem” transpostas da língua grafada ao “cine-língua” já estão superadas e a proposta discursiva é outra.

⁹ O termo “enquanto isso” na cinematografia se refere a montagem criada no filme quando são apresentadas ações dramáticas que ocorrem em ambientes diferentes, porém ao mesmo tempo. São situações que vão se tensionando para se encontrarem posteriormente. Como exemplo, temos a mocinha apavorada que está sendo raptada pelo bandido e o mocinho que corre para chegar na casa dela para salvá-la, ou alguém preso ou machucado sobre o trilho do trem e este trem se aproximando e ele desesperado. São situações que procuram levar o público a sentir o medo e a angústia dos personagens envolvidos. É a busca por emoções cada vez mais fortes que os diretores imprimem para cativar o espectador.

A alteração do ponto de vista e a montagem paralela são duas marcas fundadoras da “linguagem cinematográfica”. Xavier (1997) afirma que, apesar do “enquanto isso” ser uma marca com raízes literárias, o modo como o cinema fez uso desta estratégia, pelo ritmo e movimento, torna-se marca desta nova mídia pela imbricação material. Esta pesquisa percebe aqui, e entende correta pelo momento do desenvolvimento do cinema, que o corte trouxe aos cineastas uma infinidade de novas possibilidades narrativas em seus modos de contar histórias. Esta nova técnica gerou inúmeras novas construções nos Estados Unidos, teve grande repercussão na Rússia com Kulechov, Vertov e Eisenstein, que procuraram intelectualizar este efeito narrativo. Entende também que isso não quebra a noção de plano-sequência como montagem que foi retrabalhado por outros importantes cineastas, como Tarkovski, Hitchcock e Kalatazov e teóricos como Bazin, e que tem conquistado muitos adeptos no cinema contemporâneo como o mexicano Iñárritu¹⁰ (1963), vencedor do Oscar de 2014 com *Birdman*.

Assim, com estas novas estratégias, o cinema norte-americano criou o que se passou a nomear de cinema clássico (também conhecido como hollywoodiano). Este modelo de fazer cinema tinha como característica intencional e fundamental a ideia de que o espectador deveria “adentrar/mergulhar” na história contada. Ele deveria aceitar naturalmente possíveis estratégias narrativas e, para tanto, construiu um sistema de trabalho baseado na montagem clássica que está alicerçado nas regras de continuidade,

[...] as famosas regras de continuidade funcionam justamente para estabelecer uma combinação de planos de modo que resulte uma sequência fluente de imagens, tendente a dissolver a “descontinuidade visual elementar” numa *continuidade espaço-temporal reconstruída*. O que caracteriza a continuidade clássica é seu caráter de sistema cuidadosamente elaborado, de repertório lentamente sedimentado na evolução histórica, de modo a resultar num aparato de procedimentos precisamente adotados para extrair o máximo rendimento dos efeitos da montagem e ao mesmo tempo torná-la invisível. (XAVIER, 1997, p.24).

Este modelo de cinema dedicado à fruição e ao lazer carrega hoje a noção de manipulação sobre o espectador, trazendo consigo a ideologia norte americana do estilo *way-of-life*¹¹, pois sua disseminação se espalhou e é dominante no mundo ocidental pós-guerra.

¹⁰Alejandro González Iñárritu. Diretor mexicano (1963 -) Seu filme, *Birdman* ou (A Inesperada Virtude da Ignorância) conta a história de Riggan Thomson, um famoso ator de *Hollywood* por interpretar um super-herói chamado *Birdman* e que caiu no ostracismo e tenta se reerguer através de uma peça de teatro encenada na *Broadway*. Na cerimônia do Oscar 2015, ele foi indicado em nove categorias e venceu quatro: Melhor Filme, Melhor Diretor, Melhor Roteiro Original e Melhor Fotografia. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Birdman_ou_%28A_Inesperada_Virtude_da_Ignor%C3%A2ncia%29. Acesso em: 06 fev. 2016.

¹¹ Forma reduzida da expressão “*American wayoflife*”, traduzido como “Estilo de vida americano”. Esta expressão afirma a ideia da crença no sonho americano de vida. É fundamentado no direito à vida, no direito à liberdade e na busca da felicidade. Todos são tidos como direitos naturais do cidadão norte-americano.

Já o cinema russo/soviético foi desenvolvido observando essa construção rítmica norte-americana, mas tendo outras preocupações sociais. Para compreender o cinema russo, que nomeamos ao mesmo tempo de russo/soviético, o melhor caminho a trilhar é pelo momento histórico de sua constituição.

O cinema como modo de comunicação e expressão é muito próximo à revolução russa de 1917. A revolução comunista provocou alterações profundas na sociedade russa que influenciou também todo o planeta, tal a dimensão que tomou. Como um dos ideais revolucionários era a criação de um “novo” homem, o cinema entrou junto nesta empreitada assim como todos outros campos do trabalho e do saber.

A vitória da revolução socialista de 1917 trouxe então para a arte algumas questões. Como já existia uma teoria de processos históricos faltava criar uma teoria marxista da criação artística. A arte buscou também no pensamento de Karl Marx algumas ideias suas sobre as questões estéticas, fiéis a sua tese.

O caráter da concepção marxista do mundo, tal como foi definido por Gramsci, é o de um “historicismo absoluto”: para o marxismo, não há nada que possamos situar *acima* ou *fora* dela. A perspectiva marxista, portanto, exige que se veja em toda e qualquer realização humana a sua conexão essencial com o seu tempo, com as condições históricas de sua realização. As obras de arte, como quaisquer outras obras do homem, não podem ser desligadas da época que surgiram. Mas isso não quer dizer que a obra de arte esgote os seus efeitos no momento em que aparece; não quer dizer que a obra de arte possa ser *reduzida* às condições da sua gênese histórica e social. (KONDER, 2013, p. 42).

Aqueles que vieram depois de Marx recuperaram alguns de seus pensamentos sobre a estética, nesta busca foi levada em conta alguns “encantos” que ele tinha sobre a arte grega e sobre os clássicos. Lenin defende então que, para a arte, esta noção de abertura aos valores do passado contribui para evitar um possível engessamento da nova arte e assim não criar uma “cultura de laboratório”. (SÁNCHEZ VÁSQUES, 2010, p.18-19).

Ainda que não claramente definidos os objetivos estéticos da revolução e com algumas diferenças entre seus principais líderes, eles acabam convergindo para a necessidade da importância da arte em um momento revolucionário como o que passavam. Trotsky tinha um receio muito grande “contra a tentação do imediatismo e era pouco propenso à demagogia *populista*”. Pensava ele que a produção artística possuía leis particulares imunes às possíveis deformações ideológicas, “o trabalho artístico do homem – escreve Trotsky – é contínuo. Cada nova classe se coloca sobre os ombros da precedente”. (KONDER, 2013, p. 62).

A revolução, ciente desta importância, teve lucidez de influir diretamente para que não houvesse uma contaminação de considerar que tudo devia mudar, que o passado devia ser apagado como ocorrem em muitas revoluções,

O governo revolucionário leninista não se omitiu diante da livre discussão que se travava, não se encastelou em um liberalismo cômodo e preguiçoso: procurou intervir nos debates procurou influir no sentido de neutralizar as posições cujas implicações políticas tivessem um caráter retrógado, reacionário e desumano. Mas soube evitar a sufocação do debate, a intervenção burocrática e policialesca. Não extingui, em geral a fermentação, não procurou implantar a uniformidade de pensamento na produção artística. (KONDER, 2013, p. 70).

Desta forma, o novo governo procurou criar as melhores condições para seus artistas desenvolverem os trabalhos, porém estavam interessados que esta criação fosse de alguma forma revolucionária e que servisse aos desejos dos novos ventos que transformavam a nação. Assim, com espaço e liberdade, eram criadas novas obras para novos tempos. O cinema era uma destas áreas estéticas que muito tinha a atenção de Lenin. Sabedor da força da imagem, ele comentou “o cinema, para nós, é de todas as artes a mais importante”. (KONDER, 2013, p. 76).

Mas as emergências eram muitas naquele período, pois, após a revolução de outubro, a Rússia entrou em uma guerra civil que durou três anos, de 1918 a 1921, e que acabou desorganizando a economia e o sistema produtivo. Lenin e Trotsky tentaram organizar a nação controlando apenas o sistema macroeconômico e liberaram a economia para o pequeno mercado de iniciativa privada, as propriedades familiares e camponesas. Porém Lenin adoeceu e morreu em janeiro de 1924.

Neste período, o grande nome do cinema russo é o marxista Sergei Mikhailovitch Eisenstein. Homem de interesses ecléticos, que, além de cineasta, é considerado o maior teórico do cinema russo e um dos principais da história do cinema, Eisenstein é também o criador de conceitos como o de fragmento que conduz ao desenvolvimento da concepção de montagem, na pesquisa de efeitos de sentido, na noção de conflito da dialética hegeliana (AUMONT, 2003, p. 96). Ele estruturou grande parte da teoria da montagem e da montagem das atrações,

O jovem Eisenstein, cuja ambição é dominar absolutamente os recursos de sua arte, busca antes de mais nada produzir filmes cujo efeito sobre o espectador seja determinável de antemão de uma maneira muito certa. É, portanto, essencial saber o que se pode calcular e dominar sobre a atividade psicológica. Impregnado pelos debates em torno do pavlovismo e do behaviorismo, adota mais ou menos de uma maneira explícita um modelo no qual, classicamente, o intelecto é superior à emoção (porque sua sede se situa no sistema nervoso “superior”), mas no qual ambos funcionam sobre uma mesma base “reflexológica”: ação gera reação. Ao mesmo tempo a adesão de Eisenstein ao marxismo e sobretudo à sua parte filosófica (*A dialética da natureza* de Frederick Engels) leva-o a postular que o intelecto é fundamentalmente da ordem do adquirido, não do inato. (AUMONT, 2004, p.25).

Após a morte de Lenin, inicia-se um processo de industrialização e coletivização agrícola. “Menos conhecida no Ocidente, haverá também a revolução cultural soviética dos

anos 1930, com objetivo de formar mão de obra educada para modernizar o país e criar o chamado “novo homem soviético”, (SEGRILLO, 2012, p. 197). No interior do quadro ideológico que vivia a Rússia revolucionária, Eisenstein aprimora seu conceito de montagem intelectual pensando-o próximo a um sistema filosófico, no qual o cineasta necessita usar de técnicas para ativar as emoções que deseja no espectador. Assim, seus estudos acabam por não enquadrarem na nova política cultural que começa a surgir com Stalin no poder. Apesar desta nova diretriz, este novo homem está também nas “obras de imaginação e de criação, os grandes filmes de Eisenstein e de Pudovkin, o *Mister West*, de Kulesov, abordam temas estritamente ligados ao nascimento da União Soviética, ao regime bolchevique. À sua maneira eles o legitimam”. (FERRO, 2010, p. 34).

Na perspectiva cultural, em seu livro a Forma do filme, Eisenstein cita Heráclito que diz que “nenhum homem pode se banhar duas vezes no mesmo rio”, esta citação é para fazer referência às transformações que aconteciam em seu país e onde a arte estava inserida neste projeto de mudança radical,

De modo semelhante, nenhuma estética pode florescer tendo por base o mesmo grupo de princípios em dois estágios diferentes de seu desenvolvimento. Especialmente quando a estética particular analisada diz respeito à mais móvel das artes, e quando a divisão entre as épocas é a sucessão de dois períodos de Cinco Anos do mais poderoso e mais notável trabalho de construção do mundo – o trabalho da construção do primeiro Estado socialista e da primeira sociedade socialista da história. (EISENSTEIN, 2002b, p. 120).

O que acontece é que a liberdade de criação iniciada com Lenin e Trotsky se altera a uma opção artística mais pragmática e doutrinária. Sem inimigos externos e internos, Stalin consolida-se no poder e expulsa Trotsky do partido. Começa então a colocar em prática um sistema de coerção sobre os artistas para realizarem produções politicamente uteis e a “cumprirem suas tarefas”. (KONDER, 2013. p. 89).

De maneira bem ampla, podemos afirmar que o cinema tem como pilares a teoria da decupagem clássica norte-americana por um lado criada a partir de Griffith, com seu cinema de imersão, e, de outro lado, as teorias sobre o cinema formuladas pelos russos, Eisenstein, Pudovkin, Vertov e Kulechov, entre outros, nas quais os filmes eram entendidos como obras e que assim deviam ser percebidos, o espectador não era manipulado, mas um ser ativo e revolucionário. E também, de forma bem geral, foram a partir dessas bases que outros cinemas experimentaram e se constituíram posteriormente. Estas criações narrativas, independentemente do conteúdo ideológico que não está aparente, só reforçam o que este pesquisador pensa e encontra em André Bazin a confirmação: “O cinema é uma linguagem”. (BAZIN, 2014, p. 34).

Entendendo o cinema como linguagem, entra-se pelo caminho de como se constrói esta linguagem, como ela se torna possível de ser então interpretada de forma particular. Cada espectador irá fazer sua “leitura” própria, mas, para isso acontecer, foram criadas, ao longo do tempo, diversas estratégias pelos realizadores que, de uma maneira ou outra, acabaram sendo incorporadas ao cotidiano e facilitaram o entendimento de forma geral, criando uma espécie de “gramática” onde se inscrevem as formas de filmar.

Jullier e Marie (2009, p. 21-68) colocam estas estratégias para analisar o filme, para facilitar tal “leitura” de imagens, em três níveis. No nível do plano, da sequência e do filme.

No nível do plano, temos o ponto de vista, que inclui a possibilidade de ser, moral, ideológico ou político. Temos também a distância focal e a profundidade de campo (onde se define os enquadramentos), os movimentos da câmera, o uso das luzes e das cores e as combinações audiovisuais, onde se relacionam as imagens, ruídos, efeitos sonoros e falas.

No nível da sequência, existem os pontos de montagem, onde se inclui o corte e seus tipos, o poder da montagem (o uso dos *raccords* – *de movimento, de eixo, de direção e de olhar*) e a cenografia, onde se refere aos locais da filmagem e as metáforas audiovisuais.

No nível do filme, temos a forma que se instala para contar a história proposta, assim há os recursos da história, onde acontece a apresentação dos personagens, protagonista e antagonista com seus propósitos, há também a definição do gênero e estilo e também há aquilo que os autores chamam de “jogo com o espectador” onde se inclui um “espectador ideal” e a fruição que ele pode ter: participação, transgressão, cumplicidade e vertigem.

Aumont também traz a preocupação com a interpretação da imagem e sua leitura:

Se a imagem contém sentido, este tem de ser “lido” por seu destinatário, por seu espectador: é todo o problema da interpretação da imagem. Todos sabem, por experiência direta, que as imagens, visíveis de modo aparentemente imediato e inato, nem por isso são compreendidas com facilidade, sobretudo se forem produzidas em um contexto afastado do nosso (no espaço ou no tempo, as imagens do passado costumam a exigir mais interpretação). (AUMONT, 1993, p. 250).

Seu direcionamento vai para a Semiologia e a Iconologia, o que não pretendemos abordar nesta pesquisa, pois nossa base teórica é a AD francesa. Assim em nossa interpretação não podemos deixar de pensar que um discurso atravessa e constitui essa imagem opaca que “perdeu sua memória em seu trajeto de leitura”. (PÊCHEUX, 1999, p. 55). Esta perda se dá por um efeito de opacidade que é um jogo de forças na memória que procura manter a regularização dos sentidos através das paráfrases e assim dissolver e naturalizar os sentidos.

Se o mito da caverna de Platão nos conduz a esta projeção irreal e a opacidade dos sentidos, podemos refletir que ao mesmo tempo nos conduz à noção da busca do conhecimento

pela captação do mundo dos sentidos e do mundo da razão. Ele remete à ideia de um mundo que representa uma de realidade distorcida e falsa. Esta alegoria é uma metáfora imagética que narra as diferenças entre a ignorância e o conhecimento, e sua ligação com o cinema demonstra que as imagens possuem este poder de criar opacidade para aqueles que são submetidos a esta projeção.

A AD procura pelo seu gesto de leitura, uma interpretação, que seria uma tentativa de sair da caverna. Esta se dá no nível simbólico e é influenciada pelo tipo de materialidade a que busca interpretar, textos, imagens, filmes, etc. Orlandi nos mostra que “a interpretação é o vestígio do possível. É o lugar próprio da ideologia e é ‘materializada’ pela história”. (1998, p. 18).

3 GOTAS DE HISTÓRIA

3.1 A ARCA RUSSA

A Arca Russa, de Aleksandr Sokúrov, é filme peculiar. Amado ou odiado pelos críticos, incompreendido por grande parte do público, de qualquer forma é um filme diferente. Um filme com uma leitura particular sobre a nação feita pelo seu diretor. Para esta pesquisa há uma interpretação passional do autor que procura estabelecer e descobrir as relações da Rússia com o mundo ocidental, sua cultura e os motivos de uma eterna aproximação e afastamento, de uma afeição e uma rejeição por ambos, de disputa em campos dos mais diversos, deste a arte, a geopolítica e a ideologia. Comunismo e capitalismo em lados opostos unem-se nas guerras, lutam juntos, mas parecem não tolerarem-se, juntam-se e separam-se sempre tangenciado os impasses, os medos e desgraças que as rupturas podem causar entre os gigantes.

Muito do que se fala sobre A Arca Russa acaba por se direcionar mais a suas características técnicas do que ao seu conteúdo narrativo e menos ainda aos seus efeitos de sentido. É considerado o primeiro filme realizado na história do cinema moderno¹² em um único plano, um plano sequência. Dentro do cinema, um plano é a menor unidade possível. Assim, os filmes tradicionalmente são compostos de cenas que envolvem diversos planos em sua execução. A junção das cenas forma o que se entende por sequência, e a união das sequências por fim, é o filme pronto e acabado. Então planos formam cenas que formam sequências que se transformam no filme. Um plano sequência quebra essa ordem “normal”. O cinema fez muito uso do plano sequência por diversos diretores, mas o que Sokúrov realiza é radical e novo, e este fato acaba chamando muito mais atenção que outros do filme. Essa “ousadia” é na realidade também um risco ao mesmo tempo para sua produção, são noventa e cinco minutos diretos, sem cortes, em um único plano.

Contudo, A Arca Russa, possui outras ousadias além da técnica, ela procura contar a história da Rússia em seus últimos trezentos anos. O discurso da Arca de Sokúrov remete parafrasticamente ao mito da Arca bíblica de Noé. Da alteração de um barco para um museu, o que pode e deve ser salvo? Qual Rússia merece ser salva e qual deve ficar esquecida? A Rússia dos czares, aristocratas que era imponente como as europeias, a Rússia que sempre teve mão

¹² Na realidade, todos os primeiros filmes realizados eram filmes de uma única tomada, como os filmes dos irmãos Lumière, ex: “O desembarque do trem na estação”. Quando se faz esta colocação, está se referindo ao progresso e desenvolvimento do cinema como narração e com o uso de suas estratégias desenvolvida ao longo dos anos, com o recurso do corte, de elipses temporais e as técnicas de montagem.

de ferro contra camponeses e classes subalternas? A Rússia czarista onde os poderosos tudo podiam ou a Rússia do Domingo Sangrento que assassinou mais de mil pessoas nas portas do Hermitage que buscavam pacificamente a entrega de uma petição pedindo melhor condições de vida? Pode ser também a Grande Rússia com sua vastidão gelada que nunca se entregou, nem a Napoleão nem a Hitler? Será também a Rússia comunista da revolução que impressionou o mundo e trouxe esperança de um novo modelo político e social mais igualitário, mas arrochou seu povo como os czares? Há uma Rússia, mas inúmeras Rússias internas, e a Rússia de Sokúrov é apenas mais uma onde ele é o Noé da “Arca” e como Deus, escolhe que memória salvar e que documentos preservar.

Arca Russa não é apenas o ovo de Fabergé; é também o anti-Encoraçado Potemkin. Mas é, ainda, a Arca de Noé (lembrar que no final o palácio está cercado pelo mar por todos os lados) enfrentando o dilúvio e lutando pela sobrevivência das espécies. (SANTOS, 2002, p. 77).

Para realizar este filme, Sokúrov fez suas escolhas, e bem significativas. Sokúrov compara o Hermitage à joia russa dentro do ovo de Fabergé¹³,

[...] São apenas minhas próprias impressões emotivas: reflexões de um homem educado em certas tradições culturais, reflexões sobre o Tempo, sobre personagens históricas. E esse é, sem dúvida, o sistema de sentimentos de um cidadão contemporâneo de minha terra natal. Estava curioso para saber como era viver dentro de uma obra de arte – no Hermitage-museu, um 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! (SANTOS, 2002, p. 73).

O filme é rodado inteiramente no Museu Hermitage na cidade de São Petersburgo, o diretor do museu, Mikhaíl Piotrovski, interpreta a si próprio no filme, sua família, pai e avô, por três gerações administram o Hermitage, na realidade a Arca-museu,

[...] O nome francês do nosso museu “Ermitage¹⁴” significa “lugar de recolhimento, eremitério”. Os tempos quando ele era um museu privado e servia de retiro à corte já ficaram no longínquo passado. No entanto, hoje o Ermitage, visitado por milhões de pessoas, continua sendo um dos poucos lugares onde se pode conviver intimamente com a cultura universal e a história russa, onde o encontro com o sublime ajuda a esquecer os problemas do dia-a-dia. Mas o Ermitage possui um microclima próprio muito especial que inspira a manifestação das melhores qualidades da alma humana.

¹³ Trocar ovos na páscoa é uma tradição russa que simbolizava o renascimento de Cristo. Peter Carl Fabergé era o joalheiro oficial da corte. Em 1884 a pedido do Czar Alexandre III Fabergé criou um ovo feito em ouro e com uma surpresa dentro (uma safira) para ser apresentado a esposa a Imperatriz Maria Feodorovna. Esta ação acabou se tornando uma tradição entre os czares. Os ovos de Fabergé eram dotados de pequenos e delicados mecanismos que mostravam o segredo do seu interior. O ovo anual era sempre a grande surpresa para a família imperial e admirado por toda a Corte, sendo objeto de desejo generalizado. (Grifo do autor)

Fonte: <http://www.esoterikha.com/presentes/a-historia-e-origem-dos-ovos-de-pascoa-de-faberge.php>
Acesso em: 10 dez. 2015.

¹⁴ Grifo nosso. A grafia Ermitage, está no livro que é vendido no museu em diversas línguas, mas é costume no ocidente a grafia ser Hermitage.

No Ermitage a gente pode acalantar o ar de diversas culturas, contemplar as obras-mestras da arte mundial que estão acima de todas as diferenças nacionais e culturais, rememorar os mais variados episódios da história russa, visto que muitos deles ocorreram entre seus muros. O Ermitage é um museu único no seu gênero, precisamente pelo fato de que a história mundial, encarnada nas realizações culturais, está incrivelmente entrelaçada com a história da Rússia. O espírito dos grandes mestres, famigerados e anônimos, paira nas salas do museu junto com as sombras dos czares e seus cortesões, dos militares e diplomatas, dos escritores e revolucionários que marcaram ali sua presença. (PIOTROVSKI, 2008, p. 3).

Além de museu, o Hermitage continua palco da história russa. Ele era o centro do poder czariano a ser deposto, ali ficava o governo provisório a ser derrubado na revolução de 1917, em sua praça aconteceu o famigerado Domingo Sangrento em 22 de janeiro de 1905, quando mais de um milhão de pessoas foram pacificamente ao Palácio de Inverno entregar ao czar uma petição onde solicitavam diminuição de impostos, maior participação do povo no governo e melhores condições de vida. A guarda do czar impediu que o povo se aproximasse e atirou na multidão. Mais de mil pessoas foram assassinadas, o czar perdeu popularidade e o episódio foi considerado posteriormente por Lenin como o início da revolução de 1917. Houve também o incêndio de três dias em 1837 que consumiu boa parte de suas instalações. Enfim, o Hermitage é testemunho da história. Sokúrov faz seu filme sobre a sua história da Rússia em um palco dos acontecimentos. Vejamos a sinopse do filme por Machado,

[...] O colossal Palácio de Inverno, ou Hermitage, em São Petersburgo, foi convertido, em 1764, em um dos maiores museus do mundo. Em *Arca Russa*, o suntuoso edifício torna-se palco para o desfile de personagens histórico de quatro séculos; Pedro, o Grande; Catarina, a Grande; Catarina II, Nicolau e Aleksandra. Entre os czares circulam membros e funcionários da corte, delegações estrangeiras e a guarda real, bem como os anônimos visitantes do museu em nossos dias. Todos admiram as obras-primas ali depositadas e, finalmente, participam de um grande baile. (2002, p. 103).¹⁵

Idealizada por 15 anos, preparada e ensaiada por sete meses, A Arca Russa teve seu plano-sequência de 95 minutos gravado no dia 23 de dezembro de 2001. Este é um filme apenas possível pelas novas possibilidades técnicas do cinema digital. O plano-sequência passeia por 300 anos de história, revoluções, guerras, tudo navegando por 35 ambientes do Museu Hermitage, com três orquestras tocando ao vivo, mais de dois mil atores e figurantes e cento e cinquenta técnicos trabalhando em sincronia para sua realização. Sokúrov combinou com sua equipe que, se a filmagem superasse os vinte minutos iniciais, eles iriam em frente; caso contrário, recomeçariam. Foi apenas na quarta tentativa que o filme aconteceu.

¹⁵ Esta sinopse está no livro Aleksandr Sokúrov organizado por Alvaro Machado. Não há como saber de fato quem a fez. Temos diversas restrições, porque não concordamos com ela. Uma sinopse não pode ser uma mera descrição do que será visto, mas tem de conter, além de apresentar os personagens principais algo sobre o que a história pretende narrar.

A condução da *A Arca russa* é também muito peculiar, é um embate entre dois personagens muito significativos. Um deles chama-se “Europa”, é o “Marquês de Custine”¹⁶, um antigo embaixador francês do século XVII. O outro personagem é chamado de “Rússia”, é a voz do diretor, são os olhos do espectador através do plano-sequência em uma câmera subjetiva, assim o filme é assistido pelos olhos do personagem “Rússia”,

O caráter centralizado do que ela mostra fizeram com que fosse frequentemente comparada com o olho no exercício do olhar. [...] Esta visão pode ser a do cineasta – e a subjetividade traduz-se então geralmente, por um suplemento de expressividade (podendo ir até a deformação, como em Sokúrov, por exemplo ou como em muitos filmes poéticos ou “experimentais”). O caráter subjetivo está assim no cerne da definição do cinema de poesia em Pier Paolo Pasolini”. (AUMONT, 2003, p. 279).

Apesar de um plano-sequência temos a história narrada de maneira não linear com idas e vindas no tempo histórico. O que surge na tela é uma trama de momentos que Sokúrov determina como importantes na construção de sua história sobre a Rússia, assim em um plano-sequência a vida na Rússia é recriada. As relações temporais, os acontecimentos passados se misturam ao presente, os mortos falam com os vivos, alguns não percebem os fantasmas que navegam nas dependências do museu. O espectador encontra personagens como Pedro, o Grande, Catarina I, Catarina II, o poeta Pushkin, generais do exército e gente de outros tempos que se misturam a turistas admirando Matisses, Picassos e outros tantos grandes nomes da arte. Esta mistura de tempo, história e personagens sem um corte abrupto aparente pode gerar as mais diversas interpretações. A história, o passado e os fantasmas russos flanam pelo museu no plano-sequência de Sokúrov. No vai e vem do tempo, há o encontro de mortos e vivos e de gente que interpreta a si próprio, como Mikhaíl Piotrovski, o diretor do museu que conversa com seus antecessores.

A “Arca Russa” evoca o passado, a memória russa, a arte e os monumentos construídos em sua tentativa de ocidentalização, criada por Pedro, o Grande. O Czar Pedro idealiza a cidade de São Petersburgo, uma cidade planejada, a ideia fundamental é uma aproximação com a Europa. Nesta nova cidade, inúmeros prédios e palácios são construídos por arquitetos e engenheiros italianos e franceses. São Petersburgo é um reflexo do desejo do

¹⁶ O Marquês de Custine, personagem que conduz o filme, como estrangeiro ou a Europa, de fato existiu. Era o aristocrata francês Astolphe-Louis-Léonor (1790-1857). Ele visitou a Rússia e esteve um bom tempo em São Petersburgo. É autor do livro “Rússia em 1839” que muito irritou os russos, onde descreve a Rússia como a antítese histórica e geográfica da Europa, como anti-Europa, onde a vida e o destino dos leigos e do clero, dos senhores e dos cidadãos, depende única e exclusivamente da vontade despótica do seu soberano.

Fontes: https://en.wikipedia.org/wiki/Marquis_de_Custine

<http://rutenia.blogspot.com.br/2011/01/russia-em-1839.html>. Acesso em: 10 nov. 2015.

czar. A Imperatriz Catarina I faz do Palácio de Inverno, o Hermitage, um museu, adquirindo obras europeias de muitas famílias decadentes.

Mas o fio condutor da narrativa é sempre o diálogo travado entre os dois personagens principais, o Marquês, (a Europa), e a Rússia, o personagem invisível, os olhos do espectador. Para Rancière, o que Sokúrov filma são;

Personagens que saem do livro, liberados da vontade do autor, fantasmas construídos por nossa leitura, por milhares de leitores; personagens “de sonho”, isto é, também figuras de interface, capturadas em sua passagem de um espaço a outro, do plano da página ao do grão da fotografia ou a aparição cinematográfica. (RANCIÈRE, 2013, p. 181).

Estas colocações de Rancière levam a refletir que Sokúrov mais que realizar um filme anseia por colocar dentro do quadro do cinema as relações com a pintura. Ele “monta” a cena, coloca elementos de sua subjetividade, ele não está interessado na realidade do mundo, mas no seu mundo pessoal, é um artista que recria a vida e a história materializando animadamente em uma película digital, quadros “vivos em movimento”. Sua tentação parece ser esta, trabalhar cor, profundidade, movimentos humanos, movimentos na própria tela (a câmera agindo) “repudiando o realismo”. (2003, p. 177). Tudo que ele cria na Arca Russa pode ser um sonho do autor. A *mis-em-scène* de Aleksandr Sokúrov, o que ele provoca com a câmera e com os atores, figurantes e cenários é o que chamamos de “Balé” cinematográfico, pois esta movimentação suave por tempos, nem tão tranquilos, se assemelha ao que Benjamin relata, em “O narrador”, no conto de Johann Peter Hebel “reencontro inesperado”¹⁷. Entendemos o balé de Sokúrov muito semelhante ao conto de Hebel, pois a passagem da história, o tempo trabalhado em elipses temporais textuais e audiovisuais conduz a uma narrativa onde a viagem pelo tempo se torna leve, direta, de fácil compreensão e com um sentimento de algo perdido no passado. Através de Benjamin podemos fazer a relação com o literário (a ser explorado no próximo capítulo), já Agamben percebe esta Arca por outro deslocamento, ele reflete sobre o político e o artístico. Há o gesto político de mexer com a história, deslinearizando e embaralhando os acontecimentos em sua cronologia, fazendo do artístico um gesto político. Agamben olha para a Arca como uma tristeza, algo melancólico quase um lamento, o que entendemos ser mais por sua condução narrativa do que pelo que Sokúrov propõe como final.

Para Giorgio Agamben, “A Arca Russa” é um lamento do narrador,

La relación que establece Sokúrov con el pasado adopta forma elegíaca “entonces sobre quién y sobre qué se lamentan estas elegias? Sobre la Unión Soviética, la

¹⁷ Walter Benjamin, Obras escolhida, magia e técnica, arte e política. O narrador, considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. Editora Brasiliense ano1994, p.208.

libertad de Vilnius, la antigua Rusia, Europa? Sobre todo esto, pero o unicamente. La lamentación de Sokúrov, tiene um objeto: el poder, o mas precisamente, su vacío central... la contemplación del poder, em tanto que contemplación e um vacío, no puede ser otra cosa que elegíaca, tal es la lecion de Sokúrov” (AGAMBEN, 2002, p. 2).¹⁸

Este vazio de poder que Agamben traz em Sokúrov é uma Arca à deriva. Uma nação sem rumo, uma elite sem consciência do que está por vir, um plano-sequência que flutua no tempo, um mundo sem linearidade, uma história aparentemente perdida, desconexa em suas cenas, um bricolage de situações. Esta câmera que vagueia no tempo pelo Hermitage é uma trama tecida como uma colcha de patchwork onde tudo cabe apesar dos contrastes. Politicamente A Arca Russa é para o diretor uma forma também de expor suas contradições pessoais em sua relação com o ocidente. A explicitação da história a partir de dois personagens díspares como Rússia e Europa, reconstrói uma dicotomia que faz parte da vida de sua nação e de toda cultura ocidental, europeia e americana.

O diretor também passou a registrar diferenças psicológicas entre Ocidente e Oriente. Tal investigação virá plenamente na superprodução Arca Russa (2001), embora possíveis respostas sobre a questão das duas identidades escondam-se aí nas entrelinhas, no interior de muitas perguntas formuladas pelo etéreo marquês que conduz o filme. Contudo cinco anos antes dessa produção, Sokúrov revelara ao diretor, roteirista e teórico do cinema Paul Scharder o seguinte juízo íntimo: Comecei a experimentar certos arrependimentos [após ter estimulado a exibição de seus filmes na Europa e na América] porque às vezes, no ocidente, observo reações muito estranhas. Por exemplo, alguém gargalhando na plateia. É claro que eu compreendo que os ocidentais são muito diferentes e, ao mesmo tempo, muito solitários. Muito mais solitários que a gente da Rússia. Eu diria mesmo mais enfermos espiritualmente, com sistemas morais obviamente muito diversos daqueles da Rússia (...). Assim, percebo que, no Ocidente, trato com um modo de vida que jamais chegarei a compreender. (MACHADO, 2002, p. 21-22).

Esta marca na entrevista acima revela muito do próprio Sokúrov. Ele tem posição-sujeito-russo e não-ocidental. Junto carrega seus pré-construídos sobre o Ocidente, efeitos de sentido nada abonadores, pois considera que estes são pessoas enfermas espiritualmente, solitárias, com valores morais incompreensíveis a ele. Aqui podemos perceber uma forma de pensar etnocêntrica pela sua formação russa. Podemos entender que ela fala não apenas por ele, mas fala por seu povo. Sokúrov se inscreve como um russo e carrega com ele todo um pré-construído anti-ocidental, ele sabe das diferenças culturais, mas se mostra com a

¹⁸A relação que estabelece Sokúrov com o passado, adota a forma de elegia: “então sobre que, e sobre o que se lamentam estas elegias? Sobre a União Soviética, a liberdade de Vilnius, a antiga Rússia, Europa? Sobre tudo isso, mas não apenas isso. A lamentação de Sokúrov, tem um objetivo: o poder, ou mais precisamente, seu vazio central... a contemplação do poder, assim a contemplação e um vazio, não pode ser outra coisa que elegíaca, esta é a lição de Sokúrov”. Tradução do autor. Disponível no folder do DVD do filme “A Arca Russa”.

impossibilidade de compreensão. A Arca Russa é reveladora desta maneira de seu país sentir o oposto, de formar a sua própria unidade de pensamento e de unificar uma terra tão vasta.

3.2 ESTÉTICA: A ARCA RUSSA INTERTEXTUALIDADE E INTERDISCURSIVIDADE

Agora vamos trazer à análise outros três textos, que são materialidades significantes e trabalham no interior do Discurso Artístico, para fazer uma relação parafrástica aos dizeres da Arca Russa. As obras a serem refletidas são: “Considerações sobre a obra de Nicolai Leskov” no qual Walter Benjamin em seus questionamentos sobre o narrador moderno retoma a obra de Peter Hebel; o filme norte americano “A Casa da Rússia” adaptado da obra do escritor John Le Carré e realizado em 1990; e a terceira obra a ser trabalhada é um texto de Leonardo da Vinci que Sergei Eisenstein nos traz sobre o “Dilúvio”.

Se, como nos ensina Orlandi (1999, p. 70), “o discurso é uma dispersão de textos e texto é uma dispersão do sujeito. O sujeito se subjetiva de maneiras diferentes ao longo de um texto”, esta afirmação contribui na direção de trazer estes outros textos para uma paráfrase em relação a A Arca Russa. O filme de Sokúrov traz um dizer a que interpretamos de maneira particular, o que fazemos neste capítulo é uma pequena ligação com o atravessamento que um discurso sofre por outros discursos. Esta relação interdiscursiva entre os textos também nos esclarecem formas narrativas próximas, independente da materialidade de que é constituído o texto (texto grafado, imagens ou filmes). Assim temos discursos atuando sobre discursos.

Esta percepção da atuação de uma interdiscursividade na construção do roteiro e da forma de condução do filme se mostra muito próxima ao ler o texto, no qual os trezentos anos da história russa são atravessados por fatos significantes na concepção do autor/diretor. Entendemos que são como uma paráfrase do texto que Benjamin traz sobre Peter Hebel. As estruturas discursivas de ambos, texto grafado e texto audiovisual, se encontram próximas, são fatos que marcam sentidos. As narrativas de ambos explicitam suas formulações intradiscursivas com uma tessitura semelhante como um funcionamento musical e que retomam uma rede de memórias.

O texto de Hebel,

A história começa com o noivado de um jovem aprendiz que trabalha nas minas de Falun. Na véspera do casamento, o rapaz morre em um acidente, no fundo de sua galeria subterrânea. Sua noiva se mantém fiel além da morte e vive o suficiente para reconhecer um dia, já extremamente velha, o cadáver do noivo, encontrado em uma galeria perdida e preservado da decomposição pelo vitriolo ferroso. A anciã morre pouco depois. Ora, Hebel precisava mostrar palpavelmente o longo tempo decorrido desde o início da história e sua solução foi a seguinte: “Entrementes a cidade de Lisboa

foi destruída por um terremoto, e a guerra dos sete anos terminou, e o imperador Francisco I morreu, e a ordem dos jesuítas foi dissolvida, e a Polônia foi retalhada, e a imperatriz Maria Teresa morreu, e Struensee foi executado, a América se tornou independente, e a potência combinada da França e a Espanha não pode conquistar Gibraltar. Os turcos prenderam o general Stein na grota dos veteranos na Hungria, e o imperador José morreu também. O rei Gustavo da Suécia tomou a Finlândia dos russos, e a Revolução Francesa e as grandes guerras começaram, e o rei Leopoldo II faleceu também. Napoleão conquistou a Prússia, e os ingleses bombardearam Copenhague, e os camponeses semeavam e ceifavam. O moleiro morreu, e os ferreiros forjavam e os mineiros cavavam à procura de filões metálicos em suas oficinas subterrâneas. Mas quando no ano de 1809 os mineiros de Falun...” jamais outro narrador consegui inscrever tão profundamente sua história na história natural como Hebel com essa cronologia. (BENJAMIN, 1994, p. 208).

Sem a criatividade de Hebel neste belo texto, vamos apresentar uma outra sinopse do filme para facilitar a compreensão da presente pesquisa. A Arca Russa, de Aleksandr Sokúrov, conduz seu espectador em uma viagem pelo Museu Hermitage em São Petersburgo. A narração acontece por uma estratégia de câmera subjetiva¹⁹. Esta câmera transporta o espectador pelos acontecimentos e pela memória, os Czares, o Palácio de inverno, a Imperatriz, os artistas, pintores e poetas, as revoluções, as guerras e seus generais, os grandes bailes, o cotidiano simples, a pureza da infância. Mostra os fatos que o narrador considera importante salvar para a história e o desafio de seguir em frente, navegando. Dois textos diferentes, uma forma de narrar, criadas por uma teia, uma rede de memórias construídas em estrutura semelhante.

Já a Casa da Rússia é um cinema de suspense policial que retoma a guerra fria entre ocidente e oriente, Rússia e Estados Unidos. Estrelado por astros do cinema mundial como Sean Connery e Michelle Pfeiffer, é uma trama de espionagem onde a junção do amor com a política pode ser fatal. Uma linda editora russa (Michelle Pfeiffer) entrega a um editor britânico (Sean Connery) um manuscrito para publicação. O manuscrito, proibido em seu país, contém informações que podem colocar em desequilíbrio o jogo de forças entre as potências. Este manuscrito é interceptado pela inteligência inglesa que coopta Sean Connery para descobrir sua origem. Assim a trama enreda os personagens, um ocidental e uma russa. O enunciado do filme que se inscreve através de seus personagens é parafrástico ao que o Marquês de Custine tem sobre a Rússia. No filme, o ator Sean Connery, ao ser interrogado pela inteligência inglesa, mostra simpatia pela Rússia, ele diz:²⁰

¹⁹ A câmera subjetiva é quando ela assume a posição dos olhos de um personagem e o espectador passa a ver o filme pelo ponto de vista

²⁰ No filme este fragmento está aos 70 minutos.

- “Adoro o lugar (a Rússia). Ele me fascina, é tão confuso. Eles se esforçam a tanto tempo... coitados, só querem ser como nós. Tem um enorme coração e uma enorme ignorância. E ao contrário de nós, sempre cumprem o que prometem.”

Na SD5 a ser analisada mais à frente, há uma fala que é paráfrase deste texto. Para contribuir à contextualização, é um momento onde o Marquês compara o Hermitage ao Vaticano em relação às obras de artes. Ele se mostra incrédulo de que os russos possam ser artistas e possuírem obras importantes em um museu que não esteja na sua Europa. Assim, desdenha, mas Sokúrov/a câmera subjetiva defende a pátria.

Marquês - Porque vocês não têm ideias próprias, suas autoridades não querem que tenham. Na realidade, elas são preguiçosas quanto o resto de vocês.

Russo - Os czares eram em sua maioria russófilos, mas às vezes sonhavam com a Itália. O Hermitage não foi criado para satisfazer esses sonhos...

Entre tantos outros textos, podemos afirmar que, segundo o arcabouço tradicional do cinema americano, “A Arca Russa” tem similaridades. Vemos inicialmente o herói sendo apresentado em seu dia-a-dia. Depois no passo seguinte este homem é chamado à aventura, onde sua rotina é quebrada por algo inesperado. Ele recusa este chamado, não deseja sair de seu estado de conforto. Mas, como não tem como recusar dadas as condições imperiosas, ele encontra alguém para orientá-lo, um mentor. Assim, com este encorajamento ele atravessa um “portal”, entra em um mundo novo. Lá, ele é testado, faz amigos e inimigos. Assim, ele vai se aproximando de seu objetivo. Depois, acaba sendo testado novamente em algum tipo de prova que faz crescer a tensão do filme. Com este aumento de tensão, o herói chega ao auge da crise. Lá ele se confronta com o vilão/antagonista. Logicamente, após uma grande luta onde esteve próximo da morte, ele vence e conquista sua recompensa. Após a vitória, pode surgir um novo desafio no seu caminho de retorno ao seu mundo. Ao vencer este percalço menor, ele chega ao seu mundo transformado. Assim ele percorre um caminho de transformação, inicia de um modo e retorna outro sujeito. Parafrasticamente podemos afirmar que “A Arca Russa”, apesar de uma condução diferente, também possui semelhanças com o modelo. Inicialmente vemos que, ao acordar, e sem desejar estar ali, ele atravessa um portal, entra no Hermitage, faz amigos/inimigos (aqui na mesma pessoa do Marquês) viaja pelo mundo desconhecido e finalmente enfrenta seu desafiante e segue em direção ao futuro. Temos então um homem modificado que se torna senhor de seu destino.

Outra questão artística que se mostra muito interessante diz respeito à questão do plano-sequência e a possibilidade de montagem nele. Para remeter a esta possibilidade, discutida melhor posteriormente, Eisenstein traz uma imagem como “um todo”, o que ele

chama de um “roteiro de filmagem”, pois vê nela um cena audiovisual. Ao ler este relato, relato de um quadro a ser pintado (o que não se realizou), não vemos como não interpretar que dentro da pintura assim como dentro de um plano sequência existe sim a possibilidade de montagem. O roteiro é sobre a pintura “O Dilúvio”, não concretizada por Leonardo Da Vinci, eis a narrativa textual,

Que se veja o ar escuro, nebuloso, açoitado pelo ímpeto dos ventos contrários entrelaçados com a chuva incessante e o granizo, carregando para lá e para cá uma vasta rede de galhos de árvores quebrados, misturado com um número infinito de folhas. Que se vejam, em torno, árvores antigas desenraizadas e feitas em pedaços pela fúria dos ventos. Deve-se mostrar como fragmentos de montanhas, arrancados pelas torrentes impetuosas, precipitam-se nessas mesmas torrentes e obstruem os vales, até que os rios bloqueados transbordem e cobrem as vastas planícies e seus habitantes. Novamente devem ser vistos, amontoados nos topos de muitas montanhas, muitas espécies diferentes de animais em tropel, aterrorizados e reduzidos, finalmente, a um estado de docilidade, em companhia de homens e mulheres que fugiram para lá com seus filhos. E, nos campos inundados, a superfície da água estava quase que totalmente coalhada de mesas, camas, barcos e vários outros tipos de balsas improvisadas devido à necessidade e ao medo da morte; nos quais havia homens e mulheres com seus filhos, amontoados, gritando e chorando, apavorados com a fúria dos ventos, que encrespavam as ondas, fazendo-as girar como um poderoso furacão, carregando com elas os corpos dos afogados; e não havia objeto flutuando que não tivesse coberto de vários e diferentes animais, que haviam feito uma trégua e se amontoavam aterrorizados, entre eles lobos, raposas, cobras e criaturas de todo tipo fugitivos da morte. E todas as ondas que golpeavam sem cessar, com os corpos dos afogados, os golpes matando aqueles nos quais ainda havia vida. Serão vistos alguns grupos de homens, com armas nas mãos, defendendo os minúsculos pedaços de terra que lhes restaram dos leões, lobos e bestas predadoras que neles procuravam segurança. Ó tumulto aterrador se ouve ressoando pelo ar sombrio, rasgado pela fúria do trovão e dos raios que ele cospe e que atravessam céleres, levando destruição, derrubando tudo que atravessa seu caminho! Ó, quantas pessoas podem ser vistas tapando o ouvido com suas mãos para calar o rugido feroz lançado através do ar obscuro pela fúria dos ventos misturado com a chuva, pelo estrépito dos céus e pelo chispar dos relâmpagos! Outras, não se contentavam em fechar os olhos, mas, tapando-os com as mãos, uma em cima da outra, os cobriam ainda mais apertados, para não ver o massacre impiedoso da raça humana pela ira de deus. Ai de mim! Quantos lamentos! Quantos em seu terror se jogavam das rochas! Podem-se ver galhos enormes dos gigantescos carvalhos, repletos de homens, sendo carregados pelos ares com a fúria dos ventos impetuosos. Quantos barcos emborcados, alguns inteiros, outros em pedaços, em cima de homens que lutam para escapar com atos e gestos de desesperos que pressagiam uma terrível morte. Outros com atos frenéticos, tiravam as próprias vidas, no desespero de não conseguirem suportar tamanha angustia; alguns se atiravam das altas rochas; outros se estrangulavam com as próprias mãos; alguns agarravam os próprios filhos, e com grande violência os matavam a um só golpe; alguns viravam suas armas contra si mesmos, para ferir-se e morrer; outros caindo de joelhos, entregavam-se a Deus. Ai! Quantas mães choravam os filhos afogados, segurando-os sobre os joelhos, erguendo os braços abertos para o céu e, com diversos gritos e guinchos, clamando contra a ira dos deuses? Outras, com as mãos fechadas e os dedos entrelaçados, mordem-nas até sangrar e as devoram, curvando-se a ponto de os peitos tocarem os joelhos, em sua intensa e insuportável agonia. Manadas de animais, como cavalos, bois, cabras, ovelhas, devem ser vistos já cercados pela água, isolados sobre altos picos das montanhas, apertados contra os outros, e os que estão no meio subindo ao topo e pulando em cima dos outros, e lutando encarniçadamente, e muitos morrendo de fome. E os pássaros já começam a pousar nos homens e nos animais, por não mais encontrarem nenhum pedaço de terra à flor d'água que já não tivesse coberto de seres vivos. A fome, o instrumento da

morte, já privara de vida a maior parte dos animais, quando os cadáveres, já mais leve, começaram a surgir do fundo das águas profundas, emergindo para a superfície no torvelinho das ondas; e lá ficaram batendo uns contra os outros e feito bexigas cheias de vento, que ricocheteiam de volta ao lugar de onde foram lançadas, caem e se espalham uns sobre os outros. E, acima desses horrores, a atmosfera se via coberta de nuvens lúgubres rasgadas pela chispa serpenteante dos terríveis raios do céu, que refulgiam, ora aqui, ora ali, em meio a densa escuridão [...]. (EISENSTEIN, 2002, p. 25-27).

Ao comentar esta passagem de Leonardo Da Vinci, Eisenstein reafirma o que pensamos nesta pesquisa em relação à montagem no interior do plano-sequência, pois, segundo ele, “a distribuição dos detalhes, em um quadro de um só plano também presume movimento – um movimento dos olhos, de um fenômeno para o outro, de acordo com a composição” (2002, p. 28). O que há aqui, em nossa interpretação, é que Sokúrov, em sua *Arca Russa*, acaba por construir uma relação interdiscursiva com Da Vinci. Temos, da mesma forma como as palavras, as imagens no interdiscurso e só compreendemos determinada imagem porque “já vimos” ela em outro lugar, mobilizamos assim nosso repertório imagético, nossa memória discursiva.

O que há entre estes três textos colocados em relação ao filme analisado é que existe uma intertextualidade entre eles, pois, além da heterogeneidade de sua natureza material, ambos se constituem de textos que possuem entre si amarras de forma e de discursividade. Ao olhar imagens, acessamos uma memória, realizamos um movimento parafrástico, pois temos o mesmo, fruto de um dizer já cristalizado e instituído na sociedade, mas, ao mesmo tempo, temos a possibilidade de, pela fruição de uma obra de arte produzir um dizer polissêmico, onde novos sentidos são produzidos.

3.3 O DESPONTAR DA RÚSSIA E A ARCA RUSSA NOS MARES DA MEMÓRIA E DA HISTORICIDADE

Aqui procuramos trazer de forma muito condensada um pouco sobre a Rússia e seu povo, como se construiu a sua identidade e detalhes importantes de sua cultura.

A Rússia é um país diferente. Começamos por um fato cultural relevante. No Brasil, bastou nascer em solo nacional para ser brasileiro. Na Rússia, há um conceito diferente sobre nacionalidade. Não basta nascer no solo russo, tem de ser filho de pai e mãe russos. Este Russo étnico, descendente de pai e mãe russos, é o *russkie*. Brasileiros ou pessoas de outras nacionalidades não russas, que tenham filhos nascidos em solo russo são os *rossuyane*. Assim o conceito de *jus sanguinis* cristaliza as diferenças étnicas sobre a *jus soli*, o direito de sangue sobre o direito do solo, este fato reflete como a nacionalidade é definida e cria dezenas de nacionalidades

vivendo com culturas distintas em seu território (SEGRILLO, 2012, p. 13). O que determina o russo é a cultura e não o local de nascimento.

Mas como se formou o povo russo, quais suas origens? Segundo Bertonha (2011), mercadores vikings chegaram a terra dos eslavos por volta do ano 900DC. Lá formaram um estado que ficou conhecido como a Rússia de Kiev (atual capital da Ucrânia). Este reino se tornou forte e com vasta região de terra, subjugando outras tribos. Cem anos depois, diversas tribos eslavas, que eram pagãs, foram se convertendo ao cristianismo. Por outro lado, outras tribos mais ligadas às origens bizantinas, como os croatas, búlgaros, sérvios e russos se tornam católicos ortodoxos, isso marcou por demais a cultura do povo russo. Com o tempo, o poder de Kiev enfraqueceu e se diluiu por diversas cidades, até que dois séculos depois os Tártaros-mongóis dominaram a região de maneira brutal, com pilhagem e destruição de cidades. Foi um período de muita repressão que durou mais de dois séculos, no qual havia uma grande exigência de tributos. A arrecadação de tributos foi uma das marcas dos governos, nos quais a exploração das classes camponesas e trabalhadoras produziram atos como o assassinato do czar Alexandre II em 13 de março de 1881, no local onde foi edificada a Catedral da Ressureição de Cristo, também conhecida por este episódio por “Catedral do sangue derramado”. Neste episódio, foi por ordem de seu filho, Alexandre III, que foi enterrado o czar assassinado. Outro ato importante na história foi o “Domingo Sangrento”, massacre acontecido na frente do Palácio de Inverno, o Hermitage, em 9 de janeiro de 1905, onde trabalhadores foram reivindicar melhores condições de vida e menores imposto e aproximadamente mil pessoas foram mortas pela guarda do czar.

Porém, com o tempo, o poder dos mongóis se enfraqueceu e o grão-ducado de Moscou acabou por expulsá-los. Entre séculos XIII a XVI, o território moscovita acabou se expandindo no reinado de Ivan III. Contudo, foi no reinado de Ivan IV, chamado de “o terrível”, que por um regime de opressão a Rússia se consolidou militarmente e expandiu o território em direção a Sibéria, que possuía mais de 12 milhões de habitantes. O termo Czar para designar o imperador, é uma derivação de “Cezar” advinda do grande Império Romano. No século XVII, tem-se o início da dinastia Romanov, que ficou no poder até a revolução de 1917. Entre os Romanov mais conhecidos, está Pedro, o Grande, que trouxe a modernização e a ocidentalização à Rússia. Ele construiu a cidade de São Petersburgo, palco da revolução de 1917, como a capital russa.

Para compreender discursivamente a história da Rússia, vamos trabalhar com o recorte a partir dos conceitos de historicidade e memória discursiva. Em AD, temos o texto a ser interpretado, este compõe nosso corpus, nesta pesquisa, o filme A Arca Russa. Ele é um

texto heterogêneo, composto por diferentes materialidades significantes, imagens, sons, pinturas nas imagens, atores, etc., nosso material bruto. A história como é compreendida pelo senso comum parte de uma noção de cronologia de acontecimentos relacionados a uma temporalidade percebida sequencialmente. Para a AD, este conceito não se ajusta, pois ainda coloca a história com algo exterior, e o que interessa é não é a história em si, mas a história do texto a ser analisado, este texto que produz sentidos no leitor/espectador. Desta forma, o que existe é uma mudança por parte da AD da história tradicional para a busca dos atravessamentos por parte das formações discursivas do texto e desta trama de dizeres que geram um discurso e seus efeitos de sentidos, para tanto foi formulada a noção de historicidade,

Com a AD – e isto que estamos chamando de historicidade a relação passa a ser constitutiva [...] não se parte da história para o texto – avatar da análise de conteúdo – se parte do texto enquanto materialidade histórica. A temporalidade (na relação sujeito/sentido) é a temporalidade do texto. [...] não se trata de trabalhar a historicidade (refletida) no texto, mas a historicidade do texto, isto é trata-se de compreender como a material textual produz sentidos. [...] o trabalho dos sentidos nele, produz o que chamamos de historicidade (ORLANDI, 1996, p. 55).

Nesta pesquisa, os conceitos de Historicidade e de Memória serão partes integrantes do dispositivo analítico. Para tanto, é importante trazer a diferença fundamental à AD na compreensão da diferença entre história e historicidade proposta por Paul Henry:

Não há fato ou evento histórico que não faça sentido, que não peça interpretação, que não reclame que lhe achemos causas e consequências. É isso que consiste para nós a história, nesse fazer sentido, mesmo que possamos divergir sobre esse sentido em cada caso. Isso vale para nossa história pessoal, assim como para a outra, a grande História. Em se tratando das ciências humanas, se nós não nos contentamos com uma historiografia, que fingiria ignorar esse sentido que está sempre já-lá a retificar, a corrigir, a nuançar, é preciso admitir que não podemos não ser levados a reabrir essas questões fundamentais que as ciências humanas não cessaram de tentar evitar, que lhes retornam através da crítica interna e ou externa e que fixam os limites dos saberes que elas nos apresentam (HENRY, 2010, p. 47).

Assim temos a Historicidade em elo com o sujeito e com a linguagem, aqui ela é entendida como o modo com os fatos históricos acabam se inscrevendo no discurso.

Quanto a noção de “historicidade”, basta dizer que para que uma palavra faça sentido é preciso que ela já tenha sentido. Essa impressão do significar deriva do que se tem chamado “interdiscurso”. Isto é, o domínio do “saber” discursivo, o da sua memória, aquele que sustenta o dizer numa estratificação de formulações já feitas, mas “esquecidas” e que vão construindo uma história dos sentidos. Toda fala resulta assim de um efeito de sustentação no já-dito que, por sua vez, só funciona quando as vozes que se poderiam identificar em cada formulação particular se apagam e trazem o sentido para o regime do “anonimato” e da “universalidade”. Ilusão de que o sentido nasce ali, não tem história (ORLANDI, 2002, p. 141-142).

“A Arca Russa” é uma produção artística fílmica que busca, nos fatos registrados pela história, o passado que deve ser lembrado. Para Ferro, (2010, p.30) o historiador marxista

busca o fundamento do processo histórico na análise dos modos de produção e na luta de classes, que o filme de Sokúrov mobiliza de forma poética com particularidades narrativas como, por exemplo, o uso do plano-sequência. Sokúrov cria a sua própria noção de salvação histórica, a partir do que entende significativo de ser introduzido na Arca da nação russa, na sua Arca. Para interpretar discursivamente vamos partir da historicidade e mobilizar a memória discursiva,

[...] A memória discursiva que decorre da “existência histórica do enunciado no seio das práticas discursivas, reguladas por aparelhos ideológicos. Assim, a repetição ou o apagamento dos elementos do saber de uma FD, ou seja, dos / E / aponta para o que Courtine chamou de *memória discursiva*. [...] Portanto *é da relação do interdiscurso com o intradiscurso, através da articulação de / E / com / e /, que se dá o efeito de memória em um discurso particular*, pois uma “formulação-origem” é reatualizada em uma conjuntura discursiva específica (INDURSKY, 2013, p. 56).

Esta estratégia narrativa roteirizada acaba provocando efeitos de sentidos no espectador pela condução do plano-sequência. Os dizeres/enunciados, na Arca Russa, não são novos, estão inscritos, atualizados, nos “já-ditos” presentes na memória discursiva, são ditos reafirmados pelo regime de repetibilidade, em suas diversas formações discursivas, que estão apresentadas quando das análises das sequências discursivas. Pierre Achard (1999, p.16) ensina que “a regularização se apoia necessariamente sobre o reconhecimento do que é repetido”. Assim o dizer e sua repetição produzem uma regularidade, onde um se apoia no outro e assim se reafirmam. Concordamos que o processo de repetibilidade fixa sentidos propostos no discurso, e também gera filiação a uma formação discursiva. Temos então que esta filiação produz no sujeito, pelas condições de produção, um dizer do qual não percebe sua origem, seu sentido. Entendemos, ao mesmo tempo, que as materialidades são carregadas de significados que acabam fixando-se na memória e na história. Para tanto, a AD trabalha o conceito de historicidade, visto acima, que estuda a trama dos sentidos no texto e que é ligado à memória discursiva. Nosso corpus, que é composto pelo filme A Arca Russa, é inteiramente construído sobre a historicidade e a memória, sobre o que realmente, segundo a seleção de fatos de Sokúrov, deve ser lembrado para não ser esquecido, sobre o anseio de integração e de reconhecimento da Rússia em relação ao continente “ocidental” representado pela Europa, um reconhecimento de valores de civilização, de arte, de política e guerra/luta. Esta memória de uma nação está presente em forma de memória coletiva e na história. Le Goff cita que estas matérias são duas: os documentos e os monumentos:

De fato, o que sobrevive não é o conjunto daquilo que existiu no passado, mas uma escolha efetuada quer pelas forças que operam no desenvolvimento temporal do mundo e da humanidade, quer pelos que se dedicam à ciência do passado e do tempo que passa, os historiadores. Estes materiais da memória podem apresentar-se sob duas

formas: os *monumentos*, herança do passado, e os *documentos*, escolha do historiador. [...] o *monumento* tem como características o ligar-se ao poder de perpetuação, voluntária ou involuntária, das sociedades históricas (é um legado à memória afetiva) e o reenviar a testemunhos que só uma parcela mínima são testemunhos escritos. [...] O termo latino *documentum*, derivado de *docere* ‘ensinar’, evoluiu para o significado de ‘prova’ e é amplamente utilizado no vocabulário legislativo. É no século XVII que se difunde, na linguagem jurídica francesa, a expressão, *titreset documentse* o sentido moderno de testemunho histórico data apenas do início do século XIX. O significado de “papel justificativo”, especialmente no domínio policial, na língua italiana, por exemplo, demonstra a origem e a evolução do termo. O documento que a história positivista do fim do século XIX e do início do século XX, será o fundamento do fato histórico, ainda que resulte da escolha, de uma decisão do historiador, parece apresentar-se por si mesma como prova histórica. A sua objetividade parece opor-se à intencionalidade do monumento, Além do mais afirma-se como um testemunho *escrito* (LE GOFF, 1990, p. 462).

Para Michel Foucault (2004), o conceito de monumento está relacionado a uma arqueologia dos discursos. Procura-se pelos não ditos do discurso e, assim, foge-se do que está na aparente superfície. Os discursos, na concepção de Foucault, são monumentos que devem ser escavados e a história global pode ser tradicional e contínua, mas na realidade para ele a história é descontínua,

[...] É preciso renunciar a todos esses temas que tem por função garantir a infinita continuidade do discurso e sua secreta presença no jogo de uma ausência sempre reconduzida. É preciso estar pronto para acolher cada momento do discurso em sua irrupção de acontecimentos, nessa pontualidade em que aparece e nessa dispersão temporal que lhe permite ser repetido, sabido, esquecido, transformado, apagado até nos menores traços, escondido bem longe de todos os olhares, na poeira dos livros. Não é preciso remeter o discurso à longínqua presença da origem; é preciso tratar no jogo de sua instância (FOUCAULT, 2004, p. 28).

Memória, Historicidade e Discurso estão presentes em “A Arca Russa”, um filme onde estes monumentos da história retornam, emergem de maneira fantástica e fantasmagórica, aleatoriamente no tempo descontínuo da história tradicional. O filme se passa fisicamente em um museu, que foi palácio, que foi palco de guerra, de revolução, de incêndio, e de tantos outros fatos inscritos na história, marcados na memória e que acabaram fixando sentidos por sua historicidade. A historicidade é marcada por efeitos de sentidos que produzem gestos de leitura que afetam seus espectadores. Este elo historicidade e cinema é muito caro à presente pesquisa.

4 PITADAS DE CINEMA

4.1 O CINEMA RUSSO/SOVIÉTICO

O cinema russo tem em Sergei Mikhailovich Eisenstein seu nome mais expressivo, mas Lev Kulechov é considerado o primeiro teórico. Kulechov era um admirador do cinema norte-americano desenvolvido por Griffith e pelo sucesso de seus filmes onde havia grande reação sensorial por parte do público. Estudando em detalhes o sucesso que as criações de Griffith provocavam no público, ele conclui que: “o fator fundamental responsável pelo sucesso americano é o ritmo de sua montagem, enquanto a característica básica dos europeus é a lentidão com que as imagens se sucedem”. Kulechov avança mais em sua análise sobre o cinema americano, outra evidência de sua descoberta são os “temas” de suas ficções, “perseguições, lutas corporais, cavalgadas, dentro de filmes de aventura, onde movimentos e ação são ingredientes básicos”. Assim ele estabelece, em um artigo de 1922, chamado de “As Americanidades”, os princípios básicos da decupagem clássica:

Ao procurar na medida do possível, diminuir a extensão de cada parte componente do filme, ou seja, a duração de cada plano obtido através de um posicionamento de câmera, os americanos descobriram um método simples de resolver a complexibilidade das cenas através da filmagem daquele elemento particular do desenvolvimento sem o qual, em cada momento determinado, a ação necessária e vital não poderia ocorrer; e a câmera é colocada em tal perspectiva que o tema de uma determinada passagem atinge ao espectador e é entendida por este de maneira mais rápida, simples e compreensível” (KULECHOV apud XAVIER 1997, p. 36).

A partir destas conclusões, seus estudos avançam em direção a uma teoria da montagem, onde o momento “crucial” se torna a organização dos planos filmados, a sua justaposição, que depois foi aprimorada por seu aluno Eisenstein. Lev Kulechov se tornou famoso também por uma experiência conhecida mundialmente como “efeito Kulechov”, na qual reforça o poder da montagem, da justaposição de cenas,

[...] A experiência, esquematicamente, consistiu em intercalar o mesmo plano de um ator (portanto a mesma expressão facial) com três imagens diferentes, de modo a “provar” que, induzido pela imagem acoplada, o espectador daria um significado diferente à mesma expressão facial, o que seria a demonstração radical do predomínio absoluto da montagem sobre cada imagem singular. Esta experiência teve enorme repercussão na Rússia e, em seguida no Ocidente, sendo amplamente divulgada pelas conferências de Pudovkin, em sua viagem. Na época, era dotada de uma credibilidade que diminui com o tempo. O próprio Kulechov. Em 1967, nos fornece um relato em que o seu próprio crédito no efeito permanece ambíguo: Eu alternei o mesmo plano de Mozhoukin com vários outros planos (um prato de sopa, uma mulher, um caixão com uma criança morta), e os planos (de Mozhoukin) adquiriram um sentido diferente. A descoberta me assombrou – tão convencido estava eu do enorme poder da montagem (XAVIER, 1997, p. 38).

Aluno de Kulechov, Eisenstein acreditava na dialética da montagem, em que um plano ligado a outro plano gerava uma nova significação, esta propriedade da montagem consistia no fato de que “dois pedaços de filme de qualquer tipo, colocados juntos, inevitavelmente criam um novo conceito, uma nova qualidade, que surge da justaposição” (EISENSTEIN, 2002, p.14). Desta forma, a soma se transformava no produto, algo diferente:

O fato fundamental estava certo e permanece certo: a justaposição de dois planos isolados através de sua união não parece a simples soma de um plano mais outro plano – mas o *produto*. Parece um produto – em vez de uma somada das partes – porque em toda justaposição deste tipo o *resultado é qualitativamente* diferente de cada elemento considerado isoladamente. A esta altura, ninguém realmente ignora que quantidade e qualidade não são duas propriedades diferentes de um fenômeno, mas apenas aspectos diferentes do mesmo fenômeno (EISENSTEIN, 2002, p. 16).

Eisenstein foi diretor de diversos filmes e professor de cinema em Moscou. Sua produção teórica é fundamental ao cinema mundial. A base desta teoria são três questões, como mostra Aumont,

[...] conceitos relativos ao material fílmico: o fragmento que conduz ao desenvolvimento de uma concepção de montagem que não repousa na primazia do narrativo, e sim na pesquisa de efeitos de sentidos mais ou menos complexos (teoria da montagem), [...] Princípios semânticos e formais: a noção de conflito, diretamente oriunda da dialética hegeliana e marxista que sugere a ideia de que de dois elementos (dois planos por exemplo) pode surgir um terceiro (uma ideia) [...] Uma reflexão sobre o objetivo espectral que começa com a noção de atração (2003, p. 96).

Porém, são muitos os cineastas russos que contribuíram na solidificação de um modo instigante e novo modo de fazer cinema. Dziga Vertov, com seu filme “O homem com uma câmera”, cristaliza mais uma marca na história do cinema. Vertov talvez mais que um cineasta seja um militante dos novos tempos da revolucionária Rússia. Ele acredita que o cinema tem uma função no engajamento político, na construção da sociedade comunista, onde a montagem é ferramenta para essa edificação do novo homem na nova sociedade.

O cinema tem uma utilidade social, serve de ferramenta para compreender o mundo, revelá-lo de maneira explícita e articulada. Mostrar no cinema está perto de montar; a história dos filmes sociais e engajados provaram essa fórmula constantemente: para revelar como se quer revelar. Deve-se usar a montagem. A originalidade de Vertov – cuja montagem é de primeira linha – é acrescentar que só é possível montar (mostrar) com base em uma *visão* correta. [...] Essa visão é função do cineasta, mas também da câmera como superolho, mais bem armada que o olho humano para ver o real: o “homem com a câmera”, verdadeiro centauro do século de Lumière, alia a capacidade humana de inteligência e a capacidade cinematográfica da visão: vê o mundo porque pensa e reciprocamente; por cima disso, recobrimo e sobre determinando o todo, vê o mundo “em enorme revolução”, isto é, munido de uma ferramenta da verdade. (AUMONT, 2004, p.19-20).

Vertov tem, entre seus estudos cinematográficos, a criação do conceito de intervalo. Este conceito acaba gerando a distinção entre dois temas fundamentais na criação do cinema. Se o cinema norte-americano imagina um cinema onde a troca de cena não seja um empecilho ao mergulho do espectador na narrativa criada pelo diretor, o conceito de intervalo Vertoviano é de oposição a esta noção.

O termo “intervalo” designa em Vertov aquilo que separa dois fragmentos de um mesmo filme; de um ponto de vista puramente técnico, vem, portanto, no lugar de *raccord** (*junção na montagem NT*), e, em um sentido, a oposição destas duas noções – *raccord* e intervalo – designa bem a diferença entre um cinema da continuidade dramática a ser estabelecida e restabelecida e um cinema da descontinuidade visual, no qual cada momento do filme deve transmitir uma parte da mensagem total e de sua verdade (AUMONT, 2004. p. 21).

Portanto, pode-se constatar a importância da montagem para os primeiros cineastas russos no desenvolvimento de suas teorias cinematográficas, onde sua maior criação, em nosso entendimento, é a noção de um cinema que procura pensar as imagens e através da montagem provocar o espectador, ao contrário de uma imersão anestesiante como se procurava fazer nos Estados Unidos. Assim os russos fugiam das histórias melosas de amores e romances para procurar algo mais social, fruto do momento revolucionário que se expandia.

4.2 O CINEMA RUSSO CONTEMPORÂNEO

Para efeitos desta pesquisa vamos dar um salto no tempo. Esta elipse temporal nos remete ao cinema russo atual, refletindo sobre ele a partir de construções dos anos 50/60, tendo como base o cinema de Andrei Tarkovski, que foi professor de Sokúrov. Esta navegada pelo tempo é também um deslocamento nos interesses teóricos sobre o cinema pelos que vieram posteriormente à efervescência dos primeiros e grandes cineastas russos. O foco russo na arte cinematográfica era a montagem, a montagem dialética, a montagem das atrações, o fragmento e inúmeros estudos que tinham esta base como ponto fundante. Tarkovski acaba por alterar o foco para a questão do tempo.

Andrei Tarkovski nasceu em 1932, filho do um poeta ucraniano, Arseny Alexandrovich Tarkovski, muito considerado entre os poetas russos modernos e da atriz, Maria Ivanova Vishnyakov. Assim nasceu com a arte no sangue familiar, hoje é o cineasta russo com maior nome/fama após Sergei Einsestein. Sua filmografia é pequena, mas peculiar, entre os títulos mais conhecidos estão; “Andrei Rublev” (1966), “Solaris” (1972), “O espelho” (1974), “Stalker” (1979) e “O Sacrifício” (1986). Sua formação teve forte influência do conturbado tempo em que viveu com fortes marcas da II Grande Guerra. Estudou cinema em Moscou e,

seguindo a escola russa de cinema, Tarkovski teve no ‘tempo’ uma de suas grandes preocupações teóricas. Tarkovski chama o cinema de “arte do tempo”, para isso considera que o tempo está em três níveis diferentes: tempo empírico, tempo impresso e tempo esculpido. O tempo empírico é a “*experiência temporal do espectador*”, em que o homem comum busca no cinema uma experiência temporal, pois ele não existe fora do tempo, sendo que o presente é um acúmulo de passados, de “memórias que determinam o presente”. O tempo impresso é o tempo registrado no filme, pois o cinema “é uma máquina de imprimir tempo”, “o cinema é a arte (e a técnica) da captação passiva do tempo dos acontecimentos, como a esponja absorve a água; a substância cinematográfica é o tempo do acontecimento”. Sugere então uma fórmula: “A imagem é cinematográfica se ela vive no tempo e se o tempo vive nela desde o primeiro plano filmado”. O terceiro nível é o tempo esculpido, provavelmente o mais conhecido e nome de seu livro – *Esculpir o tempo*. A arte do cinema é, para Tarkovski, a “arte de tratar o tempo, recolhê-lo e reformá-lo – mas com maior respeito ao tempo real, pelo tempo ‘vivo’” (AUMONT, 2004, p. 32-34).

A expressão cinematográfica do tempo só é plenamente cinematográfica – conforme a natureza do tempo fílmico e do tempo humano – quando se oferece como registro do acontecimento e não como realce da filmagem. Dialética de Tarkovski: o tempo registrado pelo plano deve ser simultaneamente real, “vivo”, mas não singularizado nem particularizado demais; deve conservar de um lado geral e referir-se tanto ao mundo quanto ao acontecimento descrito. A tarefa do cineasta é constituir uma imagem do tempo com base em um registro não marcado; o cineasta é esse artista que sabe contraditoriamente se abster de intervir no acontecimento filmado e em sua temporalidade e dar forma ao tempo fílmico (AUMONT, 2004, p.35).

Percebe-se, neste salto e nesta síntese dos primeiros cineastas russos para Tarkovski, uma mudança entre a montagem como justaposição de planos, como “produto” desta união para uma preocupação como o tempo “real”, o tempo vivido na cena e seu respeito na montagem. Podemos pensar também este movimento como um gesto em direção ao plano-sequência, a um deslizamento, a um cinema onde a montagem perde sua importância na produção de sentidos.

Não posso aceitar o ponto de vista segundo o qual a montagem é o principal elemento de um filme, como os adeptos do “cinema de montagem” afirmavam nos anos 20, defendendo as ideias de Kulechov²¹ e Eisenstein, como se o filme fosse feito na moviola [...] a imagem cinematográfica nasce durante a filmagem e existe no *interior* do quadro (TARKOVSKI, 1998, p. 135).

Em seu distanciamento de Eisenstein e da montagem dialética, ele afirma que:

²¹ Tarkovski usa outra grafia, diferente de Xavier que utiliza Kulechov (grifo do autor)

A ideia de “cinema de montagem” - segundo a qual a montagem combina dois conceitos e gera um terceiro – parece-me mais uma vez incompatível com a natureza do cinema. A interação de conceitos jamais pode ser o objetivo fundamental da arte. A imagem está presa ao concreto e ao material, e, no entanto, ela se lança por misteriosos caminhos, rumo a regiões para além do espírito [...] (TARKOVSKI, 1998, p. 135-136).

Esta reflexão sobre a montagem se realizar na cena, durante o processo de filmagem, mostra que ele acreditava em uma *mis-em-scène*, que tanto podia ser da movimentação dos atores em cena, como da própria câmera, e que isso criava o ritmo. Assim sua crítica a Eisenstein vai no sentido de que “seu método tornou-se seu objetivo”, enquanto o que a montagem faz para ele “é evidenciar uma qualidade já inerente nos quadros que ela une” (TARKOVSKI, 1998, p.140-141).

Assim, este novo modo de ver esta arte crê que “No cinema, o ritmo é comunicado pela vida do objeto visivelmente registrado no fotograma”. (TARKOVSKI, 1998, p. 142).

Entendemos, então, que sua escultura do tempo se dá naquilo que nomeio de “balé cinematográfico”, no qual o movimento dos elementos da cena, atores, luz se modificam e se alternam no quadro fílmico, da mesma forma como a câmera se movimenta, se aproxima e se distancia de objetos cênicos, atores, cenários, gerando um movimento que enquadra e re-enquadra, segue atores ou muda sua atenção de um para outro, levando junto o foco de atenção e o desejo do diretor e, assim conduzindo o espectador a um verdadeiro plano-sequência.

4.3 O CINEMA DE ALEKSANDR SOKÚROV

Aleksandr Nikoláevitch Sokúrov nasceu na Sibéria, em 1951. Sua cidade natal, Podorvikha, já não existe mais, foi inundada pela construção de uma hidroelétrica. O pai de Sokúrov, um oficial do Exército, morou com a família em diversas cidades, isto fez que ele vivesse e estudasse na Polônia e no Turquestão. O fato de mudar de cidade com alguma frequência gerou uma formação escolar um tanto irregular (MACHADO, 2002, p. 16), sua influência inicial vivendo em cidades do interior foi o teatro radiofônico. Sokúrov se formou em história na universidade de Gorky em 1974, onde ainda estudante trabalhou na emissora de televisão local²². Depois foi estudar cinema no Instituto de Cinematografia de Gerassimov (VGIK), onde conheceu Andrei Tarkovski.²³

Vivendo em um país ainda fechado politicamente, caminhando à abertura dos anos 80, Sokúrov traz consigo parte da evolução estética cinematográfica de seus antecessores,

²²http://www.spb.ru/isle_en/isle_bio.html Acesso em: 18 dez. 2015.

²³<http://www.uc.pt/fluc/depllc/CER/kinoklub/sessao02>. Acesso em: 28 jul. 2015.

[...] Sua adesão a tempos longos para potencializar sentidos, como nos planos mais radicais de Tarkovski, afugentou parte das plateias ocidentais; e nos tempos pré-*glasnost*, a franqueza com que se revelou uma artista visual tornou-o merecedor da desconfiança e irritação dos censores soviéticos, que proibiram ou colocaram obstáculos à exibição de pelo menos dez títulos seus, ao longo de sete anos que o diretor classifica como “pesadelo”. [...] Sokúrov estava destinado a ficar conhecido dez anos após ter finalizado seu primeiro filme e a tornar-se, portanto, um cineasta pós-soviético (MACHADO, 2002, p. 13-14).

Assim, conforme Machado (2002, p.14), Sokúrov encara sua cinematografia, em relação aos mestres da geração anterior como Kozíntsev, Klímov e Tarkovski, como mais um “degrau na escada” estilística do cinema de seu país.

Seus primeiros filmes, como “A voz solitária do homem”, (1978), dedicado a Tarkovski, e “Elegia de Moscou”, (1986-1987), sobre a vida de Tarkovski, criaram em Sokúrov a marca de discípulo que ele rejeita enfaticamente (MACHADO, 2002, p. 18-19), forjando um estilo próprio aliado às experiências de outros cineastas russos,

[...] Sokúrov recusa a ilusão da tridimensionalidade e o simulacro de realidade e encara a imagem de cinema como algo plenamente horizontal e plano, a maneira de uma tela de pintura. Em vez de reproduzir de forma concreta a natureza, ele a recria como pintor, mesmo que para isso seja preciso lançar mão de acessórios como espelhos, iluminação refletida e refratada, vidros em várias angulações na frente das lentes, e até pincel e finas camadas de tinta sobre esses vidros, tal qual em antigas técnicas chinesas de pintura (MACHADO, 2002, p. 19).

Sokúrov em entrevista a Aleksandra Tútchinskaia²⁴, citada por Machado (2002, p.68), reafirma a sua crença na criação de filmar como um artista, para o qual a realidade não deve ser preservada, mas deve utilizar a câmera como um pincel e quadro,

[...] Por mais importante que seja, rodar com a câmera não é importante para mim. A criação da imagem inclui um certo trabalho com a óptica, com a luz. Trabalhamos então na cor com o auxílio da eletrônica, com os computadores mais avançados. [...] O trabalho da arte cinematográfica não consiste em rodar – consiste em compor (MACHADO, 2002, p. 68).²⁵

A Arca Russa é a expressão do olhar do homem sobre sua terra, é uma composição de como ele vê a história de seu país, em que pinturas vão se apresentando em seu plano-sequência. Há todo um cuidado na *mis-en-scène* por parte do artista para criar a sua Arca visual. Rancière trata Sokúrov como um pintor do cinema,

[...] É isso mesmo que Sokúrov filma: personagens que saem do livro, liberados da vontade do autor, fantasmas construídos por nossa leitura, por milhares de leitores; personagens “de sonho”, isto é, também figuras de interface, capturadas em sua passagem de um espaço a outro, do plano da página ao grão da fotografia ou a aparição cinematográfica (RANCIÈRE, 2013, p. 181).

²⁴ Jornalista russa que trabalha no site do diretor Aleksandr Sokúrov.

²⁵ Esta entrevista completa está em inglês no site de Sokúrov: www.sokurov.spb.ru

Ele criou um estilo próprio de fazer cinema, recriando a história, segundo sua subjetividade. É como um pintor olhando para uma tela em branco, pintando através do tempo real em substituição a tradicional montagem por *raccord*, isto é importante para se compreender o que está por vir em seu modo de realização. Acrescente a isso, o confronto entre as culturas e as diferenças entre a Europa e a Rússia, entre Ocidente e Oriente. “Tal investigação virá plenamente na superprodução *Arca Russa*”. (MACHADO 2002, p. 22). Em uma entrevista a Paul Schrader, Sokúrov revela uma grande incompreensão do modo de ser dos ocidentais:

Comecei a experimentar certo arrependimento [após ter estimulado a exibição de seus filmes na Europa e na América] porque às vezes, no Ocidente, observo reações muito estranha. Por exemplo, alguém gargalhando na plateia. É claro que eu compreendo que os ocidentais são muito diferentes e, ao mesmo tempo, muito solitários. Muito mais solitários que a gente da Rússia. Eu diria mesmos mais enfermos espiritualmente, com sistemas morais obviamente muito diversos daqueles da Rússia (...). Assim, percebo. Que no ocidente, trato com um modo de vida que jamais chegarei a compreender (MACHADO, 2002, p. 22).

Na linhagem do cinema russo que se propõe a instigar a reflexão, em oposição ao cinema tradicional ocidental, a filmografia de Aleksandr Sokúrov mostra uma preocupação com a história e com a memória não apenas de seu país, mas da humanidade. Assim como os primeiros cineastas que construíram o cinema no início do século, seguido por Tarkovski e Klímov, há, no seu cinema, não diversão, mas alertas, mesmo no lúdico e suave. Fala para todos, sem esquecer suas raízes.

“Era uma vez”, assim começam os textos das fábulas, textos curtos, onde muitas vezes os animais possuem as propriedades humanas da fala e do raciocínio e, ao final, apresentam uma moral e um ensinamento a ser seguido pelos homens. Podemos dizer que Sokúrov deseja iniciar seu filme de maneira semelhante, algo como “Minha querida Rússia” tal a paixão que demonstra por seu país.

4.4 A NARRATIVA NO PLANO-SEQUÊNCIA DE SOKÚROV

Quando pretendemos falar de plano-sequência, somos obrigados por uma necessidade histórica a falar da montagem cinematográfica e a recordar o nascimento do cinema. É sobre isso que trata este capítulo. O plano-sequência do filme de Aleksandr Sokúrov é uma ousadia no cinema que tem seus pré-construídos fortemente demarcados pela montagem Eisenstein. Ora, o cinema quando surgiu, em sua primeira exibição pública no Gran Café Paris em 28 de dezembro de 1895, com o famoso filme “A chegada do trem na estação”, foi produzido

em um único plano, da mesma forma como outros filmes dos irmãos Lumière como “A saída da fábrica”. Desta maneira, o cinema se difundiu exibindo inicialmente filmes curtos que duravam o tempo que duravam os “rolos” em que eram construídos. O desenvolvimento seguiu pelo padrão do teatro, onde a câmera fica em um ponto fixo, como se estivesse na plateia, e a ação se desenvolvia em sua frente, não havia ainda movimentação na câmera. O cinema surgiu mais como uma curiosidade científica, uma diversão popular ou uma forma de exploração do mundo exótico. Porém logo foi reivindicada a sua categoria de arte. (AUMONT, 2008, p. 13).

André Malraux, em seu texto “Esboço para uma Psicologia do Cinema”, escrito em 1946, aponta o corte dentro da cena como o ato inaugural da arte cinematográfica (XAVIER, 1997, p. 21). O corte representa a alteração do ponto de vista na cena, é um salto visual. Este simples ato mudou tudo, gerou o que se entende por “linguagem cinematográfica”.²⁶ Sendo uma possibilidade de linguagem, de haver uma leitura sobre o filme, o cinema é também uma materialidade para a AD a ser interpretada, pois, se é uma forma de comunicar, é, ao mesmo tempo, uma forma de não comunicar, é na opacidade do filme que se busca compreender as posições ideológicas e os sentidos. Esta possibilidade nova de fracionamento das imagens e da construção das cenas em partes, filmando e modificando a angulação fez surgir diversas experiências nesta jovem arte. Os norte-americanos souberam explorar estas novas estratégias muito bem, criaram a decupagem clássica, a noção de corte invisível que fazia os acontecimentos na cena fluírem sem sobressalto ao espectador,

[...] Classicamente, acostumou-se dizer que um filme é constituído de sequências – unidades menores dentro dele, marcadas por sua função dramática e/ou pela sua posição narrativa. Cada sequência seria constituída de cenas – cada uma das partes dotadas de espaço temporal. Partindo daí, definimos por enquanto a decupagem como processo de decomposição do filme (e portando de sequências e cenas) em planos. O plano corresponde a cada tomada de cena, ou seja, a extensão do filme compreendida entre dois cortes, o que significa dizer que o plano é um segmento contínuo de imagem (XAVIER, 1997, p. 19).

O cinema clássico se estabilizou e se reproduziu, influenciando grande parte das narrativas criadas posteriormente, este modelo de decupagem segue tanto no modo de realização como, posteriormente, na montagem, como afirma Martin (2003). Assim o desenvolvimento narrativo criado pelo modelo da decupagem clássica com o corte invisível e consequente fruição pelo espectador gerou discordâncias, pois se revelou como um processo de manipulação da realidade sobre o espectador. Entre seus maiores opositores, se destacou o

²⁶ Termo muito criticado e extraído a partir da tentativa de comparação com a linguagem escrita. Uma forma de afirmar que um filme comunica um sentido, o cinema é um meio de comunicação, uma linguagem. Foram também utilizados termos como “cine-língua” ou “cine-linguagem”. (AUMONT, 2003, p. 178-179) A noção procura ser o equivalente a frases, pontos e vírgulas para se aproximar da linguagem verbal.

crítico francês André Bazin. Ele investiu radicalmente contra a noção de manipulação pelo processo de montagem e formulou uma espécie de lei para evitá-la em alguns momentos particulares no cinema,

Parece-me que poderíamos estabelecer como lei estética o seguinte princípio: “Quando o essencial de um acontecimento depende de uma presença simultânea de dois ou mais fatores da ação, a montagem fica proibida”. Ela retoma seus direitos a cada vez que o sentido da ação não depende mais da contiguidade física (BAZIN, 2014, p. 92).

A evolução técnica com a diminuição do tamanho e do peso dos equipamentos permitiu o uso de dois novos recursos que vão dar mais realismo ao cinema. Este realismo nos filmes possibilitou a percepção de camadas outras ao espectador que antes eram envolvidas pela montagem. Quando não há o corte que altera o ângulo de visão, o espectador pode explorar visualmente o que acontece em cena, desta forma, com mais tempo de reflexão sobre o que acontece, outros sentidos podem ser ativados neste tempo de percepção. Ideias e valores acabam não sendo tão mascarados pela montagem. Assim Bazin vê uma evolução narrativa, particularmente ele se referia aos cineastas Orson Welles e a Jean Renoir como diretores que inspiraram esta ideia de planos longos aliado a profundidade de campo.²⁷

A preferência do cinema moderno pelo uso do movimento de câmera e pela exploração da profundidade de campo, de modo a substituir os frequentes cortes do cinema clássico pelo fluxo contínuo da imagem. Ele procura citar situações onde a multiplicidade de planos e a montagem do método clássico estariam sendo substituídos pelo uso de um único e longo plano (XAVIER, 1997, p. 66).

A maturidade do cinema, para alguns críticos como Bazin, surge com Orson Welles, através do filme *Cidadão Kane*. Este filme permite ao teórico francês crer que “o cinema é então igual a literatura”, o que lhe dá outro *status*. *Cidadão Kane* realiza desejos que eliminam o corte em grande parte de suas sequências, dando preferência à montagem dentro da cena, onde atores são apresentados com a técnica da profundidade de campo, que mostra seus diversos elementos focados, o que leva a seus “planos dentro da cena” a serem visíveis e a interagirem sem o corte (AUMONT, 2008, p. 32).

Esta estratégia de filmar em plano-sequência resultou em grandes sequências cinematográficas como nos filmes “*You soy Cuba*” (1964), do diretor russo Mikhail Kalatozov, e “*A Marca da Maldade*” (1953), de Orson Welles, entre outros. Alfred Hitchcock fez uma experiência com o plano-sequência ao adaptar uma peça de Arthur Laurents para cinema. A

²⁷ A profundidade de campo é a parte em foco da cena. Assim um enquadramento com o uso dela pressupõe que elementos em seus diversos planos estão em foco, o que possibilita uma movimentação na ação/encenação e proporciona maior realismo. Esta técnica com base em lentes geralmente com ângulo de visão maior que o normal para o olho humano sofreu a crítica de gerar uma possível irre realidade. (AUMONT, 2003, p. 243).

peça era contínua, decorria em uma reunião em um apartamento entre 19:30 e 21:30. Assim ele assumiu esta “ideia um pouco louca de rodar em um único plano”, porém o filme “Festim Diabólico” (1948) teve de sofrer nove cortes por necessidade técnica ao final de cada rolo, como cita Truffaut na sua clássica entrevista com Alfred Hitchcock,

Eu a resolvi fazendo passar um personagem diante da objetiva para escurecer neste momento. Encontrávamo-nos, então, em plano de detalhe sobre o paletó de um personagem e, no começo do rolo seguinte, nós a retomávamos igualmente em plano detalhe sobre o paletó (TRUFFAUT, 1983, p. 108).

Para realizar este filme, com dez tomadas de dez minutos aproximadamente, o mestre do suspense demorou dezoito dias, e depois mais nove dias para refazer uma iluminação que não estava ao seu gosto. Um cineasta minucioso como o inglês Hitchcock levou um grande tempo para chegar a um ponto em que acreditou realizar um aparente filme sem cortes ao público, isso é mais uma prova do imenso desafio a que Aleksandr Sokúrov se propôs, fazer noventa e cinco minutos em um único plano. Mas era mais que um plano-sequência, era também o desafio de realizar tudo em uma câmera subjetiva, onde o espectador se colocasse pelo olhar do diretor, pelo olhar de sua pátria, o olhar dos russos, onde sua arca a ser salva fosse também a arca do espectador, por si só uma indução,

A câmera é dita subjetiva quando ela assume o ponto de vista de uma das personagens, observando os acontecimentos de sua posição, e, digamos, com os seus olhos. (...) Nosso olhar *em princípio identificado com o da câmera*, confunde-se com o da personagem; a partilha do olhar pode saltar para a partilha de um estado psicológico, e esta tem caminho aberto para catalisar uma identidade mais profunda diante da totalidade da situação (XAVIER, 1997, p. 26).

Temos então uma questão muito discutida no cinema, por realizadores e teóricos: sem corte, existe então montagem? Não seria uma contradição? Se, como “descobriu” André Malroux, o corte é o ato inaugural do cinema, um filme sem corte seria cinema?

Esta polêmica questão, ainda muito discutida e controversa em alguns meios cinematográficos, quanto ao plano-sequência ser uma quebra ou não ao conceito de montagem proposto por Eisenstein, já foi há muito tempo respondida por ele próprio. Quando questionado “sobre um longo pedaço de filme, sem cortes, com a interpretação de um ator” o que teria isso a ver com montagem, Eisenstein respondeu;

É fútil supor que esta pergunta significa um golpe mortal na concepção de montagem. O princípio da montagem é muito mais amplo do que uma pergunta como esta supõe. É totalmente errado supor que se um ator atua num único e longo pedaço de filme, não cortado pelo diretor e pelo cinegrafista em diferentes ângulos de câmera, esta construção é intocada pela montagem! De modo algum! Neste caso o que temos a fazer é procurar pela montagem em outro lugar, na realidade, na *interpretação do ato* (EISENSTEIN, 2002, p. 24).

Tarkovski, o artista e cineasta russo, que em muito influenciou Sokúrov, como professor e também através de seus filmes, acredita que a montagem não é o principal elemento de um filme como acreditava Kulechov, famoso também por seu experimento “o efeito Kulechov”. Afirmar Tarkovski que “a imagem cinematográfica nasce durante a filmagem, e existe no *interior* do quadro”. (1998, p. 135).

Estas questões teóricas sobre a montagem e o plano-sequência me conduzem a reafirmar o que em mim se passa há muito tempo como pensador e realizador de imagens. Tudo que se cria no interior do quadro, quando há movimento de personagens, movimento da câmera, onde a ação muda, o cenário/locação se altera, onde o agora, se transforma em passado, pois há algo novo a sugerir, a envolver o espectador, onde o que está dentro do quadro se altera, e remete a outros pré-construídos, nos remete a outras memórias. Estas memórias que fazem buscar imagens e sentidos outros me levam a questionar se há montagem no plano-sequência? Concluímos que sim, há montagem no plano-sequência, pois a falta do corte físico não elimina a montagem. Para mostrar esta afirmação mostramos que nas SDs analisadas há diversas situações em que isso fica claro. A troca de ambientes, as passagens pelas portas que remetem a alterações de tempo e espaço, os enquadramentos em planos abertos e planos detalhes são alguns exemplos. Assim entra-se no Vaticano e no tempo de guerra, vai-se a atualidade e percebe-se Catarina I a elogiar os atores e a orquestra e a sair correndo, as mãos tensas e o rosto inquisidor do Marquês e também se observam detalhes do quadro de *El Greco*.

O balé que o diretor cria pela *mis-em-scène* que pratica, todo o movimento que ativa, em sua equipe, atores, figurantes, câmeras, iluminadores e técnicos — todos, sem exceção, se unem para soltar as âncoras dos barcos, canoas e arcas, e fazer navegar a ousadia polissêmica que quebra os sentidos parafrásticos da montagem tradicional.

Há, porém, outra questão relevante no plano-sequência de Sokúrov em sua Arca Russa. O gesto político de fazer “um filme sem cortes na terra da montagem”. Quebrar por inteiro a noção de montagem construída e estabilizada por anos de estudos de teóricos como Lev Kulechov e Sergei Eisenstein não pode ser menosprezado. Esta pesquisa assim entende que, apesar do próprio Sokúrov minimizar este fato quando afirma que “a filmagem em continuidade foi apenas um meio, não o objetivo nem a tarefa artística” (SANTOS, 2002, p. 68), há aí um vasto e inexplorado ato político não percebido. Temos nos anos 90 uma alteração política muito forte com Mikhail Gorbachev²⁸ no poder com a extinção URSS. Assim Sokúrov está envolto nesta névoa de mudanças. Courtine nos mostra que, a respeito do discurso político,

²⁸Mikhail Sergueievitch Gorbachev. (1931 -) é um político e estadista russo, mais conhecido por ter sido o último líder da União Soviética, entre 1985 e 1991. Durante seu governo, as suas tentativas de reforma, tanto no campo

O sujeito político, aquele que enuncia um discurso, está realmente assujeitado a um todo de condições de produção e recepção de seu enunciado. Ele é o ponto de condensação entre linguagem e ideologia, o lugar onde os sistemas de conhecimento político se articulam na competência linguística, diferenciando-se um do outro, mesclando-se um ao outro, combinando com um outro ou afrontando-o em uma determinada conjuntura política. (COURTINE, 2006, p. 64).

Que gesto político pode ser este? Temos algumas vertentes de pensamento, uma interna e outra externa à Rússia. Quanto à questão interna da própria União Soviética/Rússia, temos o entendimento que é um ato de rebeldia às questões de censura que o regime político comunista impôs ao diretor, assim é uma resposta que quebra a tradição cinematográfica construída no início da revolução de 1917.

Na questão externa, remetemos a memória de que existe há anos uma disputa entre Rússia e Estados Unidos que se acentua na guerra fria. Na segunda Grande Guerra, ao entrar em Berlim como exército libertador antes dos norte-americanos, os russos assumiram uma significação marcante que trouxe importância na divisão da Alemanha entre as potências aliadas. Na corrida espacial, o primeiro ser vivo a ser lançado ao espaço foi a “cadela Laika”, depois o primeiro homem a viajar no espaço foi o cosmonauta Yuri Gagarin. Os EUA, atrasados nesta disputa, viraram o jogo com a Apollo XI que fez o primeiro pouso na Lua. Há também as questões de espionagem e contra-espionagem que marcaram esta disputa. Porém, quando se falar, no futuro, sobre quem fez o primeiro filme moderno em um plano só, os russos estarão lá com Sokúrov.

político, representadas pelo projeto Glasnost, como no campo econômico, através da Perestroika, conduziram ao término da Guerra Fria e, ainda que não tivessem esse objetivo, deram fim ao poderio do Partido Comunista no país, levando à dissolução da União Soviética
Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Mikhail_Gorbachev
Acesso em: 08 fev. 2016.

5 NAVEGANDO POR SEQUÊNCIAS DISCURSIVAS

Assumir a perspectiva da AD como suporte teórico para esta pesquisa nos conduz imediatamente à delimitação de um corpus a ser estudado. O recorte de um corpus já implica um gesto inicial de análise, e aqui ele está radicalmente ligado a história do pesquisador, sua preocupação com as imagens em movimento, com o audiovisual, com o cinema e seus efeitos de sentidos produzidos em uma sociedade imagética, de consumo e cada vez mais contraditória.

Quanto ao corpus, Orlandi ensina,

A construção do corpus e a análise estão intimamente ligadas: decidir o que faz parte do corpus já é decidir acerca de propriedades discursiva. Atualmente, considera-se que a melhor maneira de atender à questão da constituição do corpus é construir montagens discursivas que obedeçam critérios que decorrem de princípios teóricos da análise de discurso, face aos objetivos da análise, e que permitem chegar à sua compreensão (ORLANDI, 2009, p. 63).

Nosso corpus, do qual é parte o filme *A Arca Russa*, do diretor Aleksandr Sokúrov, para ser analisado passa por um recorte. O recorte na AD é, segundo Orlandi,

O *recorte* é uma unidade discursiva. Por unidade discursiva entendemos fragmentos correlacionados de linguagem-e-situação. Assim, um recorte é um fragmento de uma situação discursiva. [...] o princípio segundo o qual se efetua o recorte varia segundo os tipos de discurso, segundo as configurações das condições de produção, e mesmo o objetivo e o alcance da análise. Feitas essas reflexões podemos dizer que o *texto é o todo em que se organizam os recortes*. (ORLANDI, 1984, p. 14).

Como um filme possui uma infinita possibilidade de análise, nossos recortes são realizados pelas condições de produção e pela ideologia em nossa interpretação. Para o recorte ser realizado e por entender que o corpus é composto por diversas materialidades, nossa análise não pressupõe acontecer em separado de cada uma de suas materialidades, mas sim no ponto onde elas se tocam, onde se tangenciam na produção de sentidos e onde suas relações são maiores que a soma da interpretação de cada uma das suas materialidades em separado, o que, para Lagazzi (2011, p. 401), “visa ao funcionamento discursivo”.

Nossa análise parte de uma descrição inicial do filme e da percepção das marcas existentes nele. A partir destas marcas, faremos a análise discursiva com nosso dispositivo teórico analítico, na qual os conceitos de sentidos, memória e historicidade serão mobilizados, pois nos propomos a investigar discursivamente a relação entre Rússia e Europa a partir deste corpus, analisar a produção de sentidos de nação nesta relação e o uso do plano sequência. Pretendemos também compreender qual Rússia Sokúrov se propõe a salvar em sua Arca. Qual Rússia deve estar a salva qual e deve ser varrida da história? A nação comunista ou o império czarista? A Revolucionária de Lenin ou a da mão de ferro de Stalin? Também mobilizamos

conceitos referentes ao cinema, onde o fragmento, o plano, a montagem, o plano-sequência, estão ligados à AD e seus efeitos de sentido.

Para realizar a análise de nosso corpus, necessitamos então fazer recortes, produzir gestos de interpretação a partir de fragmentos do cinematográfico para extrair o fílmico. É importante também relacionar o conceito de recorte de Orlandi como “unidade discursiva” com a noção de fragmento como “unidade fílmica” de Eisenstein que nos traz Aumont sobre o cinema. A unidade pensada não é o “plano” de representação como naturalmente pode-se remeter, mas como unidade de discurso, uma unidade polissêmica, que tem três acepções,

[...] o fragmento é, em primeiro lugar, considerado como elemento da cadeia sintagmática do filme: nessa qualidade define-se pelas relações, pelas articulações que apresenta com os outros fragmentos que o cercam; - em segundo lugar, o fragmento, como imagem fílmica, é concebido como decomponível em um número enorme de elementos materiais, que correspondem aos vários parâmetros da representação fílmica (luminosidade, contraste, cor, duração,...) – sendo essa decomposição encarada como meio “cálculo”, de domínio dos elementos expressivos e significantes do fragmento. As relações entre fragmentos serão, conseqüentemente, descritas como articuladoras de determinados parâmetros constitutivos de um ou vários fragmentos, em um cálculo complexo (e, a bem dizer, sempre incerto) (...); - finalmente, a noção de fragmento encerra certo tipo de relação com o referente: o fragmento, extraído do real (um real já organizado na frente da câmera e para ela), opera como um *corte*. Assim o quadro, em Eisenstein, tem sempre mais ou menos valor de cesura nítida entre dois universos heterogêneos, o do campo, e o do *fora de quadro* – a noção de fora de campo, com poucas exceções, praticamente não foi utilizada por ele. Bazin que apesar da força normativa de suas próprias opções captara muito bem o fundo do problema, falava a este respeito de duas concepções opostas do quadro: seja como “centrífuga” – isto é, abrindo para um suposto exterior, um fora de campo; seja como “centrípeta” – isto é, não remetendo a nada fora, definindo-se apenas como imagem; o fragmento eisensteiniano pertence evidentemente a essa segunda tendência (AUMONT, 2012, p. 82-83).

Eisenstein quando coloca o fragmento como elemento de uma cadeia sintagmática do filme ele está realizando uma aproximação com a linguística pela compreensão do fragmento como parte de uma frase. Já, para a AD, o recorte é uma unidade discursiva composta por uma situação discursiva que acontece na interlocução. Quando ele pensa o fragmento como uma imagem fílmica pelo que apresenta e expressa, há uma aproximação do que é entendido nesta pesquisa dentro do processo de decupagem como cinematográfico, pois temos a ligação com os elementos posto no quadro e visualizados pelo espectador. Desta maneira, para a análise discursiva, tomamos a materialidade do filme e fazemos uma distinção entre o cinematográfico e o fílmico conforme faz Salla (2010). O cinematográfico remete àquilo que pode ser visualizado no quadro e esquematizado em uma decupagem de produção. São os elementos “enquadrados” pela câmera e disponíveis à visualização pelo espectador; cenários ou locações, iluminação e textura, ações dos personagens, atores e figurantes, movimentos da câmera e o processo de enquadramento da cena, a montagem, os elementos sonoros, falas, ruídos ambientes

e sons criados posteriormente, trilhas musicais entre outros. Já o filmico é o efeito de unidade, este imbricamento que produz o(s) sentido(s) possível(veis) que afeta(m) o espectador. Quanto à terceira noção de aproximação com o referente, o fragmento extraído do *real* pela câmera, temos mais aproximação com o pensamento de Bazin, pois há muito de condições de produção e de subjetividade que remetem ao que não está na visualização apenas.

A noção de fragmento está colocada por Aumont (2012, p. 83) sobre Eisenstein como um *discurso articulado*, o que nos liga às sequências discursivas na AD. É preciso que fique claro que elas são refletidas dentro do dispositivo teórico analítico como materialidades significantes, e trabalhadas na sua imbricação conforme proposto por Lagazzi (2011).

Vamos inicialmente analisar a capa do DVD e a seguir as sequências discursivas. Estas serão analisadas, inicialmente, de forma separada, e depois vamos apresentar um gesto de interpretação que una essas análises ao todo do filme. Esta interpretação se dá pelo batimento e pela repetibilidade dos discursos apresentados nas sequências discursivas para criar um gesto de interpretação.

Para uma compreensão dos diálogos e das imagens analisadas nas sequências discursivas (SDs), estamos marcando com "M" as falas do Marquês de Custine e com "R" as falas do personagem Rússia, correspondente à câmera subjetiva. Quando surgir outro personagem em interação com estes dois centrais, ele será marcado com outra letra que o identifique. Cabe também deixar claro que, em algumas sequências, houve a supressão de algumas falas que eram de um dos personagens, o Marquês, ou o Russo, ou de algum outro personagem que estava na cena. Esta supressão não provoca alteração no entendimento nem altera o que aqui desejamos analisar.

5.1 QUE ARCA É ESSA?

Neste subcapítulo, vamos analisar discursivamente a capa do DVD de A Arca Russa. Aqui ela passa a ser o nosso texto ao invés do filme. Na realidade, a capa se propõe a representar/apresentar o filme assim como outros elementos que constituem seu material de divulgação, como o pôster e os cartazes. É importante lembrar que existem capas diferentes produzidas para mercados diferentes, a que será analisada é uma versão para o mercado europeu. A capa contém importante função estratégica no marketing, pois sua atratividade tem poder de convencimento sobre a possibilidade de o espectador vir a assistir ao filme ou mesmo comprar o DVD para ter em sua casa, assim existe um atravessamento mercadológico na sua constituição.

Vamos partir de uma análise sobre o título, o nome “Arca” é muito significativo. Etimologicamente a palavra “Arca” vem do latim. *Arca*, que quer dizer “cofre”, surge de uma derivação de *Arcere*, que significa “guardar, manter sobre vigilância”. Esta raiz do latim já nos conduz a uma interpretação de que só se guarda ou se mantém sob vigilância algo que possui grande importância, algo de extremo valor. Dito isso, podemos analisar o termo “Arca” discursivamente sob três vertentes onde ele se inscreve e são particulares a esta pesquisa. No discurso religioso, no discurso artístico e no discurso político.

No discurso religioso, o termo “Arca” remete primeiro à mitologia grega, na qual Arcas é filho do deus Zeus que deu origem ao nome Arcádia onde reinou. Arcádia era um lugar idealizado, onde reinava a felicidade através de uma vida simples e pastoril em comunhão com a natureza, uma espécie de Utopia. Em Hebraico, Arca é entendida como caixa, ou “*Tevá*”. A *Tevá* era a caixa onde foi colocado o profeta Moisés, ainda recém-nascido, por sua mãe no rio Nilo, para ser salvo, pois o faraó havia mandado matar os bebês filhos de israelenses. Porém o termo Arca, dentro do discurso religioso, remete quase que imediatamente à Arca de Noé. Deus, triste com a humanidade, ordena a Noé que se salve junto com sua família, que coloque um casal de animais de cada espécie para dentro da arca antes que acontecesse o grande dilúvio. Assim, no discurso religioso, há dominação,

Há um desnivelamento fundamental na relação entre locutor e ouvinte: o locutor é do plano espiritual (o sujeito, Deus) e o ouvinte é do plano temporal (os sujeitos, os homens). Isto é, o locutor e o ouvinte pertencem a duas ordens de mundo totalmente diferentes e afetadas por um valor hierárquico, por uma desigualdade em sua relação: o mundo espiritual *domina* o temporal (os sujeitos, os homens). Isto é, locutor e ouvinte pertencem a duas ordens do mundo totalmente diferentes e afetadas por um valor hierárquico, por uma desigualdade em sua relação: o mundo espiritual *domina* o temporal. O locutor é Deus, logo, de acordo com a crença, imortal, eterno, infalível, infinito e todo-poderoso; os ouvintes são humanos, logo, mortais, efêmeros, falíveis, finitos, dotados de poder relativo. Na desigualdade, Deus domina os homens. (ORLANDI, 1996a, p. 243).

O discurso artístico opera de outra forma, trabalha com o lúdico, está aberto aos processos polissêmicos, às variações de interpretação e não existe a tentativa autoritária de dominação. É no discurso artístico que se pensa grande parte da interpretação de *A Arca Russa*. Como uma obra de arte nossa análise, vai em direção à reflexão por dois caminhos dentro do artístico. Pensamos inicialmente na divisão do filme pelos componentes do cinematográfico e do fílmico. Desta forma, para analisar, fizemos um processo de decupagem de seus componentes, aquilo que as cenas nos mostram. A partir desta “desconstrução”, refazemos os sentidos gerados, aquilo que une seus elementos criando assim a possibilidade de uma interpretação discursiva, é isso que chamamos de fílmico. Artisticamente fazemos uso dos

conceitos de Tecedura para compreender a trama dos sentidos neste jogo de dizeres que a memória atravessa, e pela Tessitura a recuperação de memórias estabilizadas na formulação visual. (NECKEL, 2010, p. 142)

Assim a Arca nos leva em sua navegação ao museu. O conceito de museu, segundo o conselho internacional de museus, é:

Um museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos, ao serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberto ao público, e que adquire, conserva, estuda, comunica e expõe testemunhos materiais do homem e do seu meio ambiente, tendo em vista o estudo, a educação e a fruição.²⁹

A Arca de Sokúrov é o museu Hermitage. Nada parece mais simbólico que preservar o acervo, seus tesouros, suas riquezas e sua utopia que em um museu navegante. Assim, como um deus, o diretor do filme decide o que deve ser salvo e preservado na história russa. Mas a fruição do espectador pode conduzir a interpretação por outros caminhos, no jogo da fruição que o artístico permite.

Por fim, temos o discurso político, que se encontra dentro de um discurso polêmico, um lugar de disputas na luta dos sentidos. Um museu retém aquilo a ser preservado, mas quem decide o que deve ser preservado são as classes que estão no poder. O que o museu guarda então é o que se configura como a história oficial, o museu é um espaço de reafirmação e perenização desta história, um espaço no qual o poder se apresenta aparentemente invisível, um espaço de reafirmação nacional. Sokúrov, ao contar sua versão, pode reafirmar uma outra história, a Arca contém aquilo que ele entende significativo a ser historicizado. Assim há de alguma forma uma disputa política entre versões, há uma luta entre Ocidente e Rússia, entre Capitalismo e Comunismo, entre o cinema clássico norte-americano e o cinema russo, que propõe uma narrativa menos opaca.

Retornando à imagem da capa do DVD, temos então os elementos iniciais que a compõe, formas e cores. As formas que surgem são duas, a forma de uma onda e a forma de um retângulo. A onda está envolvendo este retângulo, ela representa o mar e o retângulo é a fachada do prédio do museu, antigo palácio de inverno dos czares, o Hermitage. Temos as cores, o azul tem grande predominância, há ainda o branco e o vermelho. Estas três cores são também as cores da bandeira da Rússia adotada em 22 de agosto de 1991, quando do fim da União Soviética. A significação destas cores é assim explicada: o azul “golubói” está ligado à aristocracia, a nobreza e ao “sangue azul” de seus governantes; o vermelho tem origem na

²⁹ Disponível em: <http://www.unijui.edu.br/educacao-continuada/434-conteudo-editores/sinergia/fique-por-dentro/19440-o-que-e-um-museu#> acessado dia 31/05/2016

palavra “Krásni”, mesma raiz de bonito sendo considerada a cor mais bonita e positiva. Desta forma, a praça mais famosa de toda Rússia deveria se chamar de “Praça Bonita”, mas é chamada de Praça Vermelha. O vermelho também está no simbolismo da luta e no derramamento de sangue durante o combate contra o capitalismo pela revolução de 1917. O branco, por sua vez, é tratado como o oposto ao vermelho e tem relação com as disputas entre os Exércitos Branco e Vermelho que lutaram na guerra civil após a revolução bolchevique de 1917, onde o Exército Branco foi expulso do país e, esta cor era tratada como contra-revolucionária.³⁰

Com este pré-construído, a noção de Arca ligada ao conceito bíblico de salvamento da humanidade, daquilo que merece ser retido, guardado para o futuro, com os conceitos de monumento e documento de Le Goff (1990, p. 462) — onde os monumentos são a herança do passado; e os documentos, a escolha do historiador —, assim fazemos nossa interpretação. Entendemos que há nesta composição a tentativa de ligação à própria história, ao passado e à noção de um pertencimento ao sentido de nação.

A Arca a ser salva é a Rússia e seus tesouros culturais cabem dentro do museu que os contém e é parte de sua história, testemunha de tantos acontecimentos como em 1917, onde,

[...] depois da Revolução de fevereiro, o Czar abdicou do trono e um governo provisório assumiu o poder, mantendo a Rússia na guerra [...]. Em outubro de 1917, finalmente os bolcheviques, sob a chefia de Lênin, assumem o poder [...] marco fundamental na história do século XX, para alguns historiadores o verdadeiro início deste século (BERTONHA, 2011, p. 59).

Esta arca navega por lembranças procurando não sucumbir ao mar revolto dos fatos. São sentidos que extraímos como possibilidades de significação da imagem da capa, uma onda gigante quase tragando o museu, uma onda azul da aristocracia que naufraga, pois deixa de ter sentido pela evolução do mundo e pela imposição social, um vermelho que remete ao sangue das batalhas, e também ao fogo das lutas e do incêndio que ocorreu neste mesmo Hermitage entre 17 a 19 de dezembro de 1837, que quase o devastou por completo (VESNIN, 2008, p.16). Acima da onda e do fogo como que empurrada por um vento contrário como uma espuma que se esvai em direção ao céu também azul, temos o branco, o branco que inverte o caminho o sentido da direção do vermelho, e altera este sentido de revolução para a contrarrevolução. Tempos de Perestroika e Glasnost na qual a União Soviética, sob a liderança de Mikhail Gorbachev, desaparece do mapa. A Perestroika foi a abertura econômica socialista com início

³⁰ Fontes:

<http://port.pravda.ru/russa/23-08-2006/12449-diadabandeira-0/#sthash.6ifcDdIl.dpuf>

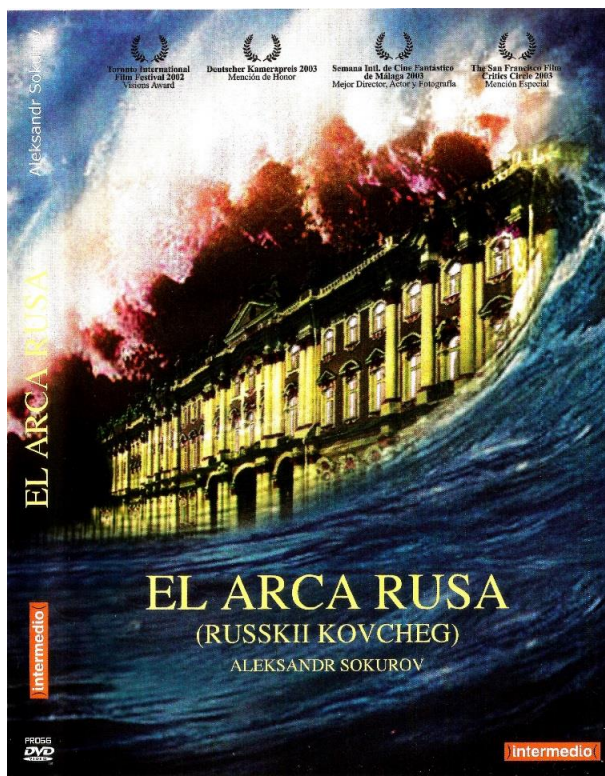
http://gazetarussa.com.br/sociedade/2013/11/18/o_simbolismo_das_cores_na_lingua_russa_22849

Acesso em: 10 dez. 2015.

em 1986, e a Glasnost a abertura política (1991) que deu origem a diversas novas repúblicas não mais dependentes de Moscou (SEGRILLO, 2012, p. 238).

Entretanto, a Arca, o Hermitage, salva o acervo histórico e artístico, orgulho da nação, o trono da Imperatriz, a sala de Pedro, o Grande, a Sala dos Escudos, a Galeria da Guerra, o Serviço de Camafeus (as porcelanas de Sevres), as esculturas de Canova, o quadro de Pedro e Paulo de El Greco, Rembrandt, Caravaggio, Tiziano, Leonardo da Vinci, Kandinski, Matisse, Picasso, Rodin, Gauguin, Cézanne, Van Gogh, Renoir, Monet, Delacroix, David e tantas outras importantes obras de arte do mundo civilizado ocidental. Esta Arca sugere salvar também os dois mundos, Ocidente e Oriente. A Arca de Sokúrov salva a todos nós.

Figura 1 – Capa do DVD



Fonte: El arca... (2002).

5.2 A ANCORA SOBE

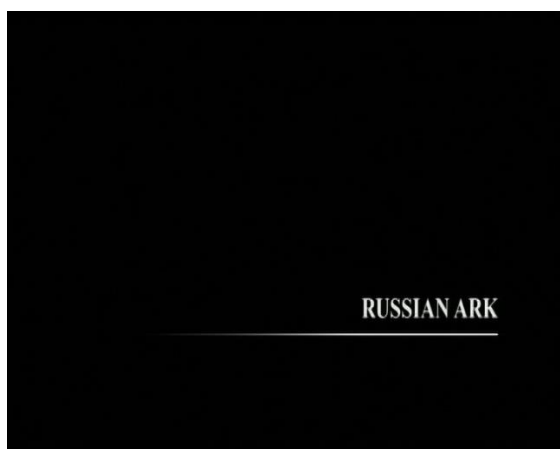
A escolha desta sequência³¹ se dá por ser importante para o entendimento do filme, a sua compreensão da narrativa e discursiva. É o início do filme, o que vem logo após os créditos iniciais. Este momento é geralmente entendido como estratégico, são os primeiros minutos e ações da narração de uma história, que tem a obrigação segurar o espectador, para que ele

³¹ Esta SD inicia junto com o filme, estamos no tempo 01'00"

mantenha o interesse em assistir o que a obra propõe. O movimento do filme, o que ele traz a cada instante, o que está sendo exposto a cada plano, a cada troca de imagem, no desenrolar da projeção, está no nível do intradiscurso. Enquanto estrutura, o intradiscurso, como ensina Pêcheux (1997, p. 167), é o “fio do discurso”, é o sujeito falante, que, em nossa análise, se encontra nas diversas materialidades imbricadas, e, para haver imbricação, é necessário que haja entremear dos fios com que se tecem estas materialidades para os sentidos.

Este dizer do momento que procura reter aquele que assiste a *A Arca Russa* mantém esta estrutura. Observando o filme, pelas características cinematográficas, esta primeira sequência discursiva (SD1) pode ser dividida em dois momentos. Primeiro vamos dizer que, antes desta SD1, temos o que chamaremos de (SDzero), é uma sequência selecionada para a criação do clima, são os créditos das empresas realizadoras, o Ministério da Cultura da Federação Russa, o Departamento de Cinematografia Estatal e de instituições alemãs e japonesas que participam do projeto de Sokúrov. Por último, o nome do filme.

Figura 2 – Imagem final dos créditos - SDzero



Fonte: *El arca...* (2002).

Figura 3 - Imagem escura – SD1a



Fonte: *El arca...* (2002).

Portanto, temos o filme inscrito em um modo de fazer que remete a uma ideologia capitalista, que necessita e respeita os “investidores”, marca a tradição do cinema ocidental com culto ao financiamento, e a noção de indústria cinematográfica hegemônica, uma marca legitimada pelo escoamento de produtos e ideologias, (SALLA, 2010, p. 13). O cinema de origem comunista não foge às regras estabelecidas mundialmente de necessitar de apoio do Estado para financiar seus produtos culturais, pois poucos países conseguem realizar produções sem apoio governamental ou empresarial. O preto da tela por onde passam estes nomes é ao

mesmo tempo uma maneira de inserir o espectador no que está por vir, pois, ao não mostrar nada que não seja o escuro, atica-se a imaginação e a curiosidade.

(SD1a)R - *Abro os olhos e não vejo nada... apenas me lembro que houve um acidente, todos buscaram segurança, cada um como pode... só não me lembro o que aconteceu comigo.*

Após o desaparecimento do último letreiro (letra branca sobre fundo preto), a tela fica toda escura, escuta-se o som de um vento crescente e ouve-se uma voz firme e ao mesmo tempo suave. Estamos no tempo cronológico do filme aos 01'40" (um minuto e quarenta transcorridos do início do filme).

Temos, neste momento de fundo preto, uma referência buscada no interdiscurso à memória discursiva da cegueira, do desconhecido, do medo, da morte que são alguns dos sentidos do preto em nossa sociedade, sempre negativado. Não bastasse esse sentido exacerbado, temos imbricada a fala “não vejo nada”, que se bate no preto visualizado pelo espectador que potencializa esta sensação de desconhecido e de algo que será revelado, pois o espectador sabe que uma imagem irá surgir. Para tornar o clima mais forte, entra na cena o som de um vento para entremear a tessitura destas diferentes materialidades, fio que vai conduzir o espectador.

Esta memória discursiva gerada pela tessitura fílmica em uma imagem já estruturada na sociedade remete à memória histórica das guerras, pois a Rússia em sua construção como nação sempre esteve envolvida em lutas e disputas por territórios e poder. Guerreou e derrotou Napoleão no século XIX, impondo ao grande imperador francês o início de sua decadência. A invasão Francesa à Rússia marcou os dois países. Esta guerra está presente em uma das maiores obras da literatura mundial, Guerra e Paz de Leon Tolstói,

Em junho de 1812, após ter conquistado grande parte da Europa ocidental continental, Napoleão parte para a invasão da Rússia com um dos maiores exércitos da história (a Grande Armée), composto por mais de 690 mil soldados de vários países. Consegue grandes vitórias, em setembro chega a Moscou, toma a cidade... e nada! Os russos haviam evacuado a cidade e a incendiado. Sentado em Moscou e esperando a rendição do czar, Napoleão fica lá perplexo e sem saber como agir. Aproxima-se o inverno e ele se dá conta da armadilha em que caiu. Usando uma técnica que seria repetida no século seguinte contra Hitler, os russos se aproveitaram da imensidão de território e foram recuando na terra arrasada (isto é, destruindo tudo no terreno que abandonavam para não ser usado pelo inimigo). [...] Essas escaramuças eram seguras para os russos, mas terríveis para os franceses em retirada e, junto com a fome e o frio simplesmente destroçaram os restos do grande exército napoleônico. Em termos aproximados, dos 690 mil soldados que invadiram a Rússia, em 1812 cerca de 600 mil pereceram. [...] Em 30 de março de 1814, com seus aliados as tropas russas entram em Paris. Em 6 de abril Napoleão abdicou (SEGRILLO, 2012, p. 144).

Este preto da imagem imbricado no dizer/fala do personagem pode remeter a outras guerras, pois há também neste período analisado, os últimos trezentos anos a que o filme se propõe, inúmeras outras guerras, com as duas grandes guerras mundiais e a guerra contra o Japão. Contudo, no tempo diegético desta sequência discursiva, outra guerra que pode ser geradora de sentido, a guerra da Criméia ocorrida nos anos de 1854 a 1856 contra o império Turco-Otomano, posteriormente apoiado pelos ingleses e franceses com receio dos russos influírem no Mediterrâneo (BERTONHA, 2011, p. 36).

A seguir, no filme temos o surgimento da primeira imagem, o abrir de olhos por onde poderemos a partir de agora, junto ao personagem, acompanhar este acordar, ver então o que se sucede. Aparece a imagem a partir do *fade-in*³², são mulheres trajadas a rigor, com vestidos de festas, homens com farda militar, saindo de uma carruagem. Neve e faz frio, os homens se mostram gentis e ajudam as mulheres a descer, estão todos bem agasalhados. É importante saber que as falas descritas abaixo não são partes de um diálogo, são falas que mostram as personagens, pois que o Russo fala para si, enquanto a mulher conversa com outra e o homem com seu colega. O figurino das personagens, a charrete, os prédios, as falas, o som do vento e a neve reforçam a memória e buscam os sentidos de que estamos em outra época que não o presente do século XXI. Eles caminham, riem e estão felizes, parecem ir a uma festa, entram em um prédio, assim são salvos pela Arca.

Figura 4 – SD1b



Fonte: El arca... (2002).

Figura 5 – SD1c



Fonte: El arca... (2002).

³²*Fade-in* na terminologia do cinema é quando a imagem surge do preto gradativamente, enquanto seu oposto o *fade-out* é o escurecimento gradativo da imagem até o preto total.

Figura 6 – SD1d



Fonte: El arca... (2002).

Figura 7 – SD1e



Fonte: El arca... (2002).

(SD1b e SD1c) R - *Que estranho... onde estou?*

Mulher - *Marie, preciso te mostrar uma coisa...*

(SD1d) R - *A julgar pelas roupas deve ser início do século XIX... aonde vão com tanta pressa.*

(SD1e) Homem – *Não esqueça a menina de branco é minha*

Mulher- *e se nos barrarem? Nunca senti tanto medo.*

Guarda – *Aonde vocês vão?*

O que temos, nesta segunda parte da primeira sequência discursiva, conduz à memória na história do cinema, remete às características de localização da história de forma temporal e espacial, situando o espectador/plateia.

Há o início da trama discursiva, a formulação audiovisual intradiscursiva remete a possibilidades de dizeres, começa-se a tecer uma série de conceitos a serem trabalhos pela AD.

Temos, nesta introdução, algumas falas importantes. O homem fala ao seu colega “para não esquecer que a menina de branco é dele”. Esta fala é clara para nos informar que estamos em uma sociedade machista, onde os homens é que escolhem as mulheres, há uma posição hierárquica definida na pirâmide social além das classes, homens acima, mulheres submissas. Outra fala de grande esclarecimento mostra que eles não devem ser convidados, pois a menina fala “e se nos barrarem?”. Aliado a isso há uma guarda que pergunta “Aonde vão?” e recebe em troca um olhar sério como resposta, que sugere uma posição hierárquica dentro de uma corporação militar. Para confirmar esta situação de não serem convidados, a cena mostra que eles entram no museu por uma porta simples, corredores mais próximos a locais de serviço. A entrada para a Arca não é por uma porta principal, eles são penetras e não convidados.

Como estamos em uma formação discursiva cinematográfica com predominância no Discurso Artístico, o que se projeta no gesto de interpretação analítico é uma rede formada pela Tessitura, o fio do discurso (NECKEL, 2010, p.143), a estrutura visual, sonora, gestual e verbal do filme, que mobiliza

[...] uma memória de arquivo, que, por meio de suas marcas, torna possível uma identificação de sua estrutura de dizer. Ressaltamos que cada matéria significativa possui uma tessitura particular, por isso, um elemento de linguagem não pode simplesmente ser tomado por outro durante o processo de análise. Os critérios de análise precisam estar atentos às diferentes tessituras da matéria significativa (NECKEL, 2010, p. 143).

E também, como formulado por Neckel (2010, p.142), pela Tecedura, onde a teia do discurso nos envolve através de suas redes de filiações da memória a imagens e outras materialidades, aquilo que já foi falado antes em algum lugar por outros sujeitos pela memória discursiva.

5.3 AS ÁGUAS SE CRUZAM

É nesta sequência³³ que os narradores³⁴ do filme, aqueles que vão tecer o fio do discurso se encontram. O narrador russo acaba encontrando seu parceiro de viagem, se apresentam e são apresentados ao espectador. Cinematograficamente seria o encontro do Protagonista com seu “Antagonista”, mas não há a luta tradicional do cinema clássico entre eles, este embate é dissimulado como amizade temporária, é o embate de ideologias de culturas diferentes. Este é o momento em que o espectador tem contato com as posições-sujeitos se afirmando, se colocando, no qual se percebe a aparente opacidade de duas formas de mundo existente, onde a posição-sujeito do autor mostra, a princípio, o que deseja narrar. Em um segundo momento da apresentação do filme, é a partir deste encontro que se formulam os dizeres de ambos, e os mundos se externam. Este é o momento em que surgem os discursos “oficiais” dos personagens Rússia e Europa, o que nos faz concordar com Pêcheux sobre esta batalha travada, na qual ambos simbolizam ideologias e desenvolvem estratégias discursivas próprias, aquilo que Pêcheux chama de “Língua de Estado”,

³³ Esta SD está aos 5’37’ no filme.

³⁴ O narrador é aquele que transmite a experiência de pessoa para pessoa. Segundo Benjamin (1994, p.198-199) o narrador possui dois grupos ou família distintas. O camponês sedentário, que ganhou a vida honestamente sem sair de seu país e o marinheiro comerciante. Para Benjamin a extensão real do reino narrativo, em todo seu alcance histórico, só pode ser compreendida se levarmos em conta a interpenetração destes dois tipos arcaicos. Este modelo é visível na Arca Russa, onde o russo reproduz o modelo do camponês sedentário que não saiu além das fronteiras de seu país, e o marinheiro é o Marquês de Custine, homem viajado.

Uma série de estratégias de discurso obstinada em evacuar qualquer contradição e a mascarar a existência das relações de classe: ela usa uma falsa aparência para contornar o que todo mundo sabe e ninguém pode dizer. Essa língua tende assim a passar pelo real, a representa-lo se distância, a constituir seu equivalente: O dizível e o existente devem coincidir sem falha nos enunciados performativos do stalinismo, pronto para que a falha retorne pelo viés do absurdo (PÉCHEUX, 2012, p. 86).

No cinematográfico, temos nossa câmera subjetiva seguindo aquele grupo de homens e mulheres que haviam saído da carruagem e entrado no Hermitage, e por corredores e escadas chegam a uma parte interna do prédio, local deste encontro. A iluminação é cheia de claros e escuros, aparecem outros atores/figurantes interpretando uma conversa que parece se transformar em uma discussão e temos no local uma autoridade, depois descobrimos se tratar de Pedro, o Grande. O Marquês de Custine é um homem todo de preto que surge destacado em uma parede amarela com uma iluminação marcada por um quadro de janela projetado por esta luz. Ele, cabelo loiro despenteado, mostra-se também perdido, sem saber onde se encontra, educado em seu início, mas também diz o que pensa, sem medir as palavras em demasia, enquanto isso, no fílmico, temos as apresentações e primeiras marcas de posicionamento dos sujeitos.

(SD2a) R - *Aquele homem de preto também parece perdido. Ele se mostra perdido. Ele me cumprimenta, mas vai embora.*

Figura 8 – SD2a



Fonte: El arca... (2002).

Figura 9 – SD2b



Fonte: El arca... (2002).

M - *Perdão por falar antes de sermos apresentado formalmente. Que cidade é esta?*

R - *Que cidade? Bom todos falam russo.*

! (SD2b) M - *Eu esperava que fosse Chambord no período do diretório. Que língua estamos falando? Rússia! Russo*

(SD2c) M - *Russo! Que estranho nunca falei russo antes. (olhando pela janela) O que estão fazendo ali?*

Figura 10 – SD2c



Fonte: El arca... (2002).

Figura 11 – SD2d



Fonte: El arca... (2002).

R - *Vamos entrar.*

M - *Está acontecendo alguma coisa, o que estou fazendo aqui... de repente falo russo... quero ir embora. Sua curiosidade não me impressiona.*

R - *Seria isso tudo um teatro...*

(SD2d) M - *Até logo.*

R - *Onde vai dar esta porta... Que pena. Nunca mais nos encontraremos.*

As primeiras marcas da relação estão expostas, os narradores mostram suas posições sujeito-nação. Estas marcas do desejo de estar em “*Chambord*”, e “de repente eu falo russo... quero ir embora”, remetem diretamente à ligação onde um homem fala por todos de sua nação. É a língua de estado operando no sujeito, tornando opacas as contradições internas e gerando um elo de união com seus conterrâneos, no qual todos são um.

O Marquês de Custine deseja estar em *Chambord*³⁵, um famoso, impressionante e belo castelo francês na região do Loire, o que remete à vida burguesa dos nobres franceses do tempo do Diretório, período que antecedeu a chegada de Napoleão ao poder na França. O Diretório foi um regime político ocorrido entre 26 de outubro de 1795 e 9 de novembro de 1799. De caráter burguês nacional, era um modelo de governo autoritário controlado pelos girondinos e gerido por cinco “diretores”, sendo aliado ao exército vitorioso em campanhas no exterior que protegia os interesses desta burguesia comercial das ameaças do antigo regime. Esta

³⁵Chambord é uma cidade francesa onde fica o Castelo de Chambord, um dos mais famosos castelos do mundo. O Castelo/Palácio de Chambord fica no Vale do Loire, localizado numa área ampla, cercado por grandes jardins e canais, no meio de florestas temperadas. Foi construído para servir como Castelo de Caça para o Rei Francisco I. Fontes: https://pt.wikipedia.org/wiki/Castelo_de_Chambord e <http://umpouquinhodecadalugar.com/2013/05/19/chambord-o-maior-castelo-do-vale-do-loire/>

proximidade com o exército evidenciou as qualidades militares de Napoleão e o ajudou a projetar seu sucesso.³⁶

Temos, então, marcas dessa separação já surgidas, como as oralidades, “Eu esperava que fosse Chambord” e “sua curiosidade não me impressiona”, ditas pelo Marquês, que remetem à posições-sujeito e a sua contra-identificação a esta posição. A porta em que o Marquês se nega e entrar e o russo vai em sua direção mostra o czar Pedro, o Grande, em uma conversa com dois homens e uma mulher. Ele está trajado de maneira simples e informal, descabelado e sem a ostentação das imagens tradicionais nas quais os grandes imperadores sempre se apresentam. A identificação se dá, segundo Pêcheux, quando o sujeito da enunciação toma posição que também representa o “sujeito universal” (a interpelação ideológica que fornece a realidade que cria o “bom sujeito”), ou seja, o enunciador reproduz um discurso já cristalizado no grupo social e passa a ser mais um defensor deste, ele não percebe sua condição de sujeito-assujeitado entrando no fluxo dos já-ditos. A contra-identificação se dá quando o sujeito enunciador se posiciona contrariamente ao “sujeito universal”. Assim este enunciador se torna um “mau sujeito”, esta posição adotada cria um mal-estar, pois ele gera um desconforto no que é estabelecido dentro do fluxo normal, surge um pensamento que contraria as noções estabilizadas no grupo e surge a possibilidade de cisão. (PÊCHEUX, 1997, p. 224-225). Como Sokúrov faz uso da câmera subjetiva, há a tendência do espectador se posicionar favoravelmente à posição-sujeito russa, pois este efeito impõe a visão por uma das posições do fio discursivo.

Estão expostos nesta sequência os enunciados iniciais que, ao longo do filme, vão ser reafirmados. Os dizeres do Marquês trazem neste ponto algo que vai se confirmar posteriormente. Esta contra-identificação é, por hora, a marca a ser saturada, o que surge como um aparente desprezo é um fato marcante do distanciamento. As marcas surgidas neste momento do filme são a apresentação da impossibilidade de se manterem juntos. O que temos é a apresentação do sujeito-locutor, do sujeito-interlocutor, de posições que se alternam e o discurso de ambos. Estas trocas de enunciados que evidenciam as posições de cada sujeito são realizadas pela imagem que um locutor faz do outro. Segundo Orlandi, “na relação discursiva, são as imagens que constituem as diferentes posições [...] no discurso o que funciona é a posição discursiva produzida pelas formações imaginárias”. (2009, p.40). Temos neste momento a significação, a fixação da posição sujeito do Marquês pelo seu discurso, pois são explicitados alguns desejos do Marquês de estar em “sua civilização” não primitiva como seu desejo de estar

³⁶ Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Diret%C3%B3rio_%28Revolu%C3%A7%C3%A3o_Francesa%29. Acesso em: 20 nov. 2015.

em “*Chambord*” em tempos outros como o do Diretório. Este narrador viajado que conhece sua terra e o exterior escolhe seu país, seu modo de vida como melhor, mostra também uma diminuição do outro ao colocar a curiosidade do russo dentro de um efeito de sentido negativo.

A paráfrase com a história está marcada pela aproximação e pelo afastamento já duas vezes citados, “ele me cumprimenta e vai embora” e “Até logo”. Falas como “sua curiosidade não me impressiona” revelam um aparente desprezo pela cultura do outro. São marcas que evidenciam este efeito de aproximação e separação, marcas da impossibilidade de junção de uma convivência harmônica duradoura, como tem mostrado a história da formação das nações europeias e russa nos séculos XX e XXI.³⁷

A historicidade com que trabalha a AD é a produção de sentidos que o texto analisado produz, mas isso não quer dizer que não esteja conectado com o que a história tradicional como é contada, pois esta relação é mais complexa do que a literalidade dos enunciados (ORLANDI, 2006, p. 111).

5.4 A ESCADA

Na terceira sequência³⁸, temos um primeiro reencontro. O espaço é uma escada apertada e íngreme, imagem que remete parafrasticamente às escadas secretas de castelos por onde passavam apenas aqueles que sabiam circular por bastidores, lugares de escorregamentos traiçoeiros e de fugas. Ambos sobem seguindo aquele grupo inicial de homens e mulheres, a imagem continua com tons amarelos dourado, claros e escuros. Ao subir a escada e não descer, tem-se também o sentido de que está se caminhando para cima na construção de uma relação, já que o subir tem conceito positivo, enquanto descer remete a algo em decadência.

³⁷ No século XX temos aproximação nas duas grandes guerras para vencer o inimigo comum, a Alemanha, e posteriormente um tensionamento da guerra fria e a formação de dois blocos ideológicos opostos e liderados pela União soviética e pelos Aliados com os Estados Unidos a frente junto com a OTAN. No século XXI o governo Bush e o governo Putin demonstraram divergências sobre o Afeganistão, o Iraque, a Síria entre outras nações que procuram influenciar e terceirizar seus conflitos.

³⁸ Esta SD é aos 08’19” do filme.

Figura 12 – SD3a



Fonte: El arca... (2002).

Figura 13 – SD3b



Fonte: El arca... (2002).

(SD3a) M - *Meu cicerone Russo! Você sabe o caminho?*

R - *Sim. Vamos juntos... Mas não é meu século. Como vim parar aqui? Acho que vi Pedro, o Grande.*³⁹

M - *Sinto admiração em sua voz. Foi interessante?*

R - *Sim, muito interessante.*

M - *Mesmo? Na Ásia os tiranos são adorados, quanto mais terrível um tirano, mais adoram sua memória. Alexandre “O Grande”, Timur e seu Pedro, o Grande.*

R - *Estás enganado quanto a Pedro. Ele permitiu que os russos se divertissem.*

(SD3b) M - *Pedro ordenou a execução de seu filho. O mesmo homem que ensinou seu povo a aproveitar a vida. Engraçado! Ele construiu uma cidade europeia sobre um pântano, e introduziu costumes mais primitivos.*

Temos, neste trecho, uma informação ligada ao início do filme que serve para ir situando o espectador na história e no tempo narrado. Quando, no escuro, o russo diz (SD1) “que não recorda o que aconteceu com ele [...] que estranho, onde estou? [...] a julgar pelas roupas no século XIX”, nos diz que ele não é deste tempo, que ele está fora de sua época, da mesma maneira que para *Chambord* o período do diretório do Marquês não é a época dele (SD2). Assim temos marcado que há, no filme, uma “viagem” no tempo por seres estranhos aos momentos que serão apresentados, são navegantes no tempo da história russa. Há discursivamente, nesta SD, o retorno a uma posição-sujeito que defende a história “oficial” de sua nação e uma posição-sujeito da Europa, que busca na contradição da história marcar a incoerência do sujeito historicizado Pedro, o Grande. O fato de “Pedro” ser representado como

³⁹ Aqui a referência é a SD2, onde o russo presencia Pedro, o Grande, em ação despótica com algum subalterno. (Figura 10)

um homem bom, que permitia ao “seu” povo a diversão, revela que este mesmo povo russo era extremamente sacrificado pela sua elite, pois nem o direito à diversão tinha. Enquanto o “Pedro” do europeu apresenta seus horrores, gerando uma posição de desidentificação, há uma rejeição por parte do enunciador com o sujeito universal em que está envolvido (a Rússia), (PÊCHEUX, 1997, p. 224-225). Esta marca é a rejeição pela sociedade ocidental e europeia da atitude de um pai executar/condenar o próprio filho à morte, isto é inconcebível perante o direito e a moral. E há também a marca que estranha o desejo de alguém construir uma cidade em um pântano! Esta contradição do governante marca as posições de cada um dos personagens,

O reinado de Pedro, o Grande (1682-1725), marcou a história da Rússia em muitos pontos. Um deles, porém teve consequências mundiais: a relação do país com o Ocidente. A questão da identidade da Rússia em relação à Europa e ao Ocidente é controversa entre os próprios russos. Afinal, A Rússia é um país europeu, asiático, uma mistura dos dois ou nenhum dos dois? A Rus'kieviena era ligada à Constantinopla (Bizâncio), no Oriente, tanto cultural como economicamente [...] entretanto, o caso de Pedro, o Grande, foi *sui generis*. Convencido de que a Rússia estava muito atrasada em relação ao ocidente, Pedro iniciou um processo de ocidentalização forçada. Longe de ser um admirador servil da Europa, seu objetivo era adotar técnicas ocidentais para alcançar e ultrapassar aquele mesmo Ocidente (SEGRILLO, 2012, p. 129).

O que a sequência discursiva mostra é a possibilidade de construção de um caminhar, uma construção conjunta pela subida da escada, mas logo também uma ruptura pela exposição das contradições do czar pelo Marquês. O que há é um atravessamento de uma formação discursiva ocidental, fazendo Pedro assumir a posição-sujeito ocidental realizando muitas reformas na tentativa de construção de uma nova Rússia ocidentalizada⁴⁰. Este atravessamento, porém, não altera sua formação discursiva dominante de czar russo “primitivo” e autoritário. Esta posição-sujeito de Pedro é cambiável, porque, se num primeiro momento há um deslocamento de posições-sujeito de czar russo na tentativa de europeização da cultura, num segundo momento ele está por demais fixado na sua posição-sujeito autoritário como czar e “deus” da vida e da morte de seus súditos. Pedro não recua no uso do poder que possui, não deixa de ser um sanguinário que condena e mata seu próprio filho. Apesar de se mostrar como moderno no discurso, ele continua de fato sendo um homem ligado ao passado ditatorial de todos os tiranos. Este é o tecido que o audiovisual remete nesta articulação da formulação visual entre memória e os pré-construídos. Nosso fio discursivo acaba sendo tecido por um pré-construído que tem uma interpelação ideológica atravessada por formações discursivas diferentes na visão de cada um dos protagonistas do filme. Marquês e Russo olham para Pedro,

⁴⁰ Pedro fez uma viagem à Europa em 1697, onde teve contatos e aprendizado como operário incógnito em estaleiros da Holanda, ocupação impensável a um membro da realeza, mas deu-lhe experiência direta com a tecnologia europeia da época. (SEGRILLO, 2012, p. 131).

o Grande, de posições sujeito antagônicas, cada qual identificado pela construção de uma memória erguida pela história a que foram se identificando ao longo de suas histórias pessoais pelas condições de produção a que eram submetidos. Assim a formulação visual se dá na relação direta do intradiscurso e da memória social fixada, na qual subir escada remete a algo positivo e também na oposição da posição de ambos.

5.5 A ORQUESTRA

Esta sequência⁴¹ traz uma apresentação artística dentro do filme. A discussão se direciona para o campo da arte. O discurso artístico se caracteriza na AD por incluir as possibilidades da polissemia. É onde o discurso lúdico se encontra, e com ele abrem-se as interpretações, há um deslocamento e uma liberdade em relação à paráfrase onde tudo é estabilizado. Na polissemia, temos a possibilidade do novo, da criatividade, da fruição e de muitos e outros sentidos, mas que, ao mesmo tempo, não podem ser qualquer sentido sob o risco de ir-se ao *non-sense*.

Temos em discussão a questão da arte e outra vez o embate das posições sujeito que se apresentam entre o Marquês de Custine e o Russo (nossos olhos da câmera subjetiva). Os personagens flanam invisíveis por entre os bastidores de uma apresentação teatral nos moldes greco-romano. Atores, bigas, anjos, colunas, figurinos e todos os elementos de cenário inseridos no cinematográfico remetem à cultura ocidental fundadora, à cultura ansiada pela posição-sujeito-russo demonstrada pela posição-sujeito-autor Sokúrov em paráfrase com Pedro, o Grande, o arquiteto russo da ocidentalização de seu país. No movimento da câmera surge uma orquestra com músicos vestidos de forma impecável, na forma tradicional que se conhecem as orquestras no mundo ocidental europeu. O que temos, na realidade, é uma apresentação privada, o andar da câmera nos mostra um público pequeno com a orquestra submetida à aprovação da Czarina Catarina I, que está acompanhada de bajuladores.

⁴¹ Esta SD está aos 11'40" no filme

Figura 14 – SD4a



Fonte: El arca... (2002)

Figura 15 – SD4b



Fonte: El arca... (2002)

Figura 16 – SD4c



Fonte: El arca... (2002)

(SD4a) M- *Que orquestra impressionante. Devem ser europeus.*

R - *Não, são músicos russos.*

(SD4b) M - *Não. Europeus! Italianos.*

(SD4c) R - *São russos... pelo amor de deus!*

Temos a marca novamente do rebaixamento ao primitivo realizado pela Europa em relação à Rússia. O dizer discursivo se repete, reafirma-se e traz a não aceitação da possibilidade do outro possuir qualidades a ponto de ser equiparado aos europeus. Opera o discurso autoritário na fala do Marquês. O discurso autoritário se caracteriza pelo processo de dominação e gera um dizer único e já cristalizado, assim o que se diz é a verdade sem possibilidades de discussão.

A estrutura deste dizer refletido no discurso artístico remete a uma tentativa de impor uma posição ao russo, uma posição logicamente inferior, o que é imediatamente rechaçada pela oposição da posições-sujeito russo à tentativa do Marquês.

5.6 O VATICANO É AQUI

Esta sequência⁴² discursiva aprofunda dentro do discurso artístico as diferenças das posições-sujeito do Marquês e do narrador russo. Há, no campo da imagem, a introdução do Marquês em um corredor e que trabalha como um aparente “corte cinematográfico” (SD5a para SD5b) dentro do plano-sequência, onde se altera o local dos acontecimentos, um sugestivo cambio diegético.⁴³ Ambos entram em outro corredor, ele é mais claro, tem um tom dourado, janelas enormes envidraçadas de um lado e, de outro, ele é todo esculpido, todo marcado por entalhes, e o Marquês se maravilha, não acredita estar na Rússia.

Figura 17 – SD5a



Fonte: El arca... (2002).

Figura 18– SD5b



Fonte: El arca... (2002).

(SD5b) M - *A Rússia é como um teatro. Um teatro... como são pretensiosos. Parece o vaticano.*

Aquilo, para o Marquês, é a representação do Vaticano, novamente a desqualificação do outro. Temos, nesta SD, a repetibilidade das formações discursiva próprias de cada um dos personagens. Há um processo de identificação e contra-identificação de ambos. Estes conceitos relacionados ao que Pêcheux (1997, p.215) coloca como o bom e mau sujeito

⁴² Esta SD está aos 14'55" do filme.

⁴³ Diegético, são os fatos relativos à história representada na tela diante dos espectadores. Tudo conforme a ficção que implica como verdadeiro. A diegese é “a instância representada no filme, ou seja, o conjunto de denotação fílmica: a própria narrativa, mas também o tempo e o espaço ficcionais. (AUMONT, 2003, p. 780).

universal. A identificação ocorre quando o sujeito da enunciação se identifica com o sujeito universal por uma dominação interna de caráter ideológico, o “livre” assujeitamento. A contra-identificação, o mau sujeito, ocorre quando o sujeito se volta contra este sujeito universal. Esta questão é aparente, pois existem na realidade, pelas posições que adotam, duas identificações e duas contra-identificações, pois tanto um como o outro se filiam a uma formação discursiva com dominantes diferente no campo do discurso artístico. As posições que adotam são opostas e ligadas às suas origens francesa/europeia e russa. Na memória da Europa, há valor na arte exposta no Vaticano, não naquele país distante, frio e de costumes primitivos. Este pré-construído é um discurso de desvalorização, um discurso de autoridade, onde há um centro e uma periferia, um dizer etnocêntrico que impõe esta diferença, que coloca no discurso a qualificação, ou a falta dela, que não reconhece ao outro de ter aquela arte exposta naquele lugar. Isto marca a não aceitação de que a Rússia tenha aqueles tesouros que esta arca contém.

Figura 19 – SD5c



Fonte: El arca... (2002).

Figura 20 – SD5d



Fonte: El arca... (2002).

(SD5c) M - *É nele que estamos? Estas saliências são pintadas, não?*

Que naturalismo. Estas peças não foram inspiradas pelos desenhos de Rafael?

R- *Rafael sim, melhor que o Vaticano, aqui é São Petersburgo.*

M - *Então são cópias. Suas autoridades não confiam nos próprios artistas. Os russos são talentosos em copiar.*

R - *Por quê?*

M - *Porque vocês não têm ideias próprias, suas autoridades não querem que tenham. Na realidade, elas são preguiçosas quanto o resto de vocês.*

R - *Os czares eram em sua maioria russófilos, mas as vezes sonhavam com a Itália. O Hermitage não foi criado para satisfazer esses sonhos...*

(SD5d) M - *Rafael não é para vocês, é para a Itália.*

R - *Não é para nós...*

M - *É quente lá.*

As marcas estão no uso de palavras e frases como “pretenciosos”, “preguiçosos”, “os russos são talentosos em copiar”, “não têm ideias próprias, suas autoridades não querem que tenham” e “não é para vocês”. O Marquês reafirma seu discurso autoritário, é um discurso de poder que sugere hierarquia, atravessado por um discurso artístico onde se apresenta a posição-sujeito de alguém que se sente superior. Estes dizeres são proferidos com uma naturalidade de algo dado, indiscutível, também mostram que a qualidade da arte renascentista não está ao alcance russo, Rafael⁴⁴ é para os cultos, para os apreciadores das artes, da cultura ocidental.

É o discurso ocidental novamente negando à Rússia a possibilidade de ser um país culto, de estar dentro da Europa, de pertencimento. Por lado, o Russo, na câmera, que segue a Europa, contesta e valoriza sua cultura, afirmando que São Petersburgo é melhor que o Vaticano, que sim a Itália era sonhada pelos czares, pelos antigos e poderosos senhores, que eles também valorizavam a cultura de outros locais e tinham interesse em aproximar-se. Esta parte da sequência discursiva mostra que o discurso da história é reconstituído no presente, na sua atualização, temos por parte do russo o interdiscurso atuando no intradiscursivo. Temos cada vez mais os sujeitos/atores se constituindo para a memória do espectador, é o cinematográfico começando a produzir os sentidos para o fílmico, em que o filme vai-se revelando. Este processo de repetibilidade que Sokúrov apresenta é o discurso da memória calcificada, reproduzindo o que se tornou como discurso hegemônico da história ocidental.

5.7 A VISÃO ELEVADA

Nesta sexta sequência⁴⁵ discursiva, temos, igualmente à SD anterior, o cinematográfico muito semelhante, estamos em um corredor, um pouco mais largo, entramos também por uma grande e imponente porta de madeira maciça, mas não há quadros, o discurso

⁴⁴ Rafael Sanzio (1483-1520) foi um pintor italiano, uma das grandes expressões do Renascimento. Muitos de seus trabalhos estão no Vaticano. Mestre da pintura e arquitetura da Escola de Florença. É considerado um dos maiores pintores do renascimento juntamente com Leonardo da Vinci e Michelangelo.

Fontes: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Rafael>

http://www.e-biografias.net/rafael_sanzio/. Acesso em: 05 dez. 2015.

⁴⁵ Esta SD está aos 22’51” do filme.

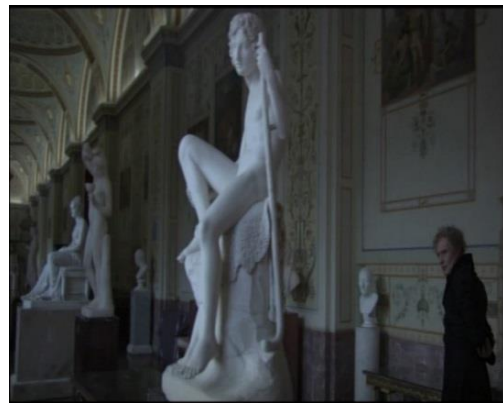
artístico agora se desloca para a escultura clássica. A iluminação é clara, sem o dourado, há janelas por onde entra a luz, a câmera desliza em seu plano-sequência, entra rápida, seguindo o Marquês que está caminhando a passos mais acelerados, mostra-se inquieto e irritadiço, mas para e muda de atitude ao ver uma série de esculturas de Canova⁴⁶, a câmera relaxa como o Marquês.

Figura 21 – SD6a



Fonte: El arca... (2002).

Figura 22 – SD6b



Fonte: El arca... (2002).

Figura 23 – SD6c



Fonte: El arca... (2002).

(SD6b) M - *Por que achas necessário abraçar a cultura europeia? Por que razão? Para que emprestar também os erros dos europeus....*

(SD6c) M - *Meu Deus o que é isso tudo! Mãe, mãe! Canova! Que visão elevada da arte! Que intuição de material! Que maravilha!*

⁴⁶ Antonio Canova (1757 -1822) Escultor italiano, seu estilo era o da Grécia antiga, também trabalhava como pintor, desenhista e arquiteto.

M - *Ele é um verdadeiro herdeiro dos mestres da antiguidade. Canova quase se casou com minha mãe.*

R - *Sua mãe era uma escultora?*

M - *Sim em Roma. Nessa coleção de Canova há obras que o czar Alexandre comprou da esposa...*

R - *... de Napoleão.*

M - *Sim em 1815, eu estava no congresso de Viena.*

Nesta SD, temos uma autocrítica do europeu, uma afirmação de que nem tudo que a Europa faz ou produz é correto. Não há motivo para a Rússia seguir os erros dos europeus, segundo o Marquês de Custine. Ele entende que aqueles legados talvez não devessem estar ali na Rússia. A interpretação se torna dúbia, ele ama Canova e seu trabalho, mas o que estaria fazendo Canova exposto em uma terra inferior, aquele que quase foi seu padasto, talento italiano perdido nos confins gélidos da Rússia? A fala do europeu “Que visão elevada da arte” marca a contradição dele, ele sabe que está na Rússia, em São Petersburgo, no Hermitage, e sabe que toda aquela arte que entende como nobre tem ali um lugar de destaque. É a “falha falando”, se manifestando mais forte que seus pré-conceitos, pois, como nos mostra Pêcheux (1997, p.299), “o erro não dorme impunemente”. Este momento explicitado por Sokúrov revela que, por mais que a Europa/Ocidente não queira dar relevo à Rússia e ao seu povo, eles possuem, escondido em algum canto, algo de respeito e talvez temeridade. Tudo recoloca as marcas em seu lugar de sempre, o Hermitage é uma referência ao pré-construído do Vaticano, imitação, uma arte russa. O texto verbal e o texto imagético reafirmam os desejos de Pedro, o Grande e de Catarina I, a imperatriz que iniciou a coleção de arte, adquirindo de famílias europeias em decadência.

5.8 GLINKA VENCE OS ALEMÃES

Esta sequência discursiva⁴⁷ marca novamente o discurso europeu de negatividade ao povo russo e a sua história, é a repetibilidade em ação. A Europa adentra um salão amplo no qual a perspectiva do enquadramento traz várias divisões internas como salas, onde encontram-se esculturas e quadros.

⁴⁷ Esta SD está aos 40'00" do filme.

Figura 24 – SD7a



Fonte: El arca... (2002).

Figura 25 – SD7b



Fonte: El arca... (2002).

Figura 26 – SD7c



Fonte: El arca... (2002).

Ouve-se apenas os passos, o som do salto das botinas do Marquês, ele caminha lentamente em um ziguezague seguido pela câmera, começa então a surgir uma música de forma baixa que vai se tornando mais audível. Agora o embate artístico se direciona à música.

Temos o curto diálogo:

(SD7b) R - *Você ouve música?*

M – *A música russa me faz sentir coceira no corpo todo.*

(SD7c) M - *Estamos na galeria do Czar, perto do retrato de um fanático medieval.*

M - *Até onde vagamos... aquela música... era boa no final. Quem era o compositor?*

R - *Glinka*⁴⁸.

M - *Glinka. Quem é ele? Um alemão?*

R - *Um russo.*

M - *Mas todos os compositores são alemães.*

⁴⁸Mikhail Ivanovich Glinka (1804-1857). Compositor considerado o pai da música erudita russa. Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Mikhail_Glinka. Acesso em: 29 out. 2015.

Aqui a negação é reafirmada mais uma vez pela Europa através do Marquês que nega a Rússia como centro de cultura, o Czar é tratado como um fanático medieval pelo europeu, mas, ao mesmo tempo, este discurso sofre um revés que mostra a inconsistência desta enunciação. Ele não crê na habilidade e criatividade musical da nação de seu interlocutor, a música boa não pode ser russa, tem de ser alemã. Assim, o Marquês tem em sua memória que os grandes compositores são alemães, pois busca, no interdiscurso, os mitos musicais como Bethoveen, Bach e Brahms, conhecido como os três “Bs”. Há ainda os grandes Wagner, Strauss e Orff entre tantos outros. Isto nos remete parafrasticamente à memória de uma letra da canção de sucesso do compositor e cantor brasileiro Caetano Veloso que trabalha algumas questões de prosa e paródia e nos traz em uma das estrofes que “Se você tem uma ideia incrível é melhor fazer uma canção, Está provado que só é possível filosofar em alemão”⁴⁹.

5.9 PORTAS QUE NÃO SE ABREM

Esta sequência⁵⁰ é uma das mais discutidas e polemizadas pela crítica ao filme de Sokúrov. A história mostra pelos erros do passado que há coisas que em que não se mexe, e lugares onde é melhor não ir, este seria um efeito gerado quando estamos navegando no plano-sequência da Arca Russa. E o que ela nos apresenta? Que guerras são portas do imprevisível que, após abertas, nunca há como saber o que pode ser encontrado lá, impossível de prever resultados e lugares onde o imponderável está presente. O diretor trata da guerra de maneira lúdica. No cinematográfico, o tratamento é de uma luz com penumbra, sombras e tons azulados, onde o sentido do frio e do temor são escolhas do cineasta para atingir-nos. A construção do tempo diegético difere do tempo cronológico historicizado. Como A Arca Russa viaja em vários tempos com seus fantasmas de fio condutor, o Marquês de Custine abre uma destas portas apesar dos apelos do russo.

⁴⁹ Composição de Caetano Veloso “Língua”. A letra completa está no anexo 3.

⁵⁰ Esta SD está aos 46’50” do filme.

Figura 27 – SD8a



Fonte: El arca... (2002).

Figura 28– SD8b



Fonte: El arca... (2002)

Figura 29 – SD8c



Fonte: El arca... (2002).

Figura 30 – SD8d



Fonte: El arca... (2002).

(SD8a) M – *Não se apresse tem uma porta ali.*

R – *Esta porta não, senhor.*

M – *Mas eu gosto dela. Que linda porta.*

(SD8b) R – *Não!! Essa não!*

O gesto e a fala do Marquês expressam a suas ideias de autonomia e superioridade do europeu sobre o russo, assim ele acha que pode tudo e, podendo tudo, abre a “bela” porta. O sentido produzido aqui é o da inconsequência, do uso do poder pelo poder que nunca sabe o resultado que pode dar, mas tende sempre a ser pior ao outro do que a si próprio. As guerras do poder colonial europeu são parte do pré-construído mobilizado nesta ação. A porta é uma

metáfora das guerras abertas, a França e a Bélgica com suas colônias na África, a Inglaterra com colônias na África e na Ásia, a Espanha e Portugal com suas colônias na África e América.

A dominação do outro é parte da sustentação da própria sociedade europeia durante anos, com a exploração de riquezas naturais e de seus povos. Desta maneira, a inconsequência está novamente sobre o comando da Europa.

(SD8c) M – *Nunca estive aqui. Por que é tão frio?*

R – *Disse-lhe para não entrar.*

M – *Que frio. Molduras... mas onde estão... onde estão as telas.*

R – *Vamos voltar, eu te imploro.*

(SD8d) H – *Quem está aí? O que está acontecendo?*

M – *Nada, simplesmente entrei.*

H – *Chegue mais perto.*

M – *Estou indo, talvez precise de ajuda caro senhor.*

H – *Quem é o “caro senhor”?*

M – *Eu, você.*

Estes enunciados, “o frio” e “as molduras sem telas” são metáforas, são outros pré-construídos sobre o que a guerra traz: frio, as guerras são sempre tenebrosos invernos em que os homens na busca do poder jogam seus povos; os generais e políticos ordenam à frente de batalha os soldados, estes sempre das classes mais humildes. As molduras sem telas indicam a dificuldade de se construírem imagens de algo tão sombrio, o que nos lembra Walter Benjamin sobre o narrador, “que ao final da guerra os combatentes voltavam mudos do campo de batalha não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável” (1994, p.198).

Figura 31 – SD8e



Fonte: El arca... (2002).

Figura 32 – SD8f



Fonte: El arca... (2002).

Figura 33 – SD8g



Fonte: El arca... (2002).

(SD8e) H – *Não tem ninguém, somente caixões e cadáveres. Venha ver, este é o meu caixão.*

M – *Seu caixão?*

H – *Sim, eu mesmo o fiz.*

M – *Por que este estranho tom caro senhor? Por que caixões no Hermitage?*

H – *É o meu caixão!*

M – *Seu caixão?! (volta-se aos russo) – Ele parece bem alimentado! (retorna a falar com o homem) – Mas onde estão os cadáveres?*

H – *Por que pergunta “onde”? Você pisou nos cadáveres!*

Aqui, há um componente contundente sobre como agem os colonialistas ocidentais em suas guerras por terra e poder, subjugando o diferente. O enunciado “você pisou nos cadáveres!” remete à noção de que matar para os imperialista é apenas uma limpeza do território, que o aniquilamento daquele com quem confronta não pesa na consciência, pois, na realidade, são pedras no meio do caminho a serem removidas no alcance de seus objetivos. O que são cadáveres? Mortos que devem sair do caminho, e assim a limpeza étnica foi feita em muitas nações. O filme marca isso pois os cadáveres, os corpos dos mortos nem se tornam visíveis acabam sendo apenas instrumentos dos poderosos, dos governos que decidem lutar para conquistar mais e mais territórios sobre a ideia da destruição do outro, na noção de terra arrasada. Nestas lutas, mata-se e destrói-se a cultura, vergando a espinha e arrasando o orgulho. E o Marquês na sua cegueira ainda é irônico no enunciado “Seu caixão?! (volta-se ao russo) – Ele parece bem alimentado! (retorna a falar com o homem) – Mas onde estão os cadáveres?”. Os índios da América do Norte são um exemplo clássico destes massacres, mas temos os africanos de muitas nações por parte de belgas, ingleses, franceses e portugueses. Os índios que

habitavam o que hoje se chama de Brasil poucos deles sobraram, sua cultura foi aviltada. Esta sequência é a memória desta posição de centralidade reafirmada pelo Marquês de Custine sobre os russos, vítimas de uma guerra que não era deles em que tiveram um papel importante em seu final, com muita perda e sofrimento. A sequência discursiva mostra que o europeu, o ocidental de Sokúrov, não reconhece onde se meteu, não entende o que acarreta abrir portas assim sem pensar nos possíveis resultados, parece uma criança. Ao mesmo tempo temos dois tipos de fantasmas em dois tempos distintos, os fantasmas que protagonizam o filme e percorrem eras diferentes como uma viagem no tempo, e o fantasma do carpinteiro que vê os cadáveres e seu próprio caixão. Este homem é a representação da loucura da guerra, o espaço por detrás da porta aberta empilha os mortos russos.

(SD8f) M – *O que aconteceu?*

R – *Uma guerra.*

M – *Que guerra? Contra quem?*

R – *Contra a Alemanha*

M – *O que é a Alemanha?*

R – *É o estado unificado dos alemães. No século vinte, a Rússia entrou em guerra com a Alemanha. Os alemães cercaram a cidade, mas a cidade não se rendeu, mais de um milhão morreram.*

M – (rindo) *Mais de um milhão?*

R – *Sim.*

M – *Isso é um preço muito alto a se pagar. Muito alto. São Petersburgo e o Hermitage pagaram caro.*

R – *Na Rússia diz-se que a liberdade não tem preço.*

Além dos horrores de uma guerra como foi a II Grande Guerra Mundial, há uma clara referência à situação por qual passou São Petersburgo nesta guerra. O cerco da Alemanha de Hitler na cidade (na época se chamava Leningrado⁵¹) durou mais de novecentos dias. O cerco era uma estratégia alemã na guerra para sufocar a cidade, gerar desabastecimento e fome, e, assim, provocar a rendição. A cidade sofreu, mas não se rendeu, mais de um milhão de pessoas morreram nestes quase três anos de cerco. A resistência da cidade tem efeito simbólico também

⁵¹ São Petersburgo teve seu nome alterado para Petrogrado em 1914. Em 1924 foi mudado para Leningrado em homenagem Lenin, herói da revolução. Este nome permaneceu até 1991, quando voltou a se chamar São Petersburgo.

sobre o estado de espírito dos russos como um todo, pois era a capital histórica dos Czares e da Revolução, sendo motivo de tristeza e orgulho este feito de seus habitantes.

Nesta sequência, é que os caixões, os cadáveres, o frio e o sofrimento, esta tecedura buscada no interdiscurso, esta rede de memórias, é trabalhada na tessitura do cinematográfico, na cor escolhida, no vento gelado criado pelo som e pela neve e no medo daquele Marquês que não vivenciou tamanha barbárie em seu tempo de vida.

Há também, nesta sequência, outra materialidade que entendemos muito forte e também contraditória. O russo afirma ao Marquês que "na Rússia diz-se que a liberdade não tem preço". Esta afirmação soa como algo estranho à própria história da nação, uma vez que o povo sofreu muito sob o jugo dos czares durante muitos séculos. Havia pouca liberdade e as condições de vida eram difíceis, tudo acrescido de um clima que impunha maiores dificuldades. O czar era o senhor deles, havia uma corte que tinha vida boa, mas os pobres sofriam demais. Por outro lado, após a expulsão do czar do poder e com o surgimento da revolução comunista, a janela de liberdade durou pouco, a falta de alimentos e a chegada de Stalin ao poder trouxe outra casta de dirigentes e a população tornou a sentir a opressão econômica e policial. Assim, parece irônico e contraditório ao mesmo tempo falar que "a liberdade não tem preço". Que liberdade conheceram para ter comparativo? Foram gerações no tempo dos Césares russos e depois de um socialismo feito com mão de ferro! Se a liberdade não tem preço na Arca de Sokúrov, ela tem um alto custo, e quem paga é a população.

São dois fortes efeitos de sentido que temos nesta sequência, a liberdade e a guerra. Trazer estas tragédias de maneira discursiva lúdica, na qual o impacto dos acontecimentos é suavizado por uma discursividade poetizada é o ponto em que, em nossa interpretação, os críticos agridem Aleksandr Sokúrov.

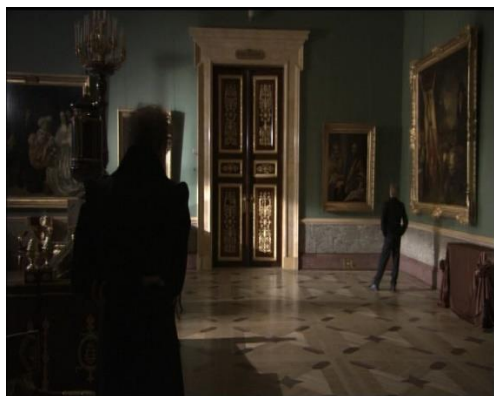
5.10 INTOLERÂNCIA

O discurso religioso está presente neste momento do filme. Orlandi nos traz a compreensão de Althusser sobre a ideologia religiosa que pressupõe uma submissão ao Sujeito Deus, e o reconhecimento desta relação hierárquica entre os sujeitos, o locutor sendo do plano espiritual (Deus), e o ouvinte do plano temporal, os homens. Esta clareza da relação leva ao apaziguamento, pois as posições estão claras. Esta aceitação é o assujeitamento do sujeito "livre", mas, na realidade, a aceitação se dá sob coerção,

O funcionamento da ideologia religiosa transforma a força em direito e a obediência em dever. [...] vamos caracterizar o discurso religioso com aquele em que fala a voz de Deus: a voz do padre – ou do pregador, ou em geral, de qualquer representante seu – é a voz de Deus (ORLANDI, 1996a. p. 241).

Nesta etapa do plano-sequência, onde navegamos como espectador, vemos um plano geral localizando outra sala do Hermitage. O Marquês entra pelo canto esquerdo da tela e vai em direção ao ponto de fuga do enquadramento cinematográfico, onde um homem observa uma pintura (SD9a). Sokúrov cria uma tensão pela trilha sonora utilizada, o Marquês, ao chegar próximo ao quadro, faz o sinal da cruz e se ajoelha. A seguir, se levanta e se coloca ao lado da pintura e fala com o outro homem, um jovem. Temos, então, um diálogo, autoritário, uma inquisição sobre o outro, em que o poder católico e cultural do francês se exprime como central. Marcas culturais expressas pela repetibilidade por uma intolerância etnocêntrica (SD9b).

Figura 34 – SD9a



Fonte: El arca... (2002).

Figura 35 – SD9b



Fonte: El arca... (2002).

Figura 36 – SD9c



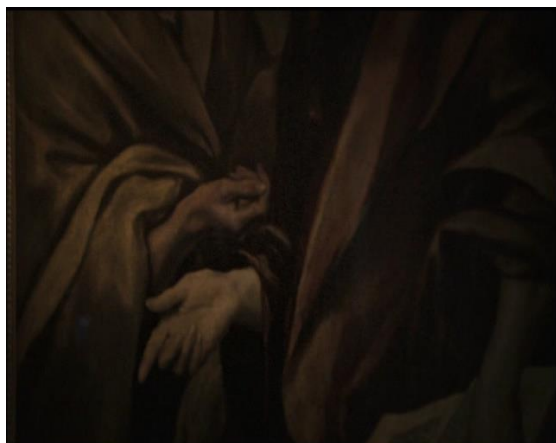
Fonte: El arca... (2002).

Figura 37 – SD9d



Fonte: El arca... (2002).

Figura 38 – SD9e



Fonte: El arca... (2002).

(SD9b) M – *Você não é católico?*

H - *Não. Não sou. Por que pergunta?*

M – *Pareceu-me que você estava perdido em pensamentos enquanto admirava a imagem dos fundadores da Igreja.*

H – *Não sei... não pensava sobre isso.*

M – *Você não estava... sabe que eles são os apóstolos Pedro e Paulo.*

H – *Sim, foi o que ouvi dizer.*

M – *Foi o que ouviu dizer... e então?*

H – *Eu olhava para eles porque gosto deles.*

M – *Gosta deles...*

H – *Um dia todos os homens se tornaram iguais a eles.*

M – *Mesmo? Como pode saber o que as pessoas vão se tornar, se não conhece as escrituras?*

Há um tempo de silêncio na sequência, sem fala dos personagens. É neste momento que a câmera explora a pintura os Apóstolos Pedro e Paulo de El Greco.⁵² (SD9d). Este é um dos momentos onde há uma suspensão da tensão em direção à fruição artística dentro da Arca Russa. Sokúrov nos diz que este quadro é importante: vejam, sintam, vivam o que El Grego pintou, percebam sua genialidade ao mostrar os dois principais apóstolos de Jesus.

⁵² “El Greco”, (1541-1614) era como se denominou para lembrar sua origem. Seu nome era Doménikos Theotokópoulos, foi um pintor, escultor e arquiteto grego que desenvolveu a maior parte da sua carreira na Espanha. O quadro mostra os fundadores da Igreja católica, Pedro, suave, vacilante, indeciso, e Paulo, convicto na sua razão, fanaticamente leal as ideias cristãs.

Fontes: Vesnin (2008, p.122) e https://pt.wikipedia.org/wiki/El_Greco. Acesso em: 15 jan. 2016.

Temos, então, no plano-sequência uma relação de intertextualidade, as materialidades significantes se cruzam, no qual o texto “filme” se imbrica como texto “pintura”,

Entendo por intertextualidade a retomada/releitura que um texto produz sobre outro texto, dele apropriando-se para transformá-lo ou assimilá-lo. Dito de outra forma, o processo de intertextualidade lança o texto a uma origem possível. Deslocando esta noção que nasce na literatura para a análise do discurso, a intertextualidade aponta não apenas para o efeito de origem de um texto, mas também para outros textos que ainda estão por surgir e que se inscrevem na mesma matriz de sentido (ORLANDI, 2006, p. 70).

Ao mesmo tempo, dentro do cinematográfico, há um processo de montagem sem cortes dentro do quadro, pois a câmera se aproxima da pintura e mostra os rostos de Pedro e Paulo, são dois homens diferentes. Esta diferença está no semblante, na posição e na cor da roupa de cada um. Pedro tem a expressão suave e pensativa, parece indeciso em sua túnica amarela, já Paulo, com túnica vermelha, aparenta ser mais decidido. A câmera navega até as mãos deles que são próximas, Pedro tem a mão acima mais escura e entreaberta e Paulo tem a mão abaixo mais clara, aberta e com o indicativo apontando algo, sua outra mão está sobre um livro aberto, provavelmente algo sagrado.

Como o cinema é uma arte de criar tensões, há também os momentos de relaxamento, para depois, mais calmo, o espectador ser novamente instigado. Sokúrov não foge a esta regra,

(SD9d) M – *Por que não fala nada?*

(SD9e) H – *Veja as mãos deles...*

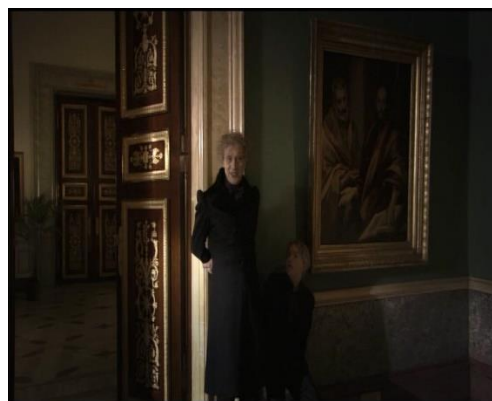
M – *As mão são bonitas, e daí?*

Figura 39 – SD9f



Fonte: El arca... (2002).

Figura 40 – SD9g



Fonte: El arca... (2002).

M – *Como pode saber o que as pessoas vão se tornar, se não conhece as escrituras. Para você são apenas dois velhos empoeirados. Apenas carne* (SD9f).

O Marquês olha para o quadro ao lado que mostra na pintura um animal, morto/cortado e pendurado com suas costelas expostas, o que reforça suas palavras, pessoas/velhos/carne morta, gente empoeirada sem condições de falar algo, segundo a projeção que insinua ao seu interlocutor.

H – *Estão cobertos de pó, vindos de sua longa estrada para aparecer nesta pintura.*

M – *O que aconteceu?*

H – *Eles são bons e sábios...*

M – *Como pode saber o caráter deles se não leu o evangelho? Como pode saber tudo isso?*

Neste momento o russo intervém

R – *Senhor, por que o amedronta. Ele já estava com medo.*

M – *Ele não estava com medo. Estas pessoas nunca têm medo.*

R – *Deixe-o em paz. Melhor apreciar o perfume das pinturas.*

O Marquês cheira o quadro profundamente

M – *Que cheiro bom, muito bom!*

O Marquês se aproxima do garoto que vai se abaixando intimidado.

(SD9g) R – *Não, não precisa temer.* (falando ao jovem)

M – *Que estranho ouvir estas palavras.*

Temos o discurso religioso, onde o Marquês se mostra temente a Deus e seguidor dos princípios católicos. O discurso religioso é assumido pelo europeu, ele, neste momento, se investe de representante de Deus, mostra-se um pregador, a voz onipotente e divina que tem o poder de nomear a si e aos outros. Há um desnível entre os sujeitos, o Sujeito (Deus) e o sujeito (humano) que se assujeita a uma posição de inferioridade (PECHÊUX, 1996a, p.243). O Marquês deixa isso bem claro em falas que mostram esta diferença entre ambos, “Como pode saber o caráter deles se não leu o evangelho? Como pode saber tudo isso?”, e em posições físicas onde ele faz o outro homem ir se agachando, se inferiorizando (SD9g). O discurso autoritário religioso é trazido pela voz de um representante do Divino que é superior ao outro pelo elo da espiritualidade. Ao mesmo tempo, o Marquês não se apresenta como um católico, mas como um tirano autoritário em seu discurso, ele é superior aos outros, as marcas se repetem.

5.11 O ÚLTIMO BAILE

Esta é uma sequência⁵³ que apresenta a ostentação de um mundo em decomposição. Para esta análise, os diálogos não foram considerados, pois não se entendem como relevantes, pensamos apenas imagetivamente sobre ela. O que a imagem nos mostra? Um mundo elegante, uma festa onde a elite ligada ao Czar se expõe, mas já apresenta os vazamentos pela intromissão dos casais de penetras, uma orquestra afinada toca valsas que fazem todos os convidados dançarem. Mas que mundo elegante é este? Será mesmo elegante? Ou será um mundo de perfeição que está ruindo aos seus pés? Um mundo de relações de intrigas e disputas pessoais expressas na falsidade dos membros da corte? Um baile de aparências e ostentação, uma corte luxuosa que tende a ser varrida pelos ventos das mudanças, uma derradeira despedida gloriosa da elite que não se importava com o povo? Compreendemos esta sequência discursiva como o fim de uma época, o término do império dos Czares, da dinastia dos Romanov com a figura trágica de Nicolau II. Este sentido conduz à interpretação a ventos futuros, onde a música acaba e com ela o sonho russo de grandeza imperial, a casta superior está se esfacelando, mas recebe os aplausos daqueles que estão no seu interior. São os últimos suspiros de uma época de ouro do topo da pirâmide social.

Enfim, são diversos os sentidos possíveis depois de entrar no salão, onde novamente a porta serve como ‘corte cinematográfico’, que conduz a outro momento histórico, e testemunhar como Aleksandr Sokúrov viaja em sua Arca pela ostentação da corte (SD10a até SD10i).

Figura 41 – SD10a



Fonte: El arca... (2002).

Figura 42 – SD10b



Fonte: El arca... (2002).

⁵³ Esta SD está aos 73'00" do filme.

Figura 43 – SD10c



Fonte: El arca... (2002).

Figura 44 – SD10e



Fonte: El arca... (2002).

Figura 45 – SD10f



Fonte: El arca... (2002).

Figura 46 – SD10g



Fonte: El arca... (2002).

Figura 47 – SD10h



Fonte: El arca... (2002).

Figura 48 – SD10i



Fonte: El arca... (2002).

Esta sequência, sem as falas, já diz muito do mundo em que viviam aqueles privilegiados russos que orbitavam ao Czar. Diz muito também sobre o próprio trabalho de reconstrução cinematográfica para reviver estes tempos. Sokúrov decide fazer um filme em plano-sequência na terra onde a montagem é parte histórica na história do cinema, isso é um ato político de rebeldia em nossa compreensão. Seu filme sugere uma observação sem interferência, mas é pura intervenção na história. Pelo lado artístico, é uma construção, seu plano-sequência realizado como um processo de composição, como uma pintura sobre uma tela em branco, é uma pintura com os pincéis possíveis que a arte cinematográfica lhe proporciona. No filme, esta é a sequência onde talvez isso seja mais nítido/visível, a composição criada pela *mis-em-scène* onde a articulação de personagens e da câmera produz uma integração de movimentos, um baile histórico e um balé cinematográfico.

Mas, será apenas uma recriação ou um anseio? Sokúrov recria com sua equipe, uma obra digna de estar em uma parede de qualquer grande museu do mundo. Mais que um filme a *A Arca Russa* é uma criação de um fato novo, uma maneira de trazer para a atualidade estas memórias, trazê-las pelo discurso artístico, onde o cinematográfico revela o sentido do fílmico, e remete a uma interpretação.

5.12 NAVEGAR É PRECISO

Esta sequência⁵⁴ longa foi analisada conjuntamente, poderia ser dividida em duas, pois se aproxima do final do filme. Em sua primeira parte, temos a separação definitiva entre Europa e Rússia e ao final uma mensagem tradicional ligada a uma moral e um desejo que se expressa em muitas produções culturais.

Acabou o baile, a orquestra terminou a última música, o clima é de fim de festa. As pessoas todas começam a se retirar, os grupos se encontram. A luz é clara, o ambiente charmoso, e todos elegantemente vestidos, alguns demonstram a tristeza pelo final do baile e outros uma alegria pela conquista romântica. Remetem estas imagens ao pré-construído do velho chavão de que “tudo que é bom dura pouco”. Não no caso russo, são séculos de submissão do povo a uma elite, uma revolução que durou mais de oitenta anos, enfim, a Rússia parece viver em outro mundo, um país entre dois continentes uma identidade sempre dividida, como a águia de seu escudo nacional. Esta águia de duas cabeças, uma cuidando o Oeste e outra vigilante ao Leste. Uma terra onde tudo ocorre em tempos diferentes, mas a arca segue navegando. Rússia e Europa

⁵⁴ Esta SD inicia aos 82’27 e a consideramos até aos 89’55

se reencontram mais uma vez (SD11a). O russo chama a Europa a continuar a jornada, a seguir em frente, mas este nega, acredita que os caminhos se separam, decide não ir em conjunto. A iniciativa mais uma vez é da Europa.

Figura 49 – SD11a



Fonte: El arca... (2002).

Figura 50 – SD11b



Fonte: El arca... (2002).

(SD11b) M – *Estou triste.*

R – *Vamos*

M – *Para onde?*

R – *Onde? Adiante... adiante.*

M – *O que encontraremos lá?*

R – *Lá! Não sei.*

M – *Vou ficar.*

(SD11c) R – *Até mais ver Europa... acabou.*

Figura 51 – SD11c



Fonte: El arca... (2002).

Esta fala remete há dois modos de encarar o desconhecido. O desejo de permanência, e o desejo de seguir em frente, rumo ao desconhecido. O que temos aqui é a

revelação da transformação das posições-sujeito iniciais dos narradores. Sokúrov traz para sua Rússia o destino que era do outro. Quem segue em frente não é mais a Europa, mas a Rússia, se não desejam seguir, seguir é o destino do povo russo. O Marquês mostra o receio do futuro pela fala “o que encontraremos lá”; e o russo, o destemor pela expressão “lá! Não sei”.

O Narrador viajante fica parado e se transforma no camponês sedentário, e o camponês sedentário se transforma no marinheiro comerciante de Benjamim, as posições-sujeito se invertem. A elite russa desce as escadas em um movimento de retirada. A descida das escadas do Hermitage remete à decadência, ao fim de uma era, é este um momento em que a interpretação conduz a um clima derradeiro da festa, onde o império dos Czares se esvai, esta escadaria, esta descida, é interpretada como a queda da tradicional nobreza russa czarista (Figuras 51 A 58). O que era de poucos será de todos (utopicamente pela revolução comunista que está logo à frente).

Figura 52 – SD11d



Fonte: El arca... (2002).

Figura 53 – SD11e



Fonte: El arca... (2002).

Figura 54 – SD11f



Fonte: El arca... (2002).

Figura 55 – SD11g



Fonte: El arca... (2002).

Figura 56 – SD11h



Fonte: El arca... (2002).

Figura 57 – SD11i



Fonte: El arca... (2002).

Figura 58 – SD11j



Fonte: El arca... (2002).

Figura 59 – SD11k



Fonte: El arca... (2002).

A segunda parte desta sequência discursiva⁵⁵ é o final do filme, o momento de revelação e da mensagem. Neste momento, a câmera que nos conduz deixa de olhar para o corredor onde toda aquela elite pomposa se retira do Hermitage, a câmera faz um movimento à esquerda (o que por si só é significativo, pois revela o posicionamento político do autor, como um progressista, ligado a questões de justiça social) e enquadra uma porta, uma saída e vai em sua direção (Figura 59 e 62).

⁵⁵ Estamos então aos 92'30" do filme.

Figura 60 – SD11l



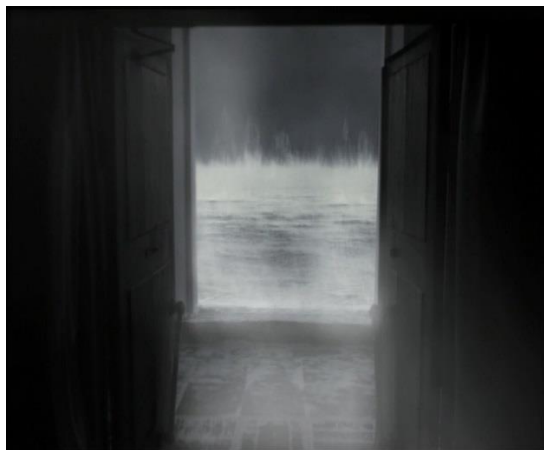
Fonte: El arca... (2002).

Figura 61 SD11m



Fonte: El arca... (2002).

Figura 62 – SD11n



Fonte: El arca... (2002).

Figura 63 – SD11o



Fonte: El arca... (2002).

A câmera se aproxima suavemente desta porta, o som deixa de ser o burburinho das conversas e dos passos daquela gente toda e passa a ser o som do vento. O clima de calor interno passa ao frio gélido que está fora do museu, o russo fala então para si, em tom calmo e sereno, quase um lamento pela falta daquele que acreditava poder ser um companheiro de jornada se não tivesse medo de seguir em frente sem conhecer o futuro.

(SD11n - o) R – Sr. Sr. *Que pena que não está mais aqui comigo. Você entenderia tudo.*

Olhe... O Mar cerca tudo!

Estamos destinados a navegar para sempre...

A viver para sempre...

Já na ausência da Europa, ele lamenta sua falta, lamenta o fato de ela não estar ali para entender como a Rússia é o que é, porque age de tal maneira, de compreender seus sentimentos, seu destino. O Mar cerca tudo, a Rússia é então uma Arca condenada a navegar, a salvar seus tesouros e deixar eles seguros em prol da humanidade, a viver para todo sempre. A Rússia sempre estará presente no mundo dos humanos com relevância, não é uma nação qualquer, mas uma guardiã da civilização. Este é nosso gesto de interpretação da Arca Russa de Aleksandr Sokúrov.

A imagem escurece em *faid-out*...

Tudo tem um fim, não? Para a AD, tem um efeito de fecho⁵⁶, uma interpretação que traz um sentido a um texto que, na impossibilidade de ficar se escrevendo para sempre, apresenta a necessidade de se criar um fecho, que acaba sendo este “final”. O mundo segue e nada acaba, as interpretações outras estão circulando e se diferenciam pelas leituras de outras pessoas, pelas histórias pessoais que trazem outros pré-construídos. Este fecho é ligado à interpretação pessoal do analista, pela sua visão, também condenado a viver.

⁵⁶ Conceito desenvolvido por Gallo. Esse "fecho", apesar de ser um entre tantos outros possíveis produzirá, para o texto, um efeito de sentido único, como se não houvesse outro possível. Ou seja, esse "fecho" torna-se fim" por um efeito ideológico produzido pela "instituição" onde o texto se inscreve: o efeito que faz parecer "único" o que é "múltiplo", "transparente" o que é "ambíguo" (1995).

CONCLUSÃO: O PLANO SEQUÊNCIA SEM FIM

Esta pesquisa procurou fazer uma análise discursiva da obra cinematográfica *A Arca Russa*. Entrar em uma arca é encarar o desafio de navegar, é selecionar também o que pode e deve ser salvo para a história. Sokúrov afirma que “Há gente que está preparada para morrer, mas que não está pronta para resistir e sobreviver, para entrar na arca...” (CAKOFF, 2002, p.111). Ao invés de animais, sua arca carrega trezentos anos de história, seus tesouros navegam nas ondas turbulentas de um mundo em constante agitação. Assim como Noé conduz a Arca bíblica, o diretor conduz sua arca histórica, o museu Hermitage. A arca é o cofre a ser vigiado, pois os tesouros ali estão depositados para o futuro e para a memória da civilização, o cineasta salva a sua própria Rússia do dilúvio.

Para este intento, analisamos algumas sequências discursivas do filme e a sequência discursiva que é a capa do DVD. Nesta perspectiva, não somos neutros, estamos ideologicamente comprometidos, presos as nossas condições de produção, não estamos fora da história para analisar imparcialmente qualquer tipo de materialidade. *A Arca Russa* é uma obra de arte que trata poeticamente da história da Rússia, de sua constituição e do relacionamento com a Europa. Assim, discursivamente, não tratamos aqui da história, mas sim da historicidade de sua materialidade, o trabalho dos sentidos nela, sua trama de sentidos (ORLANDI, 2006, p.111). Quanto à parte do cinema analisado no filme, exploramos principalmente o uso da técnica do plano-sequência como estratégia narrativa de seu autor. Neste caminho, creio que atingimos o objetivo de relacionar o discurso fílmico, o discurso artístico e a historicidade, bem como compreender os efeitos de sentido da Rússia em sua relação com a Europa expressos no filme.

A produção audiovisual tem um modo de funcionamento próprio, suas materialidades, imagens e sons devem ser analisadas, como mostra Lagazzi (2011b), no entremeio, não na soma de suas potencialidades, mas na relação significante que criam entre si ao se tocarem, o que produz efeitos de sentidos no que a AD prioriza a relação entre seus locutores afetados pela comunicação.

Posicionado no entremeio, podemos circular em pontos em que Análise de Discurso e o Discurso Artístico tocam-se, tangenciando-se ao menos, e assim procurar responder as questões a que nos propomos: investigar, discursivamente, como Aleksandr Sokúrov compreende a relação entre Rússia e Europa a partir de seu filme *A Arca Russa*; analisar como se dá a produção de sentidos de nação na relação entre a Rússia e o Ocidente (Europa) e a relação do Discurso Artístico, da Historicidade e do Discurso Fílmico em nosso corpus, e

também que Arca ele pretende salvar navegando no museu Hermitage? A Rússia aristocrática dos Czares ou a Rússia Comunista, a nação guerreira que enfrentou os maiores exércitos do planeta e saiu vitoriosa?

Para tanto, fizemos o uso do dispositivo teórico analítico, no qual utilizamos os conceitos de inter e intradiscursos, memória discursiva, historicidade, documento e posição-sujeito, trabalhamos com o discurso artístico, com tessitura e tecitura e utilizamos os conceitos de cinematográfico, filmico, imagem e do plano-sequência entre outros. Temos a certeza de que muitos outros podiam ser os olhares, assim como muitas outras as análises, mas optamos por esta escolha. Em nossa análise, primeiro fizemos o uso da descrição da SD ao modelo de decupagem audiovisual, para depois realizar a análise discursiva, como ensina Lagazzi, “trabalhando o acontecimento da estrutura na composição, deslinearizando a imagem, (...). Tomei a imagem como materialidade significativa no batimento entre descrição e interpretação” (2015, p. 55).

Focamos nas materialidades significantes, nesse imbricamento de som e imagem, procurando trabalhar principalmente a relação de fala dos personagens em relação com a imagem, naquilo inserido no enquadramento pelo diretor. As imagens, nos ensina Alberto Manguel,

[...] as imagens, porém, se apresentam à nossa consciência instantaneamente, encerradas pela sua moldura – a parede de uma caverna ou de um museu – em uma superfície específica. (...) com o correr do tempo, podemos ver mais ou menos coisas em uma imagem, sondar mais fundo e descobrir mais detalhes, associar e combinar outras imagens, emprestar-lhe palavras para contar o que vemos, mas, em si mesma, uma imagem existe no espaço que ocupa, independentemente do tempo que reservamos para contemplá-la (MANGUEL, 2001, p. 25).

As imagens têm seu poder de atenção e atração como materialidade significantes, entendemos que elas — desde o tempo da primeira exibição pública de “A chegada do trem na estação” (1895), na qual supostamente o público teve uma reação de fuga e espanto — mantêm este poder de atração, curiosidade e mistério. Barthes sintetizou este “poder” pelo conceito de *punctum* a partir da fotografia, que para esta pesquisa se estende para a imagem em movimento. “O *punctum*, de uma foto é esse acaso que, nela, me *punge* (mas também me mortifica, me fere)”. (2015, p.29). Esta potência da imagem discursivamente está clara no conceito de Projeções Sensíveis,

[...] Daí pensarmos na noção de projeções sensíveis, cunhada justamente no lugar de entremeio da arte e da AD. Uma forma de ler, posicionar-se, relacionar-se com a produção artística determinada sócio historicamente. Trata-se de uma relação de interlocução com a arte balizada na/pela memória discursiva e constituída pelos

esquecimentos, mediada pelo sensível (instância do real, do imaginário e do simbólico) (NECKEL, 2010, p. 130).

Desta forma, chegamos a algumas respostas. Entendemos que os procedimentos e estratégias de Sokúrov articulam memórias estabilizadas e marcadas na história, estas estão em todo momento em que as duas posições-sujeitos se embatem. O discurso Europeu sobre a Rússia é um discurso de autoridade, um discurso de dominação, no qual não há abertura a outros sentidos, à polissemia, é sempre parafrástico. Por outro lado, o discurso do Russo, o discurso da voz do autor, se mostra mais aberto e receptivo, deseja abraçar elementos culturais do outro sem deixar de lado suas raízes. Há neste discurso uma mescla de lúdico e também de autoridade. Sokúrov, podemos afirmar, em parte, retorna a Pedro, o Grande, tenta ser moderno, se direcionar ao ocidente, mas é atravessado por outro discurso dominante, este mais forte traz os pré-construídos da sociedade em que foi criado, é como Pedro, o Grande, oscila ao Ocidente, mas não consegue fugir da formação ideológica/discursiva a que está inscrito, desta forma é um russo moderno que possui fortes raízes no passado. Este russo cineasta tem, em nossa interpretação, o anseio de salvar seu país, assim ele seleciona o que e quem deve ser salvo, recupera memórias e também conduz ao esquecimento o que deseja. Sokúrov não salva Lenin, Trotsky ou Stalin, não salva a revolução comunista de 1917.

Outra marca importante, em nossa consideração, parte da noção de mistério com que os russos sempre foram olhados pelo ocidente, como uma sociedade mais fechada e de costume nem tão civilizados, efeito criado pela propaganda da guerra-fria principalmente. Este sentido é reforçado pela escolha de Sokúrov ao mostrar sua nação, mas, sintomaticamente, esconder seu personagem, induzir ao espectador vivenciá-lo sem referência física, assim o mistério dos russos para nós ocidentais, persiste.

Para finalizar nosso trabalho, é importante relembrar que, nesta pesquisa, não fazemos distinção entre cinema de ficção e cinema documental, pois todo filme é um documento de sua época, como explica Orlandi,

O documentário constrói o acontecimento de que fala. E o que fala é um efeito de presentificação (atualidade) produzido, como disse, pelo jogo do interdiscurso (a memória discursiva) e a memória institucional (a de arquivo) postas em contradição. E por este mesmo gesto, ele *produz* um passado (2001, p. 59).

A conclusão a que chegamos é que o filme *A Arca Russa* é sim um acontecimento discursivo, pois entendemos que há sim o encontro de uma memória com uma atualidade como ensina Michel Pêcheux em seu livro *Discurso, estrutura ou acontecimento* (2006, p. 17). E aonde se dá isso? Aonde está o polissêmico que permite um dizer novo? Durante todo o filme existe a repetição do discurso com uma posição de superioridade da Europa sobre a Rússia. O

filme reproduz as posições-sujeitos que seguem o modelo de Walter Benjamin pelos narradores, aqueles que tecem o fio do discurso, que nos conduzem pela história da Rússia em nossa navegação pelo Hermitage,

A figura do narrador só se torna plenamente tangível se temos presentes dois grupos. “Quem viaja tem muito que contar”, diz o povo, e com isso imagina o narrador como alguém que vem de longe. Mas também escutamos com prazer o homem que ganhou honestamente sua vida sem sair do seu país e que conhece suas histórias e tradições. Se quisermos concretizar esses dois grupos através dos seus representantes arcaicos, podemos dizer que um é exemplificado pelo camponês sedentário, e o outro pelo marinheiro comerciante. (BENJAMIN, 1994, p. 198-199).

O acontecimento discursivo está justamente que, ao final do filme, as posições-sujeito se invertem e se revela uma nova relação entre os sujeitos, surgindo o novo. Este acontecimento está exposto (SD11b) quando o Marquês de Custine, o homem viajado, o marinheiro comerciante de Benjamin, se recusa a seguir, deseja ficar, revela medo do desconhecido, e o Russo, o camponês sedentário segue adiante, está condenado a navegar e a viver para sempre. Esta inversão da posição-sujeito muda a posição da Rússia em sua relação com a Europa, ela deixa de ir a reboque, deixa de seguir aquele que nunca desejou estar ao seu lado, aquele que a inferiorizava, que a diminuía e até ridicularizava, com suas ironias. Sokúrov deseja um destino de protagonista para sua pátria em relação ao ocidente, deseja que Rússia siga seu próprio destino, não apenas aquele que Pedro, o Grande desejava e projetou.

Claro que temos ideais, sonhos e aspirações! Esta pesquisa contribui com alguns ideais do pesquisador, principalmente aquele que pensa sobre o poder das imagens, um poder que possa contribuir para que elas sirvam para ajudar a retirar os grilhões daqueles que estão na ilusão da antiga caverna de Platão. Acredito que, com o desenvolvimento da pesquisa, os caminhos se mostraram, em parte, diferentes do traçado original, mas não podemos, como analista de discurso, deixar de compreender que o caminho, na realidade se faz ao caminhar, por isso “estamos condenados a navegar”.

REFERÊNCIAS

- ACHARD, Pierre. Memória e produção discursiva do sentido. In: ACHARD, Pierre (Org.). **O papel da memória**. Trad. e introdução José Horta Nunes. Campinas, SP: Pontes 1999.
- AGAMBEN, Giorgio. “La elegia de Sokúrov” In: FILLOL, Santiago. **EL Arca Russa**: folder do DVD. Intermedio, 2002.
- ALTUSSER, Louis. **Aparelhos ideológicos do Estado**: notas sobre os aparelhos ideológicos do Estado (AIE). Trad. José Walter Evangelista e Maria Laura Viveiros de Castro. 2. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985.
- AUMONT, Jacques. **A imagem**. Trad. Estela dos Santos abreu e Cláudio C. Santoro. Campinas, SP: Papirus, 1993. (Coleção ofício de arte e forma).
- _____. **Moderno?** por que o cinema se tornou a mais singular das artes. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas, SP: Papirus, 2008. (Coleção campo imagético).
- _____. **As teorias dos cineastas**. Trad. Mariana Appenzeller. Campinas, SP: Papirus, 2004.
- _____. **A estética do filme**. Trad. Marina Appenzeller. 9. ed. Campinas: SP: Papirus, 2012.
- _____, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico do cinema**. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas, SP: Papirus, 2003.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia. Trad. Júlio Castañon Guimarães. [ed.especial] Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015. (Coleção 50 anos).
- BAZIN, André. **O que é cinema?** Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. Prefácio e apêndice Ismael Xavier. São Paulo: Cosac Naify, 2014
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BERTONHA, João Fábio. **Rússia, ascensão e queda de um império**: uma história geopolítica e militar da Rússia, dos czares ao século XXI. Curitiba: Juruá, 2011.
- BRANDÃO, Helena H. Nagamine. **Introdução à análise de discurso**. 3. ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1994.
- COURTINE, Jean-Jacques. **Metamorfoses do discurso político**: as derivas da fala pública. Trad. Nilton Milanez, Carlos Piovezani Filho. São Carlos: Claraluz, 2006.
- EISENSTEIN, Sergei. **O sentido do filme**. Apresentação notas e revisão técnica, José Carlos Avellar; Tradução, Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002a.
- _____. **A forma do filme**. Apresentação notas e revisão técnica, José Carlos Avellar; Tradução, Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002b.

EL ARCA rusa. Direção: Aleksandr Sokurov, Produção: Museu Hermitage. São Petersburg: Intermedio, 2002. 1 DVD.

FERREIRA, Maria Cristina Leandro. A trama enfática do sujeito. In: FERREIRA, Maria Cristina; INDURSKY, Freda (Orgs.). **A análise de discurso no Brasil**: mapeando conceitos, confrontando limites. São Carlos: Claraluz, 2007.

FERRO, Marc. **Cinema e história**. Trad. Flávia Nascimento. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. 7.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

GALLO, Solange Leda. **O discurso da escrita e ensino**. 2. ed. Campinas, SP: Unicamp, 1995.

INDURSKY, Freda. Formação discursiva: ela ainda merece que lutemos por ela? In: FERREIRA, Maria Cristina; INDURSKY, Freda. (Orgs.) **Análise de discurso no Brasil**: mapeando conceitos, confrontando limites. São Carlos: Claraluz, 2007.

KONDER, Leandro. **Os marxistas e a arte**. Breve estudo histórico-crítico de algumas tendências da estética marxista. 2ª ed. São Paulo. Expressão Popular, 2013

LAGAZZI, Suzy. Análise de discurso: A materialidade significativa na história. In: DI RENZO, Ana; MOTTA, Ana Luiza Artiaga Rodrigues da; OLIVEIRA, Tânia Pitombo de (Orgs.) **Linguagem história e memória**: discursos em movimento. Campinas: Pontes Editores, 2011.

_____. O recorte e o entremeio: condições para a materialidade significativa. In: RODRIGUES, Eduardo Alves; SANTOS, Gabriel Leopoldino dos; CASTELLO BRANCO, Luiza Katia Andrade (Orgs.) **Análise do discurso no Brasil**: pensando o impensado sempre: uma homenagem a Eni Orlandi. Campinas: Editora RG, 2011b.

_____. A imagem em curso, a memória em pauta. In: TASSO, Ismara; CAMPOS, Jefferson (Orgs.) **Discurso a formação das modalidades enunciativas**. Campinas, SP: Pontes Editores, 2015. (Coleção: Linguagem e sociedade, v. 8)

MACHADO, Alvaro. O planeta Sokúrov. In: MACHADO, Alvaro (Org.) São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

MALDIDIER, Denise. **A inquietação do discurso**: (re)ler Michel Pêcheux hoje. Trad. Eni P. Orlandi. Campinas: Pontes, 2003.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Trad. Paulo Neves; revisão técnica Sheila Schvartzman. São Paulo, Brasiliense, 2003.

MORIN, Edgar. **O cinema ou o homem imaginário**. Trad. António-Pedro Vasconcelos. Lisboa: relógio D'Água Editores, 1997.

NECKEL, Nádia Régia Maffi. **Do discurso artístico à percepção de diferentes processos**

discursivos. Dissertação (Mestrado em Ciências da Linguagem) – Universidade do Sul de Santa Catarina, Florianópolis, 2004.

_____. **Tessitura e tecedura:** movimentos de compreensão do artístico no audiovisual. Tese (Doutorado em linguística) –Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

ORLANDI, Eni P. **Análise do discurso:** princípio e procedimentos. 8. ed. Campinas, SP. Pontes, 2009.

_____. **Discurso em análise:** sujeito, sentido e ideologia. Campinas, SP: Pontes Editores, 2012.

_____. **Interpretação:** autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico. Petrópolis, RJ: Vozes, 1996.

_____. Texto e discurso. In: LAGAZZI-RODRIGUES, Suzy; ORLANDI, Eni P (Orgs.) **Introdução às ciências da linguagem:** discurso e textualidade. Campinas, SP: Pontes Editores, 2006.

_____. Segmentar ou recortar. In: **Linguística:** questões e controvérsias. Publicação do curso de Ciências Humanas e Letras das Faculdades Integradas de Uberaba. Uberaba, Minas Gerais, 1984.

_____. **A linguagem e seu funcionamento:** as formas do discurso. 4. ed. Campinas: Pontes, 1996a.

_____. **A linguagem e seu funcionamento: as formas do discurso.** Campinas – SP: Pontes, 1987.

PÊCHEUX, Michel. **Semântica e discurso:** uma crítica à afirmação do óbvio. Trad. Eni Pulcinelli Orlandi [et al.] 3. ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1997.

_____. Papel da memória. In: ACHARD, Pierre et al. **O papel da memória** Trad. e introdução José Horta Nunes. Campinas, SP: Pontes 1999. p. 49-57.

_____. Foi “propaganda” mesmo que você disse? In: ORLANDI, Eni (Org). **Análise de discurso Michel Pêcheux:** textos escolhidos. Campinas, SP: Pontes, 2012.

_____. **O discurso:** estrutura ou acontecimento. Trad. Eni P. Orlandi. 4. ed. Campinas, SP: Pontes Editores, 2006.

PIOTROVSKI, Mikhaíl. **Ermitage, passeio pelas salas e galerias:** álbum-roteiro. São Petersburgo: Editora “P2”, 2008.

RANCIÈRE, Jacques. Cinema como pintura? In: SAVINO, Fábio; FRANÇA, Pedro (Org.) **Alexander Sokúrov:** poeta visual. Rio de Janeiro: Banco do Brasil, Ministério da Cultura, Zipper Produções, 2013. Disponível em: <<http://www.bb.com.br/docs/pub/inst/dwn/CatalogoSokurov.pdf>>. Acesso em: 10 jan. 2016.

SALLA, Mara Lúcia. **Lendo filmes e o poeminha do contra**: o fechamento do cinematográfico na simultaneidade do filmico. 2010. Dissertação (Mestrado) – Universidade do Sul de Santa Catarina, Tubarão, 2010.

SANCHEZ VASQUES, Adolfo. **As ideias estéticas e Marx**. Trad. Carlos Nelson Coutinho. 3ª.ed. São Paulo: Expressão Popular. 2010.

STAN, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Trad. Fernando Mascarello. Campinas, SP: Papirus, 2003.

SANTOS, Laymert Garcia dos. Entrando na arca russa. In: MACHADO, Alvaro (Org.). **Aleksandr Sokúrov**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

SEGRILLO, Angelo. **Os russos**. São Paulo: Contexto, 2012.

TARKOVSKIAEI, Andraei Arsensevich. **Esculpir o tempo**. Trad. Jefferson Luiz Camargo. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

TRUFFAUT, Francois. **Hitchcock-Truffaut**: entrevistas. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

VESNIN, S. **Ermitage**. Trad. A. Gach. São Petersburgo: P-2, 2008.

XAVIER, Ismael. **O discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

ANEXOS

ANEXO A – Marquês de Custine



Fonte: <http://rutenia.blogspot.com.br/2011/01/russia-em-1839.html>

ANEXO B – Ficha técnica do Filme A Arca Russa

Direção: Alexander Sokúrov

Produção: Museu Hermitage, Hermitage Bridge Studio (Rússia),

EgoliTossellFilm AG (Alemanha), Ministério da Cultura da Rússia,

KopplmRoteiro: Alexander Sokúrov (colaboração: AnatoliNikoforov e Boris Khaimsky)

Fotografia: TilmanBüttner (steadicam)

Som: Sergei Moshkov, VladimirPersov

Assistente de som: Sergei Figner, Manfred Arbter

Música: Sergei Yevtushenko, Mikhail Glinka, Henry Purcell, P.Tchaikovsky, Georg

PhilippTelemann

Direção de arte: Elena Zhukova, Natalia Kochergina

Figurino: LidiaKryukova, TamaraSeferian, Maria Grishanova

Pós-produção: Sergei Ivanov, Stefan Ciupek, BetinaKuntzsch

Produtores: AndreiDeriabin, Jens Meurer, Karsten Stoeter

Elenco: Sergei Dreiden, Maria Kuznetsova, Mikhail Piotrovsky, David Gior-

gobiani, AlexanderChaban, LevYeliseyev, OlegKhmelnitsky, AllaOsipenko, Leonid

Mozgovoy, ArtemStrelnikov, TamaraKurenkova,

MaximSergeiev, Nikulenko, YelenaRufanova, YelenaSpiridonova, KonstantinAnisi- mov,

AlexeyBarabash, Ilya Shakunov

Prêmios: PrêmioVisions no Festival de Toronto, 2002.

ANEXO C – Letra de “Língua”, composição de Caetano Veloso Fonte

Gosta de sentir a minha língua roçar a língua de Luís de Camões
 Gosto de ser e de estar
 E quero me dedicar a criar confusões de prosódia
 E uma profusão de paródias
 Que encurtem dores
 E furem cores como camaleões
 Gosto do Pessoa na pessoa
 Da rosa no Rosa
 E sei que a poesia está para a prosa
 Assim como o amor está para a amizade
 E quem há de negar que esta lhe é superior?
 E deixe os Portugais morrerem à míngua
 "Minha pátria é minha língua"
 Fala Mangueira! Fala!

Flor do Lácio Sambódromo Lusamérica latim em pó
 O que quer
 O que pode esta língua?

Vamos atentar para a sintaxe dos paulistas
 E o falso inglês relax dos surfistas
 Sejam imperialistas! Cadê? Sejam imperialistas!
 Vamos na velô da dicção choo-choo de Carmem Miranda
 E que o Chico Buarque de Holanda nos resgate
 E - xequi-mate - explique-nos Luanda
 Ouçamos com atenção os deles e os delas da TV Globo
 Sejam o lobo do lobo do homem
 Lobo do lobo do lobo do homem
 Adoro nomes
 Nomes em ã
 De coisas como rã e ímã
 Ímã ímãímãímãímãímãímãímãímã

Nomes de nomes

Como Scarlet Moon de Chevalier, Glauco Mattoso e Arrigo Barnabé
e Maria da Fé

Flor do Lácio Sambódromo Lusamérica latim em pó

O que quer

O que pode esta língua?

Se você tem uma idéia incrível é melhor fazer uma canção

Está provado que só é possível filosofar em alemão

Blitz quer dizer corisco

Hollywood quer dizer Azevedo

E o Recôncavo, e o Recôncavo, e o Recôncavo meu medo

A língua é minha pátria

E eu não tenho pátria, tenho mátria

E quero fráttria

Poesia concreta, prosa caótica

Ótica futura

Samba-rap, chic-left com banana

(- Será que ele está no Pão de Açúcar?

- Tá craudebrô

- Você e tu

- Lhe amo

- Quéqueu te faço, nego?

- Bote ligeiro!

- Ma'de brinquinho, Ricardo!? Teu tio vai ficar desesperado!

- Ó Tavinho, põe camisola pra dentro, assim mais parece um espantalho!

- I like to spend some time in Mozambique

- Arigatô, arigatô!)

Nós canto-falamos como quem inveja negros

Que sofrem horrores no Gueto do Harlem

Livros, discos, vídeos à mancheia

E deixa que digam, que pensem, que falem