

# Bakhtin na Arca Russa

Lara Solórzano Damasceno

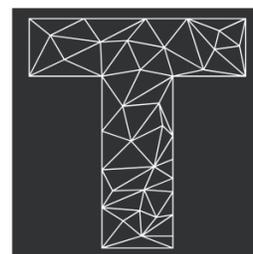
# TRAMA

REVISTA DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

# BAKHTIN NA ARCA RUSSA

## Bakhtin in the Russian Ark

Revista Trama  
Volumen 13, número 1  
Enero - Junio 2024  
Páginas 99-111  
ISSN: 1659-343X  
<https://revistas.tec.ac.cr/trama>



Lara Solórzano Damasceno<sup>1</sup>

Fecha de recepción: 13 de Agosto de 2024  
Fecha de aprobación: 20 de Noviembre de 2024

Solórzano Damasceno, L. Bakhtin en el arca rusa. Trama, Revista De Ciencias Sociales Y Humanidades, 13(1), 99–111. <https://doi.org/10.18845/tramarcsh.v13i1.7725>

**DOI:** <https://doi.org/10.18845/tramarcsh.v13i1.7725>

1. Especialista en Lingüística Aplicada al Portugués como Lengua Extranjera (PLE) y en el Círculo Bakhtin: Lengua, Cultura y Sociedad. Maestría en Ciencias de la Educación con énfasis en docencia. Intérprete y traductora. Docente de la Escuela de Lenguas Modernas de la Universidad de Costa Rica.

**ORCID:** <https://orcid.org/0000-0002-2787-0300>

**Correo:** [lara.solorzano@ucr.ac.cr](mailto:lara.solorzano@ucr.ac.cr)

## RESUMO

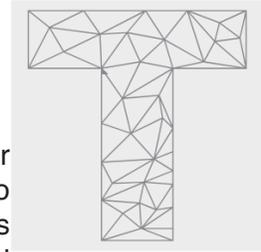
Este artigo mergulha nas profundezas de Arca Russa, de Alexander Sokúrov, onde a grandiosidade do Hermitage se transforma em um palco para as teorias de Bakhtin sobre cronotopo, polifonia e dialogismo, conceitos que serão usados para analisar esse filme em que essa unidade inseparável de tempo e espaço emerge como uma “casa do tempo,” onde presente, passado e futuro se entrelaçam, oferecendo uma narrativa cíclica, em que a história russa é revivida em um fluxo contínuo e vivo. Cada sala do museu, cada cena filmada, não é apenas cenário, mas uma voz que ressoa com séculos de ideologias e memórias, criando uma polifonia visual em que tempos e valores coexistem.

Palavras-chave: Arca Russa, Sokúrov, Bakhtin, discurso cinematográfico, cronotopo, polifonia, dialogismo

## ABSTRACT:

This article delves into the depths of Russian Ark by Alexander Sokurov, where the grandeur of the Hermitage transforms itself into a stage for Bakhtin’s theories on chronotope, polyphony, and dialogism—concepts employed to analyze this film, where this inseparable unity of time and space emerges as a ‘house of time,’ where present, past, and future intertwine, offering a cyclical narrative in which Russian history is revived in a continuous, living flow. Each room of the museum, each filmed scene, is not merely a backdrop, but a voice resonating with centuries of ideologies and memories, creating a visual polyphony where times and values coexist.

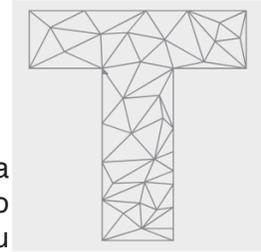
Key-words: Russian Ark, Sokurov, Bakhtin, cinematic language, chronotope, polyphony, dialogism



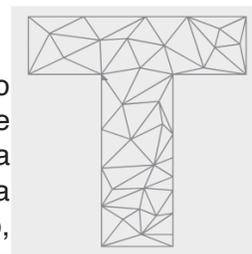
## INTRODUÇÃO

. O filme *Arca Russa* foi realizado em um só fôlego em uma corrida contrarrelógio, foi o que chamam um verdadeiro tour de force. Gravado em uma única tomada em sequência Steadicam de 87\* minutos no Museu Hermitage, o filme digital é um autêntico divisor de águas na história do cinema, não porque seja o primeiro longa-metragem a ser efetuado com essa técnica, pois existem várias tentativas prévias, mas porque é o primeiro nesse estilo dessa extensão e em um formato digital que capta o olho da crítica. Uma dessas primeiras tentativas foi o filme *Festim Diabólico* (orig. *Rope*) de Alfred Hitchcock filmado em 1948, porém a tecnologia existente no momento não permitiu que isso fosse feito na sua totalidade, conseguindo apenas cenas de 10 minutos no máximo e disfarçando os cortes. A tecnologia digital possibilitou que Sokúrov filmasse sem cortes e em alta definição: a câmera enviava todas as informações para um disco duro portátil com qualidade de imagem muito superior à do vídeo convencional e depois transferia para um negativo 35 milímetros (Josefina Sartora, s.d.). O filme estreou em São Petersburgo em maio de 2003 e fez parte das comemorações festivas do 300º aniversário da cidade, mas foi filmado em 23 de dezembro de 2001, em pleno solstício de inverno, o dia do ano com menos horas de luz natural, possivelmente apenas umas cinco horas de luz. Este fato é de particular importância, pois Sokúrov escolheu esse dia para sugerir a natureza transitória do período histórico trazido à luz e cercado pela escuridão dos tempos pré-petrinos e da era soviética (Strukov 2009, p 120). É por isso que é relevante salientar como a técnica de plano-sequência contínua não apenas desafiando os limites técnicos da cinematografia, mas também serve como metáfora para a própria continuidade da história russa. A escolha de não interromper a narrativa reflete o fluxo ininterrupto do tempo e da cultura, com as cenas de cada época fluindo de uma para outra sem cortes. Assim, o filme não se torna só uma celebração de detalhes arquitetônicos e artísticos do Hermitage, mas igualmente cria uma espécie de “viagem” pela alma russa, explorando momentos de glória e de crise com a mesma intensidade, sem a fragmentação que cortes trariam à experiência. Justamente é aqui onde o Bakhtin entra em cena, nessa sequência contínua, que acaba sendo uma metáfora da unidade dialógica, onde o passado e o presente se entrelaçam sem hierarquias, construindo uma memória coletiva em constante transformação e diálogo; ou seja, o filme transcende a técnica cinematográfica para se tornar uma obra dialógica sobre a memória cultural. O filme está engajado em uma polifonia visual (mas não exclusivamente), onde cada cena e espaço no Hermitage é uma voz que ecoa entre as diferentes épocas e ideologias, todas coexistindo e respondendo umas às outras, em uma sorte de psicofonia dialógica na qual o Hermitage e seus espaços carregam a voz coletiva – quase espiritual- que vive ecoando através dos tempos.

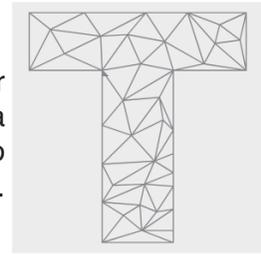
Nesse sentido, a análise bakhtiniana do filme levanta uma questão interessante: por que utilizar uma abordagem teórica de Mikhail Bakhtin para uma obra de um diretor não marxista? Bakhtin, que, apesar de ser



considerado por alguns um teórico marxista, enfrentou perseguições no regime soviético, assim como Sokúrov em diferentes contextos. Morson e Emerson (2008) discutem como Volochinov e Medvedev declararam sua adesão ao marxismo, enquanto Bakhtin afirmou o contrário. Esta perspectiva destaca que o diálogo entre Arca Russa e Bakhtin não se limita ao marxismo, mas ao entendimento da obra como uma “arena de confronto”, onde a linguagem fílmica de Sokúrov constrói uma polifonia visual e narrativa. A interação entre o “NA” e o Marquês de Custine, protagonistas do filme, representa esses valores contraditórios desde o início de seu encontro. Resulta importante comentar que nesse sentido Sokúrov se distancia tanto de um saudosismo czarista quanto de uma visão utópica de uma Rússia imperialista, marcando um limite entre uma visão consciente da queda da “Grande Rússia” e a fascinação do Marquês pela corte. Em última análise, se, como Bakhtin afirmou, a palavra é uma arena onde se confrontam valores sociais contraditórios, a Arca Russa de Sokurov utiliza a linguagem do cinema para confrontar e dialogar com a própria história, sem imposições, mas permitindo que as diferentes épocas, ideologias e identidades culturais coabitem e se respondam mutuamente. Visando a esse fim, além dos conceitos centrais de cronotopo, polifonia e dialogismo, esta análise incorpora a poética sociológica de Bakhtin e Voloshinov para entender Arca Russa como um produto social e culturalmente situado, onde forma, conteúdo, teoria e história não se desassociam. A poética sociológica oferece uma lente que permite interpretar o filme não apenas como uma obra de arte visual, mas como um enunciado social que reflete e constrói significados a partir das condições ideológicas e culturais de sua época. O cronotopo, por exemplo, será analisado não apenas como uma junção de tempo e espaço, mas como uma construção social que reflete o contexto ideológico da Rússia, unindo momentos históricos em um espaço de confronto e diálogo cultural. Da mesma forma o conceito de polifonia, quer dizer, a multiplicidade de vozes no filme, será vista através da perspectiva bakhtiniana da poética sociológica, onde cada voz não é apenas individual, mas representa valores e ideologias específicas, contribuindo para um diálogo social e ideológico que reflete as complexidades da história russa. E por fim, o termo dialogismo: cuja análise será expandida para incluir a participação do espectador como cocriador de significados. Similarmente, com a poética sociológica enfatizaremos que o sentido é construído socialmente, e o filme convida o espectador a engajar-se em um diálogo interpretativo, onde sua posição social e ideológica influencia a experiência da obra esmiuçando também essa relação, descoberta pela poética sociológica, imanente/causal que coabita nas obras. Cenas e aspectos específicos do filme, onde a teoria bakhtiniana é mais evidente, serão escolhidos para ilustrar cada um desses conceitos provando como os enunciados circundam entre as ideologias sociais, espectadores e as obras audiovisuais. De fato, o Bakhtin, de acordo com Brisset (2011, p 100) é uma valiosa redescoberta pois a partir de suas teorias sobre a especificidade cultural define as relações ineludíveis entre qualquer enunciado (ou complexo de signos) com outros enunciados. No ensaio Discurso na Vida e Discurso na Arte, Voloshinov e Bakhtin (1999; 1926), fazem a advertência sobre a fetichização da obra artística, que perigosamente poderia prevalecer no



estudo da arte se não aplicarmos a poética sociológica nos levando a deixar por fora do campo de pesquisa o criador ou criadora da obra bem como a quem a contempla; ou seja, evitar a fetichização da obra artística, é necessário pois este poderia isolá-la de seu contexto social e dos sujeitos envolvidos.



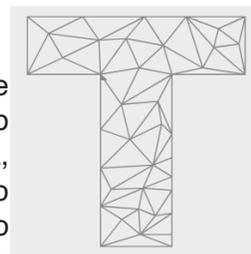
### **Cronotopo na Arca Russa**

Espaço e tempo, movimento e matéria são os constituintes do cronotopo. E certamente podemos aprofundar nesse conceito de cronotopo como elemento fundamental da construção narrativa de Sokurov; para ele bem como para o Bakhtin, espaço e tempo são entidades cuja existência é independente da consciência. Nesta obra fílmica coexistem cronotopos e gêneros discursivos que aos poucos encadeiam-se e vinculam-se os uns com os outros em um enredo textual repleto de prolepses e analepses; sendo as primeiras um tipo de flashbacks que levam a narrativa ao passado, explorando eventos anteriores ao presente da história e as segundas um tipo de flashforward que projetam a narrativa para o futuro, antecipando eventos que ainda não aconteceram mas isto se faz com ajuda dos excedentes o que irá ser explicado mas para frente. E nesta relação dialógica não há nem primeira nem última palavra “Descortinam-se assim essas forças centrífugas e centrípetas do raciocínio bakhtiniano, que nos fazem entrarmos e sairmos de tempos, espaços e sujeitos” (Di Camargo, Souza 2019, p18). Isto tudo é evidenciado ao colocar o NA (narrador anônimo, invisível e autodiegético) e o Marquês de Custine em um diálogo que transcende os limites temporais, Sokúrov usa o Hermitage não apenas como um cenário, mas como um espaço de enunciação onde presente, passado, e futuro se entrelaçam. O cronotopo aqui é essencial, pois é dentro dessa “casa do tempo” que a cultura russa se revela. O Hermitage, enquanto lugar físico e histórico, torna-se uma arena onde vozes de diferentes épocas coexistem e respondem umas às outras, revelando uma complexidade temporal em que cada momento é simultaneamente narrado e reinterpretado. Esse deslocamento de uma narrativa linear para uma temporalidade circular aproxima o filme de uma espécie de narrativa épica, onde a história é uma memória coletiva viva e mutável. Alexander Sokúrov não só dirigiu o filme como também foi o ator de voz, o NA que vaga pelas diferentes alas e salões do museu, narrando e interpretando para si próprio o que vai encontrando no caminho ao mesmo tempo que entra em diálogo com o Marquês de Custine, também chamado de “o europeu”. O que adiciona mais uma camada de profundidade.

### **Polifonia e Dialogismo na Arca Rusa**

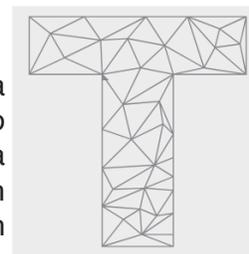
É bem sabido que polifonia e dialogismo são conceitos centrais na teoria de Bakhtin, e embora estejam interligados, eles se referem a aspectos distintos da comunicação e da estrutura de uma obra. Neste ponto, talvez poderia ser útil lembrarmos exatamente o que representa cada um deles na teoria bakhtiniana para identificá-los melhor.

Apolifonia é esse conjunto de vozes que se conformam na hipertextualidade na qual o diálogo é concebido, em palavras de Di Camargo Souza (2019, p 18), como um exercício em que cada comunicante tem sua voz pronunciada, ouvida e reconstruída, num processo que se enriquece intensamente, quando as vozes desses comunicantes emergem, num contexto em que a profusão de discursos sociais se faz presente. E a polifonia está inserida no dialogismo o qual pode ser entendido como o princípio constitutivo do enunciado. Entendemos então que todo enunciado é construído em diálogo com outros, manifestando, mesmo que de forma implícita, uma resposta ou contraposição a discursos anteriores. Assim, o dialogismo revela a interação de vozes distintas, refletindo sempre uma relação entre diferentes pontos de vista.



No filme, a polifonia se faz especialmente evidente neste outro ponto a considerar, que é o papel do NA como narrador consciente e participante, o que transforma a narrativa em um “eu” coletivo. O NA atua como uma espécie de fio condutor que permite que a voz de Sokúrov ressoe através dos séculos representados no filme, criando um elo entre o cineasta e o espectador. Ao negar uma posição de autoridade sobre os eventos narrados, Sokúrov segue a premissa bakhtiniana de que a enunciação deve ser aberta ao diálogo, à interpretação e à resposta. Cada diálogo entre o NA e o Marquês não só revela tensões e admirações entre culturas, mas convida o espectador a interpretar e a se posicionar diante dessas trocas. Assim, Arca Russa não é apenas um filme sobre a Rússia imperial, mas uma experiência dialógica e poética que propõe ao público um encontro íntimo e ativo com a história, respeitando a ideia bakhtiniana de que a linguagem e o sentido são construídos no diálogo, na interação e na resposta. Podemos aprofundar ainda mais na personagem do NA, pois sua presença é materializada na perspectiva POV (Point of View, ou “ponto de vista”), conhecida como câmera subjetiva em português, e na Arca Russa esse elemento cria uma fusão interessante entre narrador e espectador (es). No filme, ele, o NA atua com a “câmera subjetiva” o espectador é levado a experimentar o percurso em primeira pessoa, como se ambos, narrador e espectador, fossem a mesma entidade que explora o museu. Isso dissolve os limites entre o narrador como personagem e o espectador como observador. Esse POV do NA, é o ponto de vista que de alguma maneira nos obriga em tanto que espectadores a formar parte dele, da sua visão de mundo contribuindo para essa coconstrução do significado. Esse ângulo específico da câmera usado durante toda a filmagem da Arca Russa facilita a conexão psíquica e intelectual do público com o NA. O ângulo POV no contexto desse filme pode ser apercebido como um exercício de alteridade que cumpre um papel prevacente na construção social, (esse outro ao que Bakhtin faz inúmeras referências). Se constroem mundos a partir da alteridade tendo o cinema como promotor do dialogismo. (Di Camargo, 2020) Isto é essencial pois lembremos que existem três eixos básicos no pensamento bakhtiniano como bem o esclarecera Fiorin (2006, p17): unicidade do ser e do evento; relação eu/outro; dimensão axiológica, as quais são justamente as coordenadas que se encontram na base da concepção dialógica da linguagem. O que também aplica na

linguagem fílmica de Sokúrov. Nesse caso, o personagem-narrador é uma presença autodiegética que vive a história desde dentro, mas, ao mesmo tempo, se presta como o “olho” ou “guia” para quem assiste. De alguma maneira, o narrador e o (s) espectador (es) acabam compartilhando um papel conjunto, onde todos os envolvidos na relação obra-espectador vivem e experimentam os eventos, tornando a experiência ainda mais imersiva.

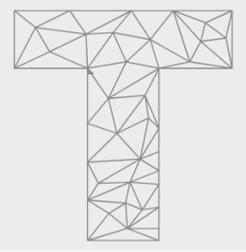


O filme *Arca Russa* é tido aqui para efeitos desta análise como linguagem, como texto, enfim, como enunciado mutável, como organismo vivo no qual as trocas dialógicas são tão naturais quanto poéticas. A atmosfera onírica, a ida e vinda atemporal nesse “não tempo” em que presente, passado e futuro coexistem nas dependências do antigo Palácio de Inverno dão ao filme essa impressão de cinesia perpétua, isto é, o que Bakhtin chamaria de “interligação fundamental das relações temporais e espaciais, artisticamente assimiladas” (Bakhtin, 2018, p.211). Bakhtin exalta a fala, a enunciação, e ainda comprova sua natureza social (Bakhtin, 2006 [1929]) e Sokúrov o reconfirma na negação da estrutura narrativa convencional observada no filme dando cobertura a 300 anos de história russa distorcendo a cronologia dos eventos históricos. Ele nos faz relembrarmos um pouco das epopeias gregas que dependiam de uma trama não linear, com a ação começando no meio da história. Criando uma espécie de vínculo com a ideia bakhtiniana sobre a livre circulação das palavras sem arbitrariedades hierárquicas na corrente móvel da interação verbal. A narrativa emancipada das suas estruturas é como a palavra alforriada do sistema abstrato das formas linguísticas.

Alexander Sokúrov e Anatoli Nikirov (coroteirista) são ao mesmo tempo criadores e criatura, sendo que um deles, Sokúrov, mergulha na sua criatura até o ponto de dar voz ao NA que é um personagem inconcluso e repleto de possibilidades. Por essa razão o texto, autor e personagem na atividade estética de Mikhail Bakhtin é vital para decifrar, ainda que seja de modo exploratório, como é que Sokúrov se dilui no NA. Bakhtin

(Bakhtin 2008, p 25) afirmou que existem três casos típicos no tocante às atitudes para com os personagens e o caso do Sokúrov parece ser o primeiro, no qual o personagem se apropria do autor quase como um duplo saído da noite da vida. O segundo é quando o autor toma posse do personagem e o reflexo do autor se deposita na alma ou lábios da personagem, caso que não pode ser inferido no contexto deste filme; e o terceiro, o último caso, é onde o personagem é seu próprio autor (ibid. p 28). Caberia então trazer à tona o seguinte questionamento, se seria possível que no contexto de uma coautoria um personagem pode ter uma relação diferente com cada uma das partes autoras. Dentro desses três tipos de relação o NA teria também uma com Anatoli Nikirov, se com Sokúrov é uma ~~relação do primeiro tipo com o Nikirov é o terceiro tipo visto que para ele que~~ costuma ser um roteirista metódico e perfeccionista o NA é um personagem autosuficiente, lembrando sempre que a totalidade da personagem e a do autor se encontram sempre em níveis diferentes (ibid., p19).

Vemos o Sokúrov no Bahktin bem como no NA, na concepção de que um ato criativo real do autor se movimenta nos limites apreciativos do mundo estético da realidade dada na fronteira do corpo e na fronteira da alma (ibid., p 176). Isto também acontece com o personagem do Marquês quando ele se aproxima de um óleo de Rubens Festa na Casa de Simão o Fariseu e invoca o cheiro de uma maneira que é o público pode senti-lo: Хорошо пахнет! O масло! O масло! (00:30:12-00:30:17) [Que cheiro bom, ah o óleo, ah o óleo!]



Neste ponto, aprecia-se a materialidade sensorial evocada pelo Marquês demonstrando mais uma vez o princípio bakhtiniano de que a percepção estética é profundamente encarnada e dialógica, interligando o observador e a obra. Ao captar o cheiro do óleo, o Marquês dissolve a barreira entre o mundo interior do personagem e o espaço físico compartilhado com o público, criando uma experiência de copresença no tempo e no espaço do Hermitage. Essa experiência sensorial transcende o visual e convida o espectador a participar ativamente do ato estético, como se também estivesse presente na cena. Assim, Sokúrov não apenas documenta o passado, mas o reativa, permitindo que a arte reverbere com novos sentidos, em constante diálogo entre história e sensação.

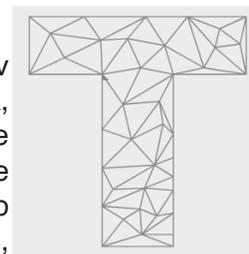
De maneira que pelas palavras do Marquês, suas expressões e movimentos (tudo isso é linguagem), conseguimos atravessar essa fronteira entre arte e corpo, arte e alma. Mas o ato criativo e o dialogismo que dele deriva não é só responsabilidade do autor ou do diretor, das imagens e encenações. Nós, o público temos também um papel importante para esse produto final, mas que ao mesmo tempo está em constante ampliação é um universo que se expande. O Dr. Ivo Di Carmargo Jr, no texto Idiocracia esclarece esse papel que temos enquanto espectadores:

“No cinema há elementos de imagem que sugerem a construção – pelo espectador – de outras imagens. Esses elementos, muitas vezes, são sugeridos pelo ângulo e movimento da câmera (quase sempre associados à sonoridade (música, ruído), ou à própria interrupção do som), ou pelo jogo de cores, luz e sombra etc. São elementos implícitos que funcionam como índices, antecipando o desenrolar do enredo. O trabalho de compreensão do espectador passa, assim, pela inferência dessas imagens (sugeridas), ou dos recortes, e da textualidade que se empresta às mesmas. Nisto se encontra, a nosso ver, a mágica de se assistir a um filme e tentar retirar dele os segredos e mistérios que se encerram por debaixo de suas imagens.” (Di Camargo, 2020, p.171)

Ao observarmos os dois protagonistas deste filme, as centenas de atores, atrizes, e extras é também necessário pensar na categoria de excedente. Existe uma relação de excedentes entre autor e personagens, autor e espectadores, espectadores e personagens. Esses excedentes são aqueles horizontes concretos vivenciáveis que não coincidem, Bakhtin explica:

...Quando contemplo no todo um homem situado fora e diante de mim [...] sempre verei e saberei algo que ele, da sua posição fora e diante de mim, não pode ver [...] toda uma série de objetos e relações [...] são acessíveis a mim e inacessíveis a ele.” (ibid., p 30)

Graças à tecnologia com o estabilizador de câmera (steadicam) Sokúrov faz de nós seus espectadores e seus cúmplices. Como intrusos na história, caminhamos com ele silenciosamente, na ponta dos pés com cuidado de não fazer barulho, com medo de escorregar, com ilusão da onipresença e onisciência gerada pelo flutuar do steadicam. O POV nos dá um lugar dentro dele mesmo para a contemplação desses excedentes espaço-temporais, estamos como espectadores numa posição quase voyeurista, testemunhas da existência já que não há possibilidade de interagir com os observados, o NA praticamente não interage com eles salvo numa ocasião (00:18:56-00:19:05) quando ele apresenta os seus amigos para o Marquês, embora pareça ser invisível para muitas pessoas alguns podem vê-lo, eles parecem poder perceber sua presença.

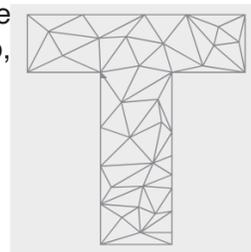


Essa transação de excedentes seria vivenciada em diferentes níveis de profundidade pois é verdade que se trata de um filme niche crowd, já que de acordo com alguns críticos é necessário possuir um certo nível de familiaridade com a história e cultura da Rússia para compreender, porém isso não quer dizer que uma pessoa não tenha essa bagagem histórico-cultural não possa apreciar a beleza das imagens ou a grandeza das emoções que tenta desvendar como já o dissera o próprio Sokúrov no documentário *In One Breath (Making of The Russian Ark)*: “Este é um filme muito simples, tudo nele é claro, há muita música nele, palavras simples que exprimem pensamentos simples mas que evocam emoções muito profundas.” (00:05:57-00:06:10) (tradução própria). Ele valoriza a simplicidade de palavras e sons, demonstrando que a força expressiva do filme reside na sua capacidade de engajar o público em um nível sensorial, onde o visual e o auditivo se completam e se ampliam mutuamente. Isto quer dizer que a familiaridade com a história e a cultura russa certamente intensifica a experiência, mas a narrativa visual permite que mesmo aqueles sem esse contexto profundo sejam levados por uma jornada emocional e estética singular. Em virtude desses excedentes conseguimos completar o outro justamente naqueles elementos em que ele não pode completar-se (Bakhtin, 2018 p.23). Nesse sentido o outro também iria nos completar só que no contexto do filme o outro não nos vê.

“O excedente de visão é o broto em que repousa a forma e de onde ele desabrocha como uma flor. Mas para que esse broto efetivamente desabroche na flor de forma concludente, urge que o excedente da minha visão complete o horizonte do outro (...)” (Bakhtin, 2018 p.23)

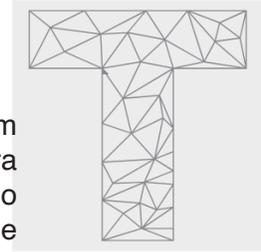
Por isso, quando o filme começa e o NA diz - Открываю глаза и ничего не вижу - (Abro os olhos e não vejo nada-tradução própria), poderia ser interpretado como que esse ato de completar o horizonte do outro vai dar início, e justo nesse momento é que a câmera começa a se abrir primeiro com o som vagarosamente, como se estivesse abrindo os olhos, logo de vez fazendo a descoberta do outro. Esse movimento lento e gradual não só representa a transição entre escuridão e luz, mas também sugere um convite ao espectador para adentrar um espaço de contemplação, onde as camadas

da história russa serão reveladas aos poucos. Assim, o início do filme torna-se uma metáfora visual e sonora para o próprio processo dialógico bakhtiniano, em que a percepção do “outro” é construída e ampliada a cada instante.

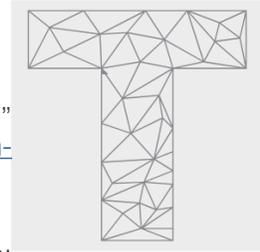


## REFLEXÕES FINAIS

A escolha de Sokúrov de começar com essa abertura lenta, o som do vento e a fala do NA as gargalhadas dos extras antes de que a câmera abrisse como quem recupera a visão depois de um acidente (como o mesmo NA indica) sugere um convite para o espectador entrar num espaço de contemplação, onde a história se desenrola de maneira gradual e intencional, quase ritualística. Esse movimento, como um despertar, também alude à própria construção do olhar crítico, que precisa de tempo e paciência para absorver as complexidades culturais e históricas apresentadas. A câmera não apenas documenta, mas participa de um processo dialógico, ecoando o conceito bakhtiniano de que cada elemento do filme é uma voz que contribui para a narrativa polifônica. Assim, o filme se torna um organismo vivo, onde cada detalhe técnico e artístico dialoga com o passado e o presente, oferecendo novas camadas de significação. Giron (2016) faz a distinção entre discurso cinematográfico (elementos como imagem, som, e a disposição das cenas) e discurso fílmico (a totalidade da obra) as dois unificam todos os elementos para construir um “efeito de sentido” no espectador, e a escolha do plano-sequência reforça esse efeito contínuo e imersivo. Efetivamente, o uso do plano-sequência em *A Arca Russa* é destacado como uma técnica que promove uma percepção de “fluxo ininterrupto” da história russa. Essa técnica, como Giron aponta, se relaciona com a ideia de uma continuidade quase mítica, que evita rupturas, sugerindo uma narrativa inquebrantável. Entendemos que não é apenas um recurso estilístico, mas uma ferramenta narrativa que molda a experiência dos espectadores, reforçando a ideia de que a história russa é um fluxo contínuo, sem cortes, que nos envolve e diretamente na “cena da memória. Dessa forma, o filme é um exemplo vivo da poética sociológica de Bakhtin, revelando que cada elemento técnico e narrativo é uma “voz” que interage e dialoga com o passado e o presente. Em última análise, *Arca Russa* convida o espectador a um encontro íntimo com a história, respeitando a multiplicidade de perspectivas e oferecendo uma reflexão sobre a importância de compreender a arte não como algo isolado, mas como um enunciado culturalmente situado e em constante diálogo. O filme é uma demonstração de que tudo no discurso cinematográfico e fílmico é dialógico, desde o texto até as partes mais técnicas que contribuem para extrapolar essa dialogização; e em Sokúrov, temos uma câmera que veleja pelos mares da história de um povo muito complexo, vemos nele que nada é deixado ao acaso, até o dia da realização do filme, as horas de luz natural têm toda uma carga simbólica.



## REFERÊNCIAS



- Arnaud, D. [Forum des Images]. (2010, 22 de outubro). “L’Arche russe” d’Alexandre Sokourov [vídeo-aula]. Disponível em <https://www.forum-desimages.fr/la-webtv/cours-de-cinema>
- Bakhtin, M. (2006). *Marxismo e filosofia da linguagem* (12<sup>a</sup> ed.). São Paulo: Hucitec. (Trabalho original publicado em 1929)
- Bakhtin, M. (2018). *Estética de la creación verbal: Autor y personaje en la actividad estética*. Buenos Aires: Grupo Editorial Siglo Veintiuno.
- Brait, B. (1999). Mikhail Bakhtin: O discurso na vida e o discurso na arte. In *Espaços da linguagem na educação*. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP.
- Brisset Martín, D. (2011). *Análisis fílmico y audiovisual*. Barcelona, Espanha: Universitat Oberta de Catalunya.
- Di Camargo, I. (2020). A memória do futuro em tela: Diálogos entre o cinema e Bakhtin. Coleção O Círculo de Bakhtin em Diálogo. *Mentes Abertas*.
- Di Camargo, I., & Souza, F. (2019). *O Círculo de Bakhtin em Diálogo: relatos de pesquisa: Percursos da compreensão das ciências humanas com Mikhail Bakhtin*. São Paulo: Mentes Abertas.
- Fiorin, J. L. (2006). *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo: Ática.
- Giron, S. (2016). *Cinema e discurso: O plano-sequência e a historicidade no filme A Arca Russa* (Dissertação de mestrado). Universidade do Sul de Santa Catarina, Palhoça.
- Morson, G. S., & Emerson, C. (2008). *Mikhail Bakhtin: Criação de uma prosaística*. São Paulo: Edusp.
- Sartora, J. (s.d.). *Arca russa crítica*. Recuperado de <https://www.cineismo.com/criticas/arca-russa-el.htm> em 23 de abril de 2020.
- Sokurov, A. [Instant Channel]. (2016, 19 de janeiro). In one breath. Alexander Sokurov’s Russian Ark (Making of) [YouTube]. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=ORMTAKh4NHI&t=338s>
- Sokurov, A. [Stef Reviews]. (2020, 27 de julho). Russian Ark [YouTube]. Disponível em [https://www.youtube.com/watch?v=PECz8C7m\\_Yo&t=1924s](https://www.youtube.com/watch?v=PECz8C7m_Yo&t=1924s)
- Strukov, V. (2009). A journey through time: Alexander Sokurov’s Russian Ark and theories of mimesis. Recuperado de <https://www.researchgate.net/publication/3046>