

A perspectiva comunicacional em Sokúrov: aparelho cinematográfico e monólogo interior

The communicational perspective in Sokurov: Film apparatus
and interior monologue

Marcos Kahtalian*

Resumo:

Este artigo procura analisar a obra do cineasta russo Aleksandr Sokúrov (1951-), e em particular seu filme *Arca Russa* (Sokurov, 2002) a partir da perspectiva comunicacional de uma "época dos aparelhos", elaborada por Jean Louis Déotte (2004). Além de se rever criticamente as teorias de Déotte por relação a este filme, o artigo irá propor a extensão da idéia de fluxo contínuo do aparelho cinematográfico como uma das fontes da poética de Sokúrov, relacionando este fluxo com a noção de monólogo interior na obra deste realizador.

Palavras chave: Sokúrov; Déotte; Aparelhos.

Abstract:

This article analyzes the work of the Russian filmmaker Aleksandr Sokurov (1951-), and in particular his film *Russian Ark* (Sokurov, 2002) from the comunicational perspective of a "era of the apparatus", made by Jean Louis Déotte (2004). In addition to critically review the theories of Déotte in relation to this movie, the article will propose extending the idea of continuous flow film as one of the sources of poetics of Sokurov, linking this flux with the notion of interior monologue in the works of this director.

Key Words: Sokurov; Déotte; Apparatus.

* Doutorando em Comunicação e Linguagens pela Universidade Tuiuti do Paraná. Mestre em Mídias pela Unicamp. marcosk@brain.srv.br

1. Introdução

É relativamente recente o programa de pesquisa desenvolvido por Jean Louis Déotte em torno do conceito de aparelhos culturais¹. Professor de filosofia da Universidade Paris VIII, no curso de estética, Déotte e sua equipe trabalham a partir dos anos 2.000 com um projeto de pesquisa que procura justamente entender e identificar a noção de aparelho no contexto comunicacional e estético. Mas exatamente o que é um aparelho, segundo a perspectiva de Déotte? Em que consiste esse conceito e como ele se articula do ponto de vista comunicacional com a visada mais ampla dos conceitos de estéticas comunicacionais? E, ainda, de que forma um cineasta em particular, com uma obra específica, *Arca Russa* (Sokurov, 2002) ilustra exemplarmente esse conceito, conforme sugeriu Déotte? O meu objetivo neste artigo não é apenas recensar criticamente essas questões, mas partindo desta ideia de aparelho desenvolvida por Déotte e da obra de Sokurov sugerir que, no núcleo dos filmes deste realizador está a noção da temporalidade do aparelho cinematográfico, identificada com o fluxo contínuo – uma noção que procurarei aproximar da ideia de monólogo interior desenvolvida por este cineasta – e que de alguma forma guarda semelhanças com a o “discurso interior” noção sugerida pelo formalista russo Boris Eikhenbaum (1998).

O artigo, portanto, segue um ordenamento que me obriga a primeiro expor o conceito de aparelho em Déotte, suas críticas e ajustes com as teorias com as quais dialoga, como Jean-François Lyotard, Jacques Rancière e Walter Benjamin, para então passar para uma avaliação propriamente dita desta noção em torno ao filme objeto deste trabalho e finalizar com a análise comparativa e aproximativa das práticas poéticas de Sokúrov, caracterizando sua utilização de um recurso estilístico que pode ser semelhante a uma palavra interior, a um monólogo condutor da instância narrativa em alguns casos exemplares, com os quais terminarei fazendo uma referência a algumas teorias que circundam a questão do discurso interior, especialmente aquela desenvolvida por Eikhenbaum, no contexto do formalismo russo. Começemos então.

2. Déotte e a época dos aparelhos

Déotte retomando o texto clássico de Walter Benjamin (1996) sobre a reprodutibilidade técnica, pergunta-se porque afinal surgiu o cinema e porque se pode caracterizar o século XX de o século do cinema – uma afirmação que tanto ele faz quanto tantos outros já fizeram (DÉOTTE, 2007). Esta noção de fazer época, de um aparelho que constitui e marca uma época, a partir da qual esta mesma época não consegue ser pensada distintamente fora daquele aparelho inaugural, no sentido de uma construção cultural,

imbricada tanto na arte quanto na política e que configura uma nova organização do espaço e uma nova temporalidade, constitui-se a base do pensamento comunicacional e estético de Déotte. Segundo o filósofo da cultura, não se trata de realizar um recenseamento técnico dos diversos estágios evolutivos pelos quais chegou-se da *camara obscura*, e anteriormente da perspectiva renascentista até o cinema – embora isso possa ser feito, mas, sobretudo de entender como toda uma época está preparada para a constituição daquele aparelho, ou porque aquilo faz-se mundo, não propriamente como fato artístico, ou político, mas na junção dos dois, desde Friedrich Schiller (1999), como fato cultural – e desta forma, portanto, como fato estético em si mesmo.

Para Déotte não se trata de uma perspectiva teleológica da técnica, demonstrando que tais e tais evoluções levariam inevitavelmente a um desenvolvimento técnico seguro, mas, sobretudo o espanto, sempre visto *a posteriori* em uma época como fato de que um determinado aparelho – e aí ele insiste na imbricação do fato técnico com o fato estético – constituírem-se para delimitar uma espécie de espírito do tempo – não excludente, naturalmente – mas forte o suficiente para fazer época, para ser indissociada de um raciocínio espaço-temporal de uma época, para em última instância, estabelecer-se como estética comunicacional, tornada parte integrante de sua cultura.

Essa teoria de Déotte é devedora e articula-se criticamente com as ideias de Rancière, Lyotard e Benjamin. Na verdade, como Déotte mesmo esclareceu (DÉOTTE, 2007) ela não pode ser pensada sem esse contraponto, pois as ideias fundamentais de aparelho partem das noções desses autores. No livro *Museu, ou a Origem da Estética* (DÉOTTE, 1993), Déotte mostra que aquilo que ele chama de aparelho museal, isto é a instituição do museu, é indissociável da noção de estética, tal como Lessing descreveu primeiro em *Laocoonte* (LESSING, 1998). O museu seria o espaço arquitetural, porém mais que espaço, o aparelho cultural que permitiria uma suspensão do tempo, uma descontextualização das obras, que seriam julgadas apenas por parâmetros de juízo estético. A partir do museu, as obras “tornando-se suspensas, podem ser julgadas por elas mesmas, pela primeira vez” (DÉOTTE, 2007, pg 10). A ideia de Rancière, de regimes estéticos da arte (RANCIÈRE, 2000) tangencia esse ponto, ao propor que existe um regime estético em relação ao seu tempo (os Regimes éticos, representativos clássicos e estéticos)– e deste ponto é que Déotte capturará a ideia de temporalidade, fundamental para seu conceito de aparelho. Déotte, apontando esta dívida, criticará Rancière, sobretudo, pelo fato de que este autor privilegia as obras como inaugurais de um tempo, como por exemplo A República de Platão, ou Madame Bovary de Flaubert, privilegiando um olhar a partir de uma revolução na poética e na literatura especialmente, o que

segundo Deótte, seria exagerado e incongruente, por ignorar a infra-estrutura do evento em um época:

É razoável fazer de uma obra, por mais importante que ela seja, a razão de uma transformação na sensibilidade comum de uma época? Uma obra pode dar a chave estética de uma época, mas ela não tem a capacidade de gerar um novo regime da temporalidade, uma nova definição do ser, uma nova determinação da singularidade, etc. (DÉOTTE, 2004: 25)

Se não são as obras que fazem uma época, mas talvez a reconheçam, a estabeleçam, reencontrem um público, usando a expressão de Deótte, cabe-se perguntar, mas então o que faria uma época, não em termos historicistas, mas em termos culturais? Déotte responde a esta pergunta afirmando que uma época é marcada por seus aparelhos, citando como exemplo a modernidade como marcada por aparelhos tão diversos quanto a perspectiva, a fotografia, a passagem urbana, o museu, o cinema, a cura psicanalítica, entre outros.

A lista distinta acima engendra outra pergunta: por que se poderiam considerar aparelhos fatos tão díspares como o cinema e o museu, por exemplo? Ou as passagens urbanas parisienses e a fotografia ou a psicanálise? Déotte então responde a esta pergunta colocando a noção de Lyotard de superfícies de inscrição desenvolvida em *Discours, Figure* (LYOTARD, 1971). Lyotard argumentava que era impossível avaliar uma obra de arte, por exemplo, uma pintura, sem estabelecer uma relação entre o elemento plástico e sua relação com a tela, sendo vãos, portanto os métodos iconográficos, iconológicos, semiológicos, psicanalíticos, dentre outros. Lyotard: "É aberrante abordar com as mesmas categorias os mosaicos de Ravennes e os quadros de Magritte." (LYOTARD, 1971:208).

O que seria decisivo, segundo Lyotard, seria a natureza do lugar de inscrição, e esta natureza estaria sempre em uma relação concebível com a posição da sociedade por relação a ela mesma e ao mundo. Dessa forma, Deótte estende esta noção para uma filosofia da cultura; entende que o evento se registraria cada vez segundo uma relação mediatizada, segundo uma escritura em uma superfície de inscrição. Nossa época, Lyotard mostraria em uma exposição no Georges Pompidou², é a época dos "Imateriais", caracterizada pelo apagamento e pela aposentadoria do referente, aquilo que Déotte chamará depois de aparelho numérico, para dar conta do surgimento do conjunto de aparelhos que segundo ele, fariam a temporalidade de nossa época.

Por fim, Déotte ainda desfaz-se de uma confusão comum com a noção de dispositivo, cara a tantos pensadores, mas à Foucault em particular, diferenciando os conceitos de aparelho e dispositivo. O dispositivo se oporia ao aparelho porque na noção de dispositivo se enfatizaria a circularidade e o essencialismo técnico da estrutura que não permitia a transcendência, isto é, o dispositivo condenaria o objeto a cumprir uma programação – o que Déotte chama de cumprir a lei da eficácia do aparelho, não permitindo escapar a uma lógica cibernética do sistema e por fim, sugerindo que Foucault seria uma espécie de funcionalista sistêmico crítico (DÉOTTE, 2004:99-103). Já um aparelho, seria um “certo modo de encadeamento legal sobre o evento” (ibidem, pág. 106), da qual não se pode deduzir uma lei geral, pois um aparelho “faz época porque inventa uma nova temporalidade, em ruptura com aquela da fantasmagoria” (ibidem), isto é, nesse ponto, e falando especificamente do aparelho cinematográfico, retomando com Benjamin o vislumbre de uma possibilidade nova, Déotte então reпреende a noção de que um aparelho pode ele mesmo ser contrariado, isto é, que um aparelho instaura uma nova temporalidade, mas não a circunscreve obrigatoriamente como um programa, isto é, existiria uma tensão dialética no aparelho que justamente permite ser um aparelho gerador de obras, de estéticas porque então são mediatizadas, mas não teleologicamente deduzidas. Essa perspectiva libertadora do aparelho, que Benjamin viu no cinema (em certo cinema) é que permite que a escritura possa ocorrer não como aprisionamento do sentido dado, mas como uma suspensão do tempo, como um reenquadramento, vale dizer, como uma nova espacialidade e temporalidade.

3. Déotte e Arca Russa

Déotte encontra em *Arca Russa* (Sokurov, 2002) um filme que registra o encontro privilegiado entre dois aparelhos: o aparelho museal e o aparelho cinematográfico (DÉOTTE, 2004:299-311) e sugere que ocorra uma espécie de contrariedade entre aparelhos, isto é o museu é contrariado pelo cinematógrafo. Vale agora entender porque esta perspectiva pode ser produtiva para a obra de Sokurov e com ela quero insistir no alcance propriamente comunicacional de Sokúrov. De certa forma, a colocação de Déotte ecoa em Sokúrov uma preocupação frequentemente pouco notada, a preocupação política. Vejamos então.

“*Em que lugar estamos?*” – pergunta-se o personagem invisível, o narrador em *off* na voz do realizador russo Alexandr Sokúrov (1951-). Durante 97 minutos este narrador invisível, em diálogo com um personagem fantasmático, o Marquês de Custine, passeará por 35 salas do Museu Hermitage, em São Petersburgo, em um único plano sequência, comentando e interagindo com cenas e personagens de 300 anos de história russa. O

Marquês, diplomata estrangeiro francês que de fato visitou à Rússia em 1839 e escreveu um livro, *Viagem à Rússia*, tal qual Virgílio com Dante, guiará o cineasta -identificado com Alexandr Sokúrov em câmera subjetiva - pelas salas e corredores do Palácio de Inverno convertido em museu por Catarina II, em um tempo histórico não determinado, mas que se converte numa espécie de história visual de personagens de uma mitologia histórica russa.³ Esta gravação, “em um único fôlego”⁴, em que “tempo diegético e tempo fílmico se equivalem” (ESTÈVE, 2009:146), espécie de batalha e *tour de force* sobre-humano de realização cinematográfica -aspecto épico sobre o qual mais de um crítico tem se detido (CONDEE, 2009) - ocorreu em uma tomada única, depois de dois falsos inícios, em 23 de dezembro de 2001, no solstício de inverno, o dia mais curto do ano.

Para Déotte, o filme, antes de ser sobre a história russa é sobre a própria noção de temporalidade inscrita nesses dois aparelhos: tão mais evidente porque a tomada única do longo plano sequência enfatiza a noção de tempo contínuo – que segundo Déotte seria a temporalidade naturalizada pelo cinema, fazendo, portanto eco tanto às teorias mais anteriores de André Bazin (1991) e Giles Deleuze (1991) quanto à noção de Lyotard de frase-imagem. Nesse sentido, o filme ocorre dentro de um aparelho museal (o museu Hermitage) impondo sobre este espaço uma temporalidade continuísta e trans-histórica, mas ao fazer esta operação de contrariedade de aparelhos, o próprio aparelho cinematográfico não ficaria intacto. Examinemos a questão.

O personagem do Marquês de Custine visita o museu acompanhado por uma câmera subjetiva identificada com o cineasta. Assim ele representaria o sentido da suspensão das obras pelo julgamento estético desinteressado, ou anda, pela capacidade de julgamento das obras por seu próprio valor intrínseco. De fato, em quase todas as salas do museu, o Marquês se detém sobre algumas obras, especialmente da pintura renascentista, como se pode ver na sequência da galeria italiana e ao lado dos ocupantes do museu, comenta o que vê, pela perspectiva de um diplomata francês, que sempre relativiza e duvida do gosto da monarquia russa, emblematicamente na própria figura do Hermitage, projeto de construção que em São Petersburgo, colocaria a Rússia na modernidade, aproximando-a da Europa, conforme a idealização de Pedro, o Grande para a cidade e depois de Catarina II, para o museu (FERRO, 2005).

Contudo, como aponta Déotte, o paradoxo doloroso está lá: não podemos ver as obras pelos nossos próprios olhos, não podemos recriar a experiência museal a não ser que estivéssemos lá, que fossemos nós a passear pelo museu, e não um representante

fantasmático que ele mesmo inscreve-se como ruína de um tempo, como nostalgia contemplativa de um tipo de experiência de época. Quer dizer, o museu, atualizado pelo cinematógrafo⁵, ou contrariado pelo cinematógrafo, por mais que refaça a experiência de uma caminhada, de um percorrer, de um trajeto de observação, só pode dar a ver o que outra pessoa está olhando, seja o personagem, seja a objetiva da câmera, e impõe uma continuidade que não pode ser nunca àquela do observador isolado no museu. Ora, ao impor sua temporalidade, também o cinema se vê contrariado pelo museu, porque também a câmera obriga-se a guiar pelos olhos desse guia do passado, desse visitante aristocrático que aposta em outra temporalidade e que por estar dentro dela, como fantasma, não desembarca da arca, se perde, quando na sequência final, Sokurov ao deixar o Palácio de Inverno, perde o marquês e comenta em *off* que ele é um personagem daqueles corredores, e que ele não pode sair deste passado. Assim, as temporalidades se chocam, não em uma disputa hegemônica, mas em uma meta consciência de caráter reflexivo que permite a própria indagação sobre sua constituição enquanto discurso histórico, vale dizer, político.

Diane Arnaud (2005), na primeira tese de grande impacto sobre a obra de Sokurov, retomará esta ideia desenvolvida por Déotte com relação à Sokurov, e irá procurar mostrar como neste realizador os jogos temporais constituem jogos espaciais, isto é, o tempo é espacializado em uma figura que ela chama de enclausuramento: "Os paradoxos temporais do filme remetem também a uma figura de enclausuramento na inclusão ilusória da vida filmada, a partir do lugar de conservação da arte." (ARNAUD, 2005:60).

Do mesmo modo que Déotte, Arnaud vai sugerir que não existe, portanto em Sokurov uma contrariedade de regimes estéticos segundo Rancière, mas sim entre Aparelhos, como sugeriu Déotte. Arnaud procura demonstrar como isso ocorre em outros filmes de Sokurov por oposição as várias temporalidades que são enclausuradas, como ainda em *Elogio da Viagem* (Sokurov, 2001), *Mãe e Filho* (Sokurov, 1996), *Páginas Ocultas* (Sokurov, 1993), *Salvai e Protegei* (Sokurov, 1989), entre outros.

Penso, contudo, que se a abordagem de Déotte é produtiva para o filme *Arca Russa* em particular, por efetivamente colocar no centro do debate o diálogo entre uma visita física a um museu e uma visita cinematográfica ao museu registrando esta visita física, é bastante arriscado e precipitado fazer desta teoria uma chave de leitura geral sobre o cinema em Sokurov. De resto, como aponta François Albera (2009) tem sido difícil unificar uma obra tão diversa quanto a de Sokurov sob um prisma em particular, porque o volume e o exame de suas obras singulares procuram contrariar isto sim, qualquer

uniformidade que segundo Albera, só vai ser encontrado em termos espirituais – o que embora possa ser verdadeiro- é vago como conceito e de difícil conceituação, a não ser como uma categoria apriorística bastante aceitável, talvez, porém ainda assim uma categorização de certa forma vaga. Diane Arnaud parece ter consciência disso também, quando afirma:

O difícil acesso à sua criação, para além das considerações textuais, provém igualmente das contradições aparentes de sua obra monumental e proteiforme: ficção/não ficção, percurso individual/proposta coletiva, ideologia conservadora da arte/inspiração humanista e pesquisas vanguardistas da forma fílmica. (ARNAUD, 2005:8)

Talvez o que o conceito de Aparelho possa trazer à compreensão de Sokúrov não seja então uma chave de ordem estética, mas talvez de perspectiva comunicacional- e penso que isto é relevante no exame dos problemas da poética de Sokúrov em geral – ao aprofundar a especificidade temporal do aparelho cinematográfico.

O primeiro e mais importante problema parece ser a resistência de Sokúrov à organicidade da obra, ou mesmo a um tipo de olhar classificatório, taxonômico como Nancy Condee (2009) procurou fazer e apontar, onde se pudesse agrupar toda a sua obra senão de forma única, pelo menos em grandes grupos temáticos ou estilísticos. Concorrem contra esta tentativa de classificação, em primeiro lugar, a abrangência e multiplicidade da obra de Sokúrov, mesmo do ponto de vista quantitativo. Em 2009 a obra de Sokúrov contava com 32 filmes de não ficção e 16 de ficção, distribuídos em formatos de vídeo e película, para televisão ou cinema, com durações de curta, media e longa metragem. Entre estes filmes, temos algumas adaptações literárias (*Salvai e Protegei* (1989), por *Madame Bovary*; *Páginas Ocultas* (1993), para *Crime e Castigo*, *A Voz Solitária do Homem* (1978), para a obra de Platonov), documentários mais ou menos clássicos, isto é, com o formato do que se espera de um documentário narrativo tradicional (*Maria Elegia Paisana* (1978); *Sonata para Viola, Dimitri Shostakovitch* (1981)⁶, filmes derivados diretamente do imaginário do cineasta (*Mãe e Filho* (1996); *Pai e Filho* (2003), filmes em que se cruza ficção e não ficção (*Elegia da Viagem* (2001) *Elegia Oriental* (1993) e assim poderia prosseguir citando possibilidades e cruzamentos da obra de Sokúrov. Parece, portanto, um pouco exagerada a assimilação que Arnaud faz do conceito de aparelho para toda esta vasta obra e se ela se aplica à *Arca Russa* – conforme Déotte sugeriu – torna-se difícil pensar que toda a obra de Sokúrov seria uma ilustração desse conceito ou mesmo de qualquer conceito único.

Contudo, penso que a noção de aparelho pode estar ligada ao cinema de Sokúrov – e não apenas à *Arca Russa* em particular – em virtude da própria noção de temporalidade inscrita no conceito de aparelho cinematográfico. Como Déotte comentou, à respeito da temporalidade do aparelho cinematográfico, esta é a temporalidade da *camara obscura*, portanto do fluxo contínuo e não a temporalidade do instantâneo – que ele identifica com a construção do aparelho da perspectiva, do ponto de fuga coincidindo com o ponto de vista do sujeito, na caracterização de Alberti e Brunelleschi (DÉOTTE, 2001). Este *insight* de Déotte é esclarecedor porque, como ele mesmo aponta, não é infrequente – muito pelo contrário – a confusão ou mesmo a identificação entre perspectiva renascentista e cinema – como se uma derivasse de outra, enquanto em sua colocação, tratam-se de desenvolvimentos paralelos, mas não coincidentes. Enquanto a *camera obscura* abria-se para fluxo ininterrupto do meio – e portanto sujeito a esse devir do nível do transitório, do incontrolável, a perspectiva abria-se para a geometrização da visão, como uma construção piramidal na fórmula de Alberti, isto é, como um aparelho de projeção. O cinema, diz Déotte (2007), não só absorve, mas metamorfoseia todos estes outros aparelhos perspectivistas, como também, por sua característica de heterogeneidade, permite infindáveis ajustes de temporalidades, visto que sua constituição mínima, a partir de Lyotard é a frase-imagem, composta também do som, uma unidade mínima que necessita do encadeamento, e que por definição não se termina, nem se faz como sentido a não ser pela montagem, pela sucessão, no sentido de uma duração bergsoniana.

Ora, portanto, se o cinema é um ajuste de temporalidades e se a caracterização deste aparelho é o fluxo contínuo, gostaria agora de sugerir que em Sokúrov, a continuidade do fluxo cinematográfico ocorre não por um barroquismo do plano-sequência (bastante frequente, naturalmente), ou por uma rigidez do plano fixo, ou mesmo pela montagem com ou sem *raccord* espaço-temporal, ou mesmo pelos bastante comuns procedimentos de montagem fluida (na qual se evidencia o uso frequente de fusões e sobreimpressões, por exemplo), mas, sobretudo por uma coincidência de pontos de vista narrativos e subjetivos na figura de uma voz interior que “monologa”, ou talvez que execute um solilóquio, ou que pensa de forma sussurrada – um discurso com o qual constrói sentido. Este discurso – o monólogo narrativo – ocorre com frequência em Sokúrov, sempre por uma voz que murmura, uma voz que quase se faz aos poucos, incerta, reflexiva – guardando notável semelhança com os traços constitutivos do discurso interior do espectador, segundo a original abordagem de Boris Eikhenbaum (1998), desenvolvida no contexto dos textos formalistas russos sobre o cinema.

Eikhenbaum elabora uma teoria constitutiva do cinema, em que este se assemelharia a um discurso interior do espectador – a um processo de construção de sentido por uma voz interior do espectador que aos poucos, consegue entender o discurso audiovisual composto de cine-frases – elementos mínimos de significação, que não podem ser confundidos nem com o plano nem com a sequência, porque não se definem em termos de corte, mas sim de sentido. Com esta pontuação, Eikhenbaum quer, acima de tudo, como deixa explícito em seus textos, mostrar uma relação intrínseca do verbal com o visual – mesmo quando não houvesse – e não havia quando escreveu seus textos – uma palavra pronunciada na exibição do filme. Sobretudo, Eikhenbaum salienta o caráter de formação de um discurso interior que se constitui no fluxo do filme, sem o qual ele não faria sentido.

A noção de discurso interior do espectador constituído como uma voz solitária que recebe as pistas visuais e constrói sentido- um sentido mais fácil ou mais obscuro, mas sempre um sentido que se faz tateante e inseguro – parecem-me bastante próximos de uma construção formal de Sokúrov em que o espectador, identificado com as instâncias narrativas e personificado na voz *off* e de caráter subjetivo do diretor, tenta enxergar e construir o que vê: sem saber direito onde está (“onde estamos”), o que faz ali, quem ele é. Como se o narrador se colocasse na perspectiva do espectador que tenta descobrir o que vê e assim procura alcançar uma construção do sentido: uma voz que, repito, nunca se afirma peremptoriamente, mas sussurra, murmura, balbucia com incerteza sobre o que vê e sobre qual o seu papel naquela cena.

Este é evidentemente o caso de *Arca Russa*, mas também o é nos seguintes filmes: *Elogio da viagem* (2001), *Hubert Robert uma vida feliz* (1996), *Uma vida Humilde* (1997), *Dolce* (1999), *Elegia Oriental* (1996), *Confissões* (1998), *Vozes Espirituais* (1995), entre outros. A lista é extensa e não pretende ser aqui conclusiva – e reconhece ainda que em outros filmes do diretor talvez não exista essa coincidência entre pontos de vista narrativos e subjetivos, sempre feitos em voz *off*, pelo próprio diretor – uma voz sussurrada, que como se estivesse recém-acordada, tateasse no escuro. Mais de um pensador já notou essa voz levemente onírica (MACHADO, 2002); outros ainda o associaram a uma voz que discorre de forma também assemelhada ao despertar de um sonho sobre quadros fixos, como um audiovisual fluido, como “*film stills*” (BORNSTEIN, 2007: 33); mas ainda uma estética desta poética sonora está para ser conduzida, e penso que a contribuição da noção de aparelho pode justificar a temporalidade desse fluxo contínuo – um fluxo que é verbalizado antes de ser visível, que nasce como voz interior. Isto é: o fluxo temporal da continuidade que se faz como continuidade de um

discurso interior, de um monólogo que constitui o fio narrativo e que somente se interrompe quando o *continuum* do aparelho se encerra com o final do filme. A temporalidade contínua do aparelho que se abre para um mundo imprevisto, e nele registra as imagens que não fazem sentido - até que uma voz interior ressignifica esta temporalidade como certeza provisória, como passo em falso, como dúvida ao abrir os olhos para o que se vê. Como o narrador do filme, ainda no escuro, na primeira vez que se ouve sua voz na sequência de abertura de *Arca Russa* diz, algo enigmaticamente e de forma murmurada, tateante: "Abro os olhos e não vejo nada". Existe aí, portanto, um tema da cegueira difusa, das sombras oníricas, do despertar em uma realidade que não se reconhece exatamente e que não se sabe qual o papel que se representa (tropo repetido intensivamente em *Arca Russa*).

Talvez, então, o cinema em Sokurov comece pelo som - uma sugestão já feita por Philippe Roger (ROGER, 2009) e fortemente sugerida pelo realizador ele mesmo (SOKUROV, 2006).

O que do ponto de vista de uma poética deste diretor parece ser constante é, portanto, a persistência desses diálogos quase monologares, quase solilóquios, feitos em voz baixa, como sussurros, menos como assertivas consistentes. Um cinema que faz sua continuidade temporal, que segue a lógica da *camara obscura* sugerida por Déotte, mas cuja impregnação do mundo exterior se faz, talvez por uma projeção espiritual vacilante - e talvez então, toda esta percepção latente de um cinema espiritual possa fazer sentido, dentro de uma análise formal, e não meramente impressionística ou especulativa. Está para ser constituída, portanto, uma poética de Sokurov, com base nesta voz original.

Esta é uma tarefa, claro, que ultrapassa os limites desta comunicação. Pode ser uma sinalização de investigação para estudo desta poética que parece sugerir que sua especificidade esteja menos no visível do mundo e mais no discurso de uma voz interior que presentifica o fluxo audiovisual contido - mas nunca determinado - pelos aparelhos de uma época.

Referências bibliográficas

ALBERA, François; ESTÈVE, Michel. **Alexandre Sokourov**. Paris: Editions Charles Corlet, 2009.

_____. (org.) **Los Formalistas Rusos y el cine**. La poetica del filme. Barcelona: Paidós, 1998.

- ARNAUD, Diane. **Le cinema de Sokourov**. Figures d'enfermement. Paris: L'Harmattan, 2005.
- BAZIN, André. **O Cinema: Ensaio**. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas**, vol.01. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- BORNSTEIN, T.B. **Films and Dreams: Tarkovsky, Bergman, Sokurov, Kubrick, and Wong Kar-Wai**. UK: Lexington Books, 2007.
- CONDEE, Nancy. **The Imperial Trace: Recent Russian cinema**. Oxford: Oxford Press, 2009.
- DELEUZE, Gilles. **Cinema 2 – A Imagem-Tempo**. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- DÉOTTE, Jean-Louis. **L'Époque des Appareils**. Paris: Lignes-Manifeste, 2004.
- _____. **Qu'est-ce qu'un appareil?** Benjamin, Lyotard, Rancière. Paris: L'Harmattan, 2007.
- _____. **L'Époque de la disparition, Politique e esthétique**. Paris: L'Harmattan 2000.
- _____. **L'Époque de l'appareil perspectif: Bruneleschi, Machiavel, Descartes**. Paris: L'Harmattan, 2001.
- DIETSCH, Bruno; BUACHE, Freddy. **Alexandre Sokourov**. Lausanne: L'âge d'homme, 2005.
- ESTÈVE, Michel. L'arche russe, ou le musée immortel. *In*: ALBERA, F; ESTÈVE, M. **Alexander Sokourov**. Paris: Charles Corlet, 2009, p.146-149.
- EIKHENBAUM, Boris. Problemas de Cine-estilística. *In*: ALBERA, F (org.) **Los Formalistas Rusos y el cine**. La poetica del filme. Barcelona: Paidós, 1998.
- FERRO, Marc; MANDRILLON, Marie-Helène (orgs.): **Russie, Peuples et Civilisations**. Paris: La Découverte, 2005.
- IAMPOLSKI, Mikahil. Un cinéma de la disparité: Kairos et Histoire chez Sokourov. *In*: ALBERA, F; ESTÈVE, M. **Alexander Sokourov**. Paris: Charles Corlet, 2009, p.39-48.
- LESSING, G. **Laocoonte**. São Paulo: Iluminuras, 1998.
- LYOTARD, J.F. **Discours, figure**. Paris: Klincksieck, 1971.
- MACHADO, Alvaro (org.). **Aleksandr Sokúrov**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- RANCIÈRE, J. **Le Partage du Sensible**. Paris: La Fabrique, 2000.
- ROGER, P. La poétique sonore de Sokourov. *In*: ALBERA, F; ESTÈVE, M. **Alexander Sokourov**. Paris: Charles Corlet, 2009, p.73-84.
- SANTOS, Laymert Garcia dos. Entrando na Arca Russa. *In*: MACHADO, Alvaro (org.). **Aleksandr Sokúrov**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p.64-103.
- SOKÚROV, Alexandr. Entrevista nos extras do DVD: **Arca Russa**. São Paulo: Versátil, filmes da Mostra, 2002.
- SCHILLER, F von. **Lettre sur l'éducation esthétique de l'homme**. Paris: Aubier, 1999.

SOKÚROV, Aleksandr. Entrevista com Jeremi Szaniawski, **Critical Inquiry**, vol.33, fall 2006.

REVISTA Vertigo. Le Steadicam a-t-il une âme? N.24, Paris, 2003.

Notas

¹ Este projeto de pesquisa começa em 1993 com a publicação de: *Le Musée, l'origine de l'esthétique*, Paris, Harmattan, 1993 e segue com diversos livros. Ver especialmente para este contexto do conceito de aparelho de Déotte os seguintes livros: *L'Époque de la disparition, Politique e esthétique*, Paris, L'harmattan 2000; *L'Époque de l'appareil perspectif: Bruneleschi, Machiavel, Descartes*, Paris, L'Harmattan, 2001 e sobretudo: *L'Époque des Appareils*, Paris, Lignes Manifeste, 2004.

² A referência a essa exposição e sua análise encontram-se em DÉOTTE, 2004, pgs 83-86.

³ As referências ao personagem off representar Sokúrov estão amplamente demonstradas na bibliografia sobre o filme (MACHADO, 2002); outras informações mais gerais, como a minuciosa caracterização dos personagens diegéticos podem ser encontrados in: CONDEE, Nancy. *The Imperial Trace: recent russian cinema*, Oxford University Press, 2009. A referência ao Marquês de Custine como Virgílio pode ser encontrada em IAMPOLSKI, Mikhail, *Un cinéma de la disparité: Kairós et histoire chez Sokourov* in: ALBERA, François e ESTÈVE, Michel, *Alexandre Sokourov*, Paris Ed Charles Corlet, 2009, pg 47. Do mesmo modo a caracterização deste personagem como fantasmático e comparado ao vampiro Nosferatu de Murnau evidenciam-se nestas e em outras fontes de referência sobre Sokúrov como ALBERA (2009).

⁴ Título do making off sobre o filme *Arca Russa*, a partir de uma declaração de Sokúrov, em entrevista sobre a obra.. Ver DVD: *Arca Russa*, São Paulo, Versátil, Filmes da Mostra, 2002.

⁵ E, juntando melhor, por um aparelho da ordem do numérico, uma Steadicam construída especialmente para este registro contínuo, gravando as imagens diretamente no HD. Ver: Revista VERTIGO, *Le Steadicam a-t-il une âme?* n 24, Paris, 2003.

⁶ Não é o caso de problematizar aqui as noções de documentário e ficção, sobre o qual já há uma vasta literatura à respeito, insistindo menos no caráter formal da obra do que em sua indexação, como pretende, por exemplo, as linhas abordagens cognitivistas e analíticas. Uso, portanto, a noção de documentário não apenas conforme assim ter sido indexado, mas também –e sabendo dos problemas que isso significa, mas assumindo-os – com os filmes propriamente de narrativa clássica, com voz over e um tema de história ou de interesse em que se apresenta um ponto de vista dado como verdadeiro, habituais em documentários tradicionais.

Artigo recebido em: 19 de fevereiro de 2011.

Aprovado em: 09 de abril de 2011.

ISSN: 18099386