

Ficção e história em Sokúrov: estudo sobre as obras *Arca Russa* e *Taurus*

Fabíola Paes de Almeida Tarapanoff¹

Resumo: Discípulo de Tarkovski, Alexandr Sokúrov conquistou os espectadores com seus filmes que mostram a história da Rússia, sendo considerado um dos maiores cineastas do país. O objetivo do artigo é identificar como personagens da história, como o czar Nicolau II em *Arca Russa* e Lênin em *Taurus* são representados nas obras e percebidos pelos espectadores, interferindo em seu imaginário.

Palavras Chave: Cinema russo. Alexandr Sokúrov. Nova História. Representações. Imaginário.

Fiction and history in Sokúrov: study about the movies Russian Ark and Taurus

Abstract: Tarkovski's disciple, Alexandr Sokúrov achieved respect from the audience with films which show Russia's history and is considered one of the greatest moviemakers from his country. The aim of this article is to identify how characters like Czar Nicholas II in *Russian Ark* and Lenin in *Taurus* are showed and seen by spectators and how those representations affect their imaginary.

Keywords: Russian cinema. Alexandr Sokúrov. New History. Representations. Imaginary.

1. Introdução

Imagens inspiradas na pintura, dilatação do tempo fílmico e personagens complexos. A obra de Alexandr Sokúrov apresenta essa marca e com seu talento ele se reafirma como um dos maiores cineastas da Rússia da atualidade. Filho de um militar que combateu na Segunda Guerra Mundial, Alexandr Nikolaievitch Sokúrov (em russo: Александр Николаевич Сокуров) nasceu em 14 de julho de 1951 em Podorvikha (Sibéria - Rússia). Devido às mudanças de residência na infância, estudou na Polônia e formou-se no Turcomenistão. Em 1986, entrou no curso de História, da Universidade Gorky. Na época da faculdade trabalhou na TV Gorky como assistente de produção, sendo responsável por diversos filmes e programas exibidos ao vivo. Depois de concluir o curso de História, em 1974, passou a estudar no Departamento de Produção do famoso instituto VGIK, de Moscou, onde teve contato com a obra de importantes cineastas russos como Eisenstein, Dizga Vertov e Andrei Tarkovski. Em 1979, teve de se retirar do Instituto VGIK, pois suas produções foram consideradas anti-soviéticas, por apresentarem críticas ao regime comunista. Seu projeto de graduação do curso e primeiro longa-metragem, *A voz solitária do homem* (*Одинокий голос человека*, 1978-1987), que recebeu depois diversos prêmios, não foi aprovado. Mas nesse momento ele passou a contar com o apoio de um cineasta que seria sua grande influência: Andrei Tarkovski. Com uma carta de recomendação de Tarkovski, Sokúrov conseguiu trabalho no estúdio Lenfilm na década de 1980, onde realizou seus primeiros longa-metragens. Nessa mesma época ele trabalhou no Estúdio Leningrado de Filmes Documentais, produzindo diversos documentários. Com forte crítica ao regime soviético e à sua censura, seus filmes foram malvistos pelo Partido Comunista e proibidos para exibição pública. Somente no fim da década de 1980 alguns documentários seus foram liberados para exibição e começaram a representar a indústria cinematográfica do país em festivais internacionais. Nesse período ele ainda

¹ Doutoranda em Comunicação - Área de Concentração: Processos Midiáticos - Linha de Pesquisa: Comunicação Midiática nas Interações Sociais na Universidade Metodista de São Paulo (UMESP). Professora dos cursos de Comunicação Social - Habilitações: Jornalismo e Relações Públicas no FIAMFAAM Centro Universitário (Faculdades Integradas Alcântara Machado e Faculdade de Artes Alcântara Machado). E-mail: fabiolapaes@uol.com.br.

produziu programas de rádio não comerciais para jovens e lecionou uma disciplina de direção para jovens no Estúdio Lenfilm.

Nas décadas de 1990 e 2000 dirigiu diversos filmes, como *O segundo círculo* (*Круг второй*, 1990), *Mãe e filho* (*Мать и сын*, 1997), *Pai e filho* (*Отец и сын*, 2003) e *Alexandra* (*Александра*, 2007). Entre 1998 e 1999 ainda dirigiu um programa de televisão *A Ilha de Sokurov* (*Ostrov Sokurova*), em que debatia o lugar do cinema na atualidade.

Mas ele chama a atenção de críticos de todo mundo quando dirige *Arca Russa* (*Русский ковчег*, 2002), ao realizar um feito admirável, que entrou para a história do cinema: filmou toda a obra em um único plano-sequência de 97 minutos, sem cortes, dentro do célebre Museu Hermitage, em São Petersburgo. A façanha foi obtida pois a obra foi gravada diretamente em HD em uma câmera de 35 kg, operada em *steadicam* pelo alemão Tilman Büetner, de *Corra Lola, Corra* (ALE, 1998 - Direção: Tom Tykwer) e foi construída especialmente para seu filme. O filme foi rodado em 23 de dezembro de 2001, em uma tomada única e para isso foi necessário o ensaio e o esforço de centenas de profissionais para que não houvesse nenhum erro, se não tudo teria de ser repetido.

Outro destaque é a sua famosa teatralogia sobre o poder, que mostra a vida de governantes que mudaram o mundo: *Moloch* (*Молох*, 1990), sobre Adolph Hitler; *Taurus* (*Телец*, 2001) a respeito de Lênin, um dos principais líderes da Revolução Russa, *O Sol* (*Солнце*, 2004), sobre o imperador japonês Hiroito e o recente *Fausto* (*Фауст*, 2011), baseado no clássico de Goethe. Seu talento foi reconhecido em 1995, quando foi incluído pela European Film Academy na lista de 100 maiores diretores do cinema mundial. Em 2011, recebeu o *Leão de Ouro no Festival Internacional de Cinema de Veneza* pelo filme *Fausto*.

O presente artigo foca a atenção em duas obras marcantes do diretor: *Arca Russa* e *Taurus*. O intuito é responder às questões: como as obras mostram figuras históricas importantes não só para a Rússia, mas para todo o mundo, como Pedro, o Grande, Nicolau II e sua família e Lênin? Essas representações apresentam fidelidade à história ou apresentam aspectos subjetivos? E até que ponto essas representações influenciam o imaginário sobre personalidades e fatos históricos importantes não só para a Rússia, mas para todo mundo?

2. Cinema como ficção e história

“Prática mágica espontânea do espírito que sonha”, reinado de aspirações, medos e desejos. Assim Edgar Morin descreve a sétima arte no capítulo “A alma do cinema”, na obra *O cinema ou o homem imaginário*. Para Morin, o cinema tornou-se tão popular no século XXI, pois é o reino das “projeções-identificações” ou “participações afetivas”:

A zona das participações afetivas é a zona das projeções-identificações mistas, incertas, ambivalentes. E igualmente é a do sincretismo mágico-subjetivo (...) Nessa zona, nem magia nem subjetividade são totalmente manifestas e latentes (...) Basta considerarmos o amor, projeção-identificação suprema; identificamo-nos com o ser amado, com as suas alegrias e tristezas, sentindo os seus próprios sentimentos; nele nos projetamos. Isto é, identificamo-lo conosco, amando-o com todo amor que a nós próprios dedicamos. As suas fotografias, as suas bugigangas, seus lenços, a sua casa, tudo está penetrado pela sua presença. Os objetos inanimados estão impregnados da sua alma e obrigam-nos a amá-los. A participação afetiva estende-se, assim, dos seres às coisas,

reconstituindo as fetichizações, as venerações, os cultos (MORIN, 1970, p. 110).

Apesar de ser herdeiro da fotografia, o cinema apresenta uma dinâmica própria da realidade. Como explica Ismail Xavier em *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*, o cinema foi celebrado desde a sua invenção não somente pelo seu realismo, mas pela sua capacidade de reproduzir uma propriedade essencial à natureza: o movimento:

O conjunto de imagens impresso na película corresponde a uma série finita de fotografias nitidamente separadas; a sua projeção é, a rigor, descontínua. Este processo material de representação não impõe, em princípio, nenhum vínculo entre fotografias sucessivas. A relação entre elas será imposta pelas duas operações básicas na construção de um filme: a de filmagem, que envolve a opção de como os vários registros serão feitos, e a montagem, que envolve a escolha do modo como as imagens obtidas serão combinadas e ritmadas (XAVIER, 2005, p. 19).

Em relação à ideologia da montagem, dois autores apresentaram atitudes opostas em relação ao tema: Sergei Eisenstein e André Bazin. Para Eisenstein, o cinema era utilizado não só para representar o real, mas era utilizado como discurso articulado. Cada unidade fílmica, portanto cada fragmento, seria um elemento da cadeia sintagmática da obra. A relação entre os fragmentos deveria gerar conflitos e significados próprios. E é pela montagem que é possível estabelecer fragmentos às vezes considerados díspares, de forma a produzir sentido. Em *Outubro (Oktiabr, 1927)*, por exemplo, ele associa Napoleão a uma ave de rapina, com o intuito de mostrar sua ganância pelo poder, alternando imagens do ator que o representa e da ave.

Já para André Bazin, o cinema deveria ser uma “janela aberta para o mundo”, seguindo o princípio da transparência. No entanto, como às vezes o real é ambíguo, é necessária a intervenção do diretor, para que uma sequência torne-se mais “clara” para o espectador. Isso é obtido pela decupagem clássica, que busca uma lógica na sequência e apresenta os efeitos de forma tão natural, que parece que estamos vendo algo extraído diretamente da realidade:

Qualquer que seja o filme, seu objetivo é dar-nos a ilusão de assistir a eventos reais que se desenvolvem diante de nós como na realidade cotidiana. Essa ilusão esconde, porém, uma fraude essencial, pois a realidade existe em um espaço contínuo e a tela apresenta-nos de fato uma sucessão de pequenos fragmentos chamados “planos”, cuja escolha, cuja ordem e cuja duração constituem precisamente o que se chama de “decupagem” de um filme. Se tentarmos, por um esforço de atenção voluntária, perceber as rupturas impostas pela câmera ao desenrolar contínuo do acontecimento representado e compreender bem por que eles nos são naturalmente insensíveis, vemos que toleramos porque deixam de subsistir em nós, de algum modo, a impressão de uma realidade contínua e homogênea (BAZIN, 1972, pp.66-67).

Como apresenta imagens obtidas a partir da realidade, a representação fílmica é mais realista do que outras formas de representação, como o teatro e a pintura. Portanto, mesmo que fictícias as representações que vemos no cinema, identificamos como reais, pois elas guardam um índice direto com a realidade. E por isso as representações ajudam a entender a sociedade em que vivemos.

Essa relação com a realidade, fez com que vários pesquisadores questionassem se o cinema poderia ser utilizado como fonte histórica, como explica Eduardo Morettin. No artigo “O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro”, presente no livro *História e cinema*, organizado por Morettin, Maria Helena Capelato, Marcos Napolitano e Elias Thomé Saliba, ele diz que a questão é antiga, mas somente a partir de 1970 o cinema é elevado à categoria de “novo objeto”, sendo incorporado ao fazer histórico e aos domínios da chamada História Nova. Um dos grandes responsáveis por essa mudança foi o historiador francês Marc Ferro. No artigo “O filme: uma contra-análise da sociedade?” ele reflete sobre a problemática entre cinema e história. Quando o cinema nasceu, a história já tinha definido seus métodos. Mas após décadas, Ferro diz que o filme encontra-se à porta do “laboratório histórico”:

Não é suficiente constatar que o cinema fascina, que inquieta, os poderes públicos e o privado pressentem que ele pode ter um efeito corrosivo; eles se apercebem que, mesmo fiscalizado, um filme testemunha. Termina por desestruturar o que várias gerações de homens de Estado, pensadores, de juristas, de dirigentes ou de professores tinham reunido para ordenar num belo edifício. Ele destrói a imagem do duplo que cada instituição, cada indivíduo se tinha constituído diante da sociedade. A câmera revela o funcionamento real daquela, diz mais sobre cada um do que queria mostrar (FERRO, 1976, p.202).

Ou seja, a câmera mostra lapsos dessa sociedade, seus segredos e cada gesto, olhar, apresenta um novo ângulo da História, uma “contra-análise da sociedade”:

A crítica não se limita somente ao filme, integra-o no mundo que o rodeia e com o qual se comunica necessariamente. Nessas condições, empreender a análise de filmes, de fragmentos de filmes, de planos, de temas, levando em conta, segundo a necessidade, o saber e o modo de abordagem das diferentes ciências humanas, não poderia bastar. É necessário aplicar esses métodos a cada substância do filme (imagens, imagens sonoras, imagens não sonorizadas), às relações entre os componentes dessas substâncias, analisar no filme principalmente a narrativa, o cenário, o texto, as relações do filme com o que não é o filme: o autor, a produção, o público, a crítica, o regime. Pode-se assim compreender não somente a obra como também a realidade que representa (FERRO, 1976, pp. 203-204).

Segundo Ferro, as películas que tratam de reconstituição histórica seguem diferentes linhas. A primeira aproxima-se da tradição herdada do positivismo, trazendo personagens populares e diálogos exatos. Em outra tradição, há filmes de cineastas russos como *Alexandre Nevski* (*Aleksandr Nevski*, 1938), de Sergei Eisenstein e *Andrei Rubliev* (*Andrei Rublyov*, 1966), de Andrei Tarkovski, em que a película segue uma ideologia própria, independente de sua historicidade. A terceira ideologia utiliza um “discurso novelesco”, sem recorrer ao suporte histórico, apresentando uma ideologia “mais opaca”. Por fim, há os filmes que criam uma estrutura histórica própria, trazendo a junção de documentos fílmicos de períodos diferentes, como de uma manifestação imperialista de 1911 e de uma cerimônia nazista, procurando aproximações:

As películas de reconstituição histórica são importantes também pelo que dizem a respeito de seu presente, do momento em que foram feitos e não propriamente pela representação do passado em si. Nesse sentido, cita dois exemplos: *Alexandre Nevski* e *Andrei Rubliev*. Apesar de a “reprodução do passado” ser exemplar, “o passado que esses filmes reconstituem é um passado mediatizado” pelo seu presente, perceptível através da escolha dos temas, dos gostos da época, das necessidades da produção, das capacidades da escritura, dos *lapsus* dos criadores.” (...) Ferro entende que algumas obras de ficção, com trechos rodados em exteriores, trazem informações documentais. Esses filmes, pelo próprio caráter da informação, podem certamente representar o seu momento e, no futuro, constituírem representações históricas confiáveis (MORETTIN, 2011, pp. 55 e 56).

Robert Rosenstone tem a mesma perspectiva e acredita que não há razão que impeça que uma película trate sobre um tema histórico:

Mesmo com pouca informação “tradicional”, a tela reproduz com facilidade aspectos da vida que poderíamos qualificar de “outro tipo de informação”. As películas nos permitem contemplar paisagens, ouvir ruídos, sentir emoções através dos semblantes dos personagens ou assistir a conflitos individuais e coletivos. Sem desdenhar do poder da palavra, deve-se defender a capacidade de reconstrução de outros meios. E deve-se insistir que, para a maioria (e também para a elite acadêmica), um filme pode fazer-nos “ver” e “sentir” qualquer situação ou personagem histórico (...) Porém, ao tempo em que privilegia a informação visual e emocional, o cinema está alterando sutilmente, por mecanismos que ainda não sabemos descrever e medir – nosso conceito de passado (ROSENSTONE, 1998, pp. 109-110).

3. Estudo das obras *Arca Russa* e *Taurus*

Entre as obras de Sokúrov que apresentam figuras históricas, esta pesquisadora destaca *Arca Russa* e *Taurus*. Considerado um marco na história do cinema, por ter sido realizado em um único plano sequencia, *Arca Russa*, surpreende pelo seu virtuosismo. O filme inicia com uma pergunta, feita pelo narrador em *off*, que é o próprio Sokúrov: “Onde estamos?” Nos próximos 97 minutos o narrador oculto acompanhará o Marquês de Custine, passeando por 35 salas do Museu Hermitage, considerado um dos maiores do mundo e uma verdadeira joia de São Petersburgo. É interessante notar que o filme apresenta uma série de personagens reais da história do país. Diplomata estrangeiro francês, o Marquês de Custine realmente visitou a Rússia em 1839 e escreveu um livro, *Viagem à Rússia*. Ele guiará o cineasta (câmera subjetiva) pelas salas e corredores do Palácio de Inverno que foi transformado em museu por uma das grandes personalidades da história do país, Catarina II, que aparece em uma das cenas. Pode-se considerar essa viagem como uma verdadeira “aula” sobre os últimos três séculos da história russa. Em um fluxo contínuo de memória, a câmera-olho, que representa o cineasta e a própria Rússia mostra o que é digno de salvação. O Marquês representa a Europa, mas também o olhar estrangeiro, do outro, que observa o desenvolvimento de uma nação. Entre ironias e lamentações, eles encontram personagens ao longo do caminho e apreciam as belas obras do museu. Em um dos momentos é importante notar que o narrador em *off* diz ao Marquês: “Nossos caminhos devem se separar”, referência ao destino único que tomou o país,

quando passou pela Revolução Russa em 1917 e criando a União Soviética, que só se desintegrou em 1991. O Marquês (A “Europa”) também é quem abre as portas e conversa com os personagens, sendo que a câmera (“Rússia”), apenas o segue. O primeiro personagem histórico citado é Pedro, o Grande, que governou com pulso firme e deixou sua marca, criando uma cidade com seu nome, São Petersburgo, transformando o país em potência da Europa Ocidental.

É interessante também compreender porque o filme chama *Arca Russa*. A palavra “arca” remete à famosa Arca de Noé, presente na Bíblia, que foi construída para salvar uma espécie de cada ser vivo na Terra para sobreviver ao grande dilúvio. E quem é digno de salvação, para Sokúrov? São figuras como Pedro, o Grande (que apesar de ser considerado um “tirano” para a Europa, era querido pelos russos), Catarina II, Nicolau I, Nicolau II, a princesa Anastácia, damas e oficiais de corte, o príncipe da Pérsia Khozrev-Mirza e o grande poeta, Pushkin. São apresentadas ainda o teatro da corte, a orquestra imperial russa, a mazurca e ópera *A vida para o Czar*, de Mikhail Glinka. Essas figuras não são mostradas de forma distante, monumentalizada, mas como pessoas de carne e osso, em trivialidades do cotidiano, como Catarina II correndo para fazer xixi ou ensinando etiqueta para crianças e o jantar da família do czar Nicolau II (Dinastia Romanov), em que Anastasia chega atrasada ao jantar e pede desculpas ao pai. Episódios históricos importantes são mostrados, mas sem o peso de sua iconografia, como a atitude do czar Nicolau I, que salvou pessoalmente obras no grande incêndio ocorrido no Hermitage em 1837 e as desculpas do comissário persa em relação ao assassinato do diplomata russo Griboedov.

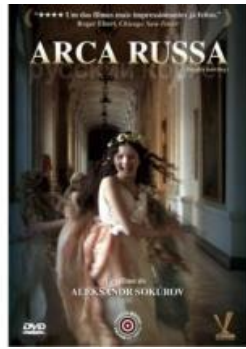
Como diz a “Europa”, tanto os personagens, como os artistas (El Greco, Michelângelo, Leonardo Da Vinci, entre tantos) com obras presentes no museu, são “pessoas eternas”, que vão sobreviver a todos nós.

No final da obra, os narradores se (re)encontram após ficarem alguns minutos separados e a “Europa” dança a mazurca com damas e oficiais e a “Rússia” somente observa. É uma referência ao último grande baile (1913) organizado por Nicolau II antes da Revolução. No final, o narrador em *off*, lamenta: “Perdido... Estou triste. Vamos!?” Responde a Europa: “Para onde? O que encontraremos lá? Vou ficar”. *A Rússia se despede*: “Lá? Não sei. Até mais ver Europa... Acabou.”

Pessoas saem conversando e mesmo depois do baile, as peças teatrais continuam. A câmera subjetiva acompanha o fluxo e percebe que o Museu começa a balançar: “Parece que estamos flutuando (...) Que pena que você não está aqui comigo. Você entenderia tudo! Olhe... O mar cerca tudo. Estamos destinados a navegar para sempre... A viver para sempre.” Como explica Laymert Garcia dos Santos no artigo “Entrando na Arca Russa”, presente na obra *Aleksandr Sokúrov*, organizada por Álvaro Machado:

As imagens virtuais da memória do Hermitage mescladas a suas imagens atuais - é isso que o cinema digital de Sokúrov ambiciona capturar. A opção por registrá-las numa única e fantástica tomada não é um capricho - o *continuum* é absolutamente necessário como experiência do movimento do espírito em contato com os 'espíritos do lugar (SANTOS, 2002, p. 74).

O filme trata-se assim de “uma desalentada tentativa de reatar com a cultura europeia e com o passado europeizante, uma vez fechado o parêntese socialista” (SANTOS, 2002, p. 75). Observa-se que em nenhum momento o filme cita sobre o período do comunismo. O intuito é esse: mostrar um período considerado glorioso do país, mas que se despede com um grande baile da aristocracia.



Aristocracia que terá fim com a Revolução Russa e o regime bolchevique. Tema de *Taurus*, que foca sua atenção em apenas um personagem: Lênin. Líder carismático e enérgico, que não é mostrado em sua glória, mas sim nos últimos dias de sua vida.

Segundo François Albera, no artigo “*Taurus (Teliéts)*, de Alexandr Sokúrov – Mortalha de Lênin: uma Iconografia”, a partir dos anos 1930, diversas obras foram realizadas sobre o líder, como *Jivói Lênin (Lênin vivo, 1958)* e *Lênin v Paríje (Lênin em Paris, 1981)*, de Serguéi Iukévitch. Ao retratar Lênin, o diretor se inscreve nessa tradição soviética. Mas seu Lênin é diferente do presente nesses filmes:

Levando em conta o tema – Lênin em Gorki, diminuído – pode-se, em um primeiro momento, compreender *Teliéts* como pertencendo à série de filmes que visam a “humanizar” Lênin, sucedendo ao período em que ele surgia como figura “heroica”, o líder que inflama as massas), e ao período subsequente em que se conferia a ele a imagem do “pensador” e do estrategista (...) (ALBERA, 2011, p. 20).

A obra se insere ainda na tetralogia de “homens do poder”, como o Hitler de *Moloch*, o Hiroito em *O Sol* e *Fausto*, que apesar de ser baseado em um romance, mostra a história de um homem que adquire grande poder ao fazer um pacto e retrata a sociedade do século XVIII. Todas mostram os homens públicos, poderosos em sua nudez de homem ordinário, que sucumbe diante da doença. São mostrados frágeis, em sua condição humana. No final, Lênin deve enfrentar sua última batalha:

Por mais que esses planos se associem, sob a forma de campo e contracampo, ao olhar de Lênin, abandonado em sua poltrona no jardim, embora esboce um sorriso, seria apenas conjectura ler aí uma revelação, ou mesmo uma libertação, de tanto que o sujeito desses supostos sentimentos nos foi apresentado anteriormente, embrutecido, quase idiota (...) O que o céu ameaçador e terrível do início e os estrondos da tempestade fazem pesar sobre esse mundo débil, grotesco – nada menos que a ameaça iminente do nada – acaba por se dar como abertura e desaparecimento. É o processo do sublime que encarregou a arte, o mito de torná-lo possível (ALBERA, 2011, p. 23).



4. Conclusões

Como se pode notar os filmes apresentam representações de figuras históricas importantes para o país, como Catarina II, os Romanov em *Arca Russa* e Lênin em *Taurus*.

Representações importantes e que estão fortemente presentes no imaginário russo. Imaginário, que segundo Castoriadis, são normas, valores, instrumentos e procedimentos que mantêm a sociedade coesa e são impostos por instituições como família, igreja, cultura, como a maneira como um tipo particular deve se comportar ou o que é dele esperado nessa sociedade:

Somos todos, em primeiro lugar, fragmentos ambulantes da instituição de nossa sociedade – fragmentos complementares, suas partes totais, como diria um matemático. A instituição produz indivíduos conforme suas normas e esses indivíduos, dada sua construção, não apenas são capazes de, mas obrigados a reproduzir a instituição. A “lei” produz os “elementos” de tal modo que o próprio funcionamento desses “elementos” incorpora e reproduz – perpetua a “lei” (CASTORIADIS, 1987, p. 230).

O cinema pode ser concebido como o veículo das representações que a sociedade dá a si mesma, criando mitologias contemporâneas. Como explica Roland Barthes em *Mitologias*, o mito é uma fala, mas não se trata de uma fala qualquer:

Esta fala é uma mensagem. Pode, portanto, ser oral; pode ser formada por escritas e representações: o discurso escrito, assim como a fotografia, o cinema, a reportagem, o esporte, os espetáculos, a publicidade, tudo isto pode servir de suporte à fala mítica. O mito não pode definir-se nem pelo seu objeto nem pela sua matéria, pois qualquer matéria pode ser dotada de significação (...) A imagem é certamente mais imperativa que a escrita, impõe a significação de uma só vez, sem analisá-la ou dispersá-la. Mas isto já não é uma diferença constitutiva. A imagem transforma-se numa escrita, a partir do momento em que é significativa: como a escrita, ela exige uma *lexis* (BARTHES, 1993, p.132).

Portanto as obras *Arca Russa* e *Taurus* ao apresentar figuras históricas distantes da iconografia conhecida, de sua monumentalidade, humanizando-as, mostrando em situações cotidianas, acaba dessa forma afetando o imaginário e o mito presente sobre as mesmas. Imaginário que muitas vezes é construída com um intuito e uma ideologia e que nem sempre correspondem à verdade histórica. Filmes como o de Sokúrov também são documentos preciosos, como propõe a Nova História, pois mostram não só as tentativas de humanizar figuras que eram ícones absolutos, como Lênin, no período do regime soviético, como também apresentam marcas do período em que foi realizado. No século XXI, pós-desintegração da União Soviética, o regime comunista foi revisto e pode se observar atrocidades cometidas em nome do sistema, que não eram revelados devido à censura e ao medo. Mais de um século após sua invenção, a sétima arte oferece novas possibilidades de se retratar a história, talvez mais próximas do que relatos impressos e com imagens e movimentos, que possibilitam maior identificação junto ao espectador. Segundo Rosenstone:

O desafio do cinema à história, da cultura visual à cultura escrita, se assemelha ao desafio de Heródoto e Tucídides aos narradores de lendas

heroicas. (...) Isso não implica em abandonar nossos conhecimentos ou que eles sejam falsos e sim reconhecer que existe mais de uma verdade histórica ou que a verdade que trazem os meios audiovisuais pode ser diferente, mas não necessariamente antagônica da linguagem escrita. A História não existe até que seja reconstruída e sua recriação é fruto de ideias e de valores subjacentes (...) O cinema, com suas características peculiares, na hora de abordar uma reconstrução, está lutando para adquirir um lugar numa tradição cultural que durante muito tempo privilegiou o discurso escrito. Seu desafio não é menor, já que o reconhecimento da veracidade do filmado implica em aceitar uma nova relação com os textos. Devemos resgatar a afirmativa de Platão de que quando muda o gosto musical, os muros da cidade estremecem. Na atualidade, creio que devemos coloca-nos a seguinte pergunta: se o modo de reconstrução se modifica, o que pode começar a estremecer? (ROSENSTONE, 1998, p. 115).

Modo de reconstrução das representações e do imaginário que já mudam com as obras citadas de Sokúrov, podendo recriar mitos conhecidos. E que trazem para a Nova História a chance de poder analisar e identificar os pontos de ruptura e de modernidade da sociedade russa contemporânea e mundial

5. Referências

Livros/ Artigos em livros:

BARTHES, R. **Mitologias**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993. 9ª edição.

BAZIN, André. **Orson Welles**. Paris: Ed. du Cerf, 1972.

CASTORIADIS, C. **As encruzilhadas do labirinto: os domínios do Homem**. V. II. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

FERRO, M. “O filme: uma contra-análise da sociedade?” pp.199-2015. In: Le Goff & Pierre Nora (Orgs.) **História: novos objetos**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

MORETTIN, E. “O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro.” In: CAPELATO, M. H.; MORETTIN, E.; NAPOLITANO, M. e SALIBA, E. T. 2ª edição. **História e cinema: dimensões históricas do audiovisual**. São Paulo: Alameda, 2011.

MORIN, E. **O cinema ou o homem imaginário: ensaio de antropologia**. Lisboa: Moraes Editores, 1970.

SANTOS, L. G. “Entrando na *Arca Russa*”. In: MACHADO, A. **Alexandr Sokúrov**. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

XAVIER, I. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. 3ª edição. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

XAVIER, I. (Org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal/Embrafilme, 2008.

Artigos em revistas:

ROSENSTONE, R. “História em imagens, história em palavras: reflexões sobre a possibilidade de plasmar a História em imagens.” In: **O Olho da História. Revista de História Contemporânea**. Salvador, 1 (5): pp. 105/116, set. 1998.

Artigos em sites/Sites:

ALBERA, F. “*Taurus (Teliéts)*, de Alexandr Sokúrov - Mortalha de Lênin. Uma iconografia”. In: **Terceira Margem**. Rio de Janeiro. Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). nº 24. p. 17-38. jan/jun 2011. v.17. Disponível em: www.revistaterceiramargem.letas.ufrj.br/index.php/.../article/.../77 Acesso: 7 de maio de 2013.

Wikipedia - Alexander Sokúrov

Endereço eletrônico: http://pt.wikipedia.org/wiki/Alexandr_Sokurov Acesso em: 7 de maio de 2013.

Créditos das imagens:

Arca Russa:

<http://passapalavra.info/%3Fp%3D10288&docid=xj6dBXsBDhkvIM&imgurl=http://passapalavra.info/wp-content/uploads/2009/08/sokurov-3.jpg&w=488&h=300&ei=IC4hUbGfDoLs8wTF9YHgDw&zoom=1&iact=hc&vpx=395&vpy=131&dur=235&hovh=176&hovw=286&tx=161&ty=93&sig=105803763528987335864&page=1&tbnh=133&tbnw=207&start=0&ndsp=31&ved=1t:429,r:2,s:0,i:85>

http://www.fnac.com.br/arca-russa-dvd--FNAC,,filmes-e-tv-448854-3129.html&docid=4hp3uJHvTHJJPM&imgurl=http://img.fnac.com.br/Imagens/Produtos/204/448854_0_5.jpg&w=400&h=400&ei=ZDMhUYfbAoO69gSNvoHYBg&zoom=1&iact=hc&vpx=2&vpy=338&dur=1313&hovh=225&hovw=225&tx=71&ty=220&sig=105803763528987335864&page=2&tbnh=148&tbnw=148&start=29&ndsp=29&ved=1t:429,r:36,s:0,i:192

Taurus:

<http://cinesplendor.com.br/wordpress/wp-content/uploads/2012/10/postertaurus.jpg&w=365&h=516&ei=hzEhUa-ADJSw8ATc9YHAAw&zoom=1&iact=hc&vpx=2&vpy=93&dur=3687&hovh=267&hovw=189&tx=36&ty=135&sig=105803763528987335864&page=1&tbnh=148&tbnw=97&start=0&ndsp=31&ved=1t:429,r:0,s:0,i:79>

<http://mostra.org/26/images/filmes/78f.jpg&w=310&h=238&ei=hzEhUa-ADJSw8ATc9YHAAw&zoom=1&iact=hc&vpx=346&vpy=285&dur=1969&hovh=190&hovw=248&tx=119&ty=117&sig=105803763528987335864&page=1&tbnh=135&tbnw=173&start=0&ndsp=31&ved=1t:429,r:11,s:0,i:112>

Recebido para publicação em 08-05-13; aceito em 09-06-13