

A Arca Russa: Experiência estética e desorientação existencial

Francisco Fianco
fcofianco@upf.br

<http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4718893J5>

RESUMO

O presente texto tem como tema e objetivo uma reflexão sobre as possibilidades de intersecção entre cinema e filosofia a partir da análise de elementos filosóficos propostos na obra *A Arca Russa* (2002) de Alexandr Sukorov, especialmente reflexões sobre a arte, a cultura e a experiência estética presentes em pensadores com Friedrich Nietzsche, Walter Benjamin, Theodor Adorno, para, conclusivamente, explicitar os possíveis paralelos da narrativa filmográfica em questão com a posição existencial presente na filosofia fenomenológica de Martin Heidegger, tentando argumentativamente destacar que uma das principais contribuições filosóficas do filme é o sentimento de desorientação do sujeito que se vê obrigado a uma reflexão mais acurada sobre si e sobre o mundo que o cerca para poder entender quem é e qual o seu papel nesse contexto.

Palavras-chave: cinema e filosofia; experiência estética; fenomenologia; cultura de massa; arte trágica.

Desorientação. Talvez a primeira e mais predominante sensação à qual somos acometidos ao assistir ao filme *A Arca Russa* (2002), de Alexandr Sokurov, seja exatamente a de desorientação. Nossa subjetividade contemporânea, tão acostumada a narrativas simples, por vezes rasas, que mais nos dão respostas do que nos fazem perguntas, nos acostumou à simplicidade, e, na medida que a nossa capacidade de reflexão é desenvolvida pelas experiências intelectuais que temos e que a estimulam, podemos intuir que se passarmos a vida em contato apenas com coisas simples, que nos confortam, nunca vamos desenvolver a profundidade de pensamento que nos proporcionam as experiências que, ao invés de confortar, nos confrontam.

Dessa maneira, entende-se que não apenas o cinema como um todo, como nosso objeto de reflexão aqui, o filme *A Arca Russa*, em particular, tem grande capacidade de trazer a um nível mais cotidiano reflexões filosóficas mais abstratas como,

ao contrário, a própria filosofia não pode ser entendida como expressão objetiva da verdade que não guarde em si relação nenhuma com a forma pática da existência, com a afetividade e com a experiência estética, enquanto é eminentemente expressão escrita. É a este aspecto da filosofia como meio de expressão e do cinema como meio de reflexão que nos dedicaremos no texto que segue.

De forma argumentativa e analítica, podemos começar nossa reflexão sobre a obra a partir de alguns autores, sendo Nietzsche o primeiro. Em *O Nascimento da Tragédia*, este autor vai descrever como a arte grega se compunha de dois elementos, um de dissolução e caos, o dionisíaco, e outro o de ordem e racionalidade, o apolíneo. Nos interessa aqui retomar a maneira como, segundo Nietzsche, por um excesso de racionalidade, o elemento apolíneo vai suplantar e eliminar o dionisíaco, criando uma arte, e uma civilização, meramente formais, superficiais, mas desprovidas de conteúdo existencial pleno, pois este conteúdo era exatamente aquilo que era dado pelo deus abismal do embriagamento. Por isso a arte grega era trágica, pois equilibrava o abismamento ontológico dionisíaco, o caos da existência frágil e sem sentido, e o convertia em beleza artística aliada à capacidade formal de Apolo. As tragédias gregas dão o exemplo desse processo, excetuando-se, diria Nietzsche, a tragédia de Eurípedes. Este dramaturgo tardio, imbuído da cultura socrático-platônica de apologia da razão, estabelece o cânone das narrativas posteriores quando escreve segundo as exigências da linearidade e clareza narrativas às quais estamos acostumados e de acordo com a qual todos os textos posteriores são compostos (com sorte, mesmo este texto). Na medida em que se ganha em clareza, se perde, obviamente, em mistério, o que geralmente é entendido como algo positivo. Porém, em termos de experiência estética, essa positividade deve ser analisada, pois, uma vez que todos os elementos estejam claros, é necessário apenas desenvolver uma capacidade de atenção passiva, para compreender o evidente, o que não contribui para o desenvolvimento da capacidade de reflexão, que é a grande contribuição que a arte pode dar ao mundo em geral e aos sujeitos em particular. A arte não serve para embelezar, e sim para obrigar o pensamento a criticar o mundo e a ele mesmo, e é por isso que as obras trágicas, as obras de mistério, as obras indagadoras são consideradas grandiosas. Obviamente uma obra

dotada de clareza é mais confortável, mas lembremos que não é de conforto que se faz o desenvolvimento do pensamento. Voltando ao Museu do Hermitage, de São Petersburgo, local de filmagem de *A Arca Russa*, é esse tipo de experiência estética deslocadora que o filme quer nos produzir. Ele quer nos incomodar, quer nos inquietar e fazer dessa inquietação uma possibilidade de desenvolvimento pessoal. Nesse sentido, só reclamamos da falta de inteligibilidade da obra por fraqueza intelectual ou narcisismo. Fraqueza intelectual por não sermos capazes de compreender o todo, o que nos acontece continuamente na existência, e narcisismo por não gostarmos de aceitar que a nossa capacidade intelectual é incapaz de abarcar o todo, por mais que sua tarefa seja tentar abarcá-lo continuamente. Em outras palavras, o filme não é maçante, nós é que somos indolentes.

Mas o que significa esse filme? Qual é a mensagem que ele quer nos passar? O filósofo alemão Theodor Adorno nos diria que nosso erro inicial reside justamente em fazer esta pergunta. Em diversas passagens de *Teoria Estética*, Adorno vai chamar a atenção para a difícil relação entre forma e conteúdo nas obras de arte. Se, por um lado, não podemos dizer que estas obras são apenas forma, pois assim não nos comunicariam nada, não podemos igualmente nos aferrar ao possível conteúdo da obra, à sua mensagem unívoca e objetiva, pois qualquer conteudismo, entendido como a procura da “verdade” por trás da representação estética, também é uma tentativa vã. Estética com mensagem objetiva e facilmente decodificável é ou propaganda ou arte panfletária e, em ambos os casos, não está servindo à arte, e sim a outros interesses que lhe são alheios, heterônomos. As obras de arte indagativas tem sim uma verdade a comunicar, mas não uma univocidade objetiva, pois não são objetos, e sim sujeitos, e revelam a sua verdade não através da contemplação passiva ou da indagação violentadora, e sim, como sujeitos que são, através do diálogo. Paradoxo reflexivo da nossa contemporaneidade: enquanto milhares de sujeitos se esforçam diariamente para idiotizarem-se a ponto de poder chegar ao nível de objetos, outros sujeitos criam objetos que tem o status ontológico de sujeito. No mecanismo de consumo massificado essa atribuição de valor aos objetos se chama fetichização, o que exemplificamos pelo valor exorbitante de produtos relativamente simples a partir do pertencimento deles à determinada marca. Mas em termos de “arte

autêntica”, o termo é de Adorno, significando grosseiramente a arte que é o seu próprio motivo, e não o comércio ou a propaganda ideológica, isso abre uma possibilidade fantástica. A obra não significa necessariamente determinada coisa em especial, ela vai depender daquilo que eu, como sujeito esteta, trago como experiência de vida, como referencial teórico, o que possibilita que, e nós podemos verificar isso empiricamente, cada vez que eu me defronto com a mesma obra eu possa ter com ela, a partir desse diálogo, uma experiência diferente. Em outras palavras ainda, igualmente rudes, o filme não é difícil, nós é que carecemos de referências.

Por isso mesmo, para que este diálogo aconteça, é necessário que o sujeito que participa dele esteja disposto a participar com alguma coisa. Mas, para isso, é necessário que ele tenha já passado por outras situações que tenham lhe propiciado o acúmulo de saberes que pertencem à cultura e que lhe serviram de argumentos neste seu diálogo com a obra. E não é apenas ter existido por tantos e tantos anos, sem fazer nunca um esforço de compreensão da realidade, é ter tido o que Walter Benjamin chamava de “experiência”. Para poder verdadeiramente dialogar com a obra de arte enquanto sujeito e extrair desse encontro um conhecimento ou uma oportunidade de reflexão, é necessário que o sujeito tenha passado por experiências às quais Benjamin vai chamar de *Erfahrung*, o que podemos definir como uma experiência individual, mas não privativa, ou seja, algo que eu vivencio e me transforma em outro sujeito, e que não é privativo, ou seja, pode ser comunicado, razão pela qual eu posso usá-lo em um diálogo tanto com outras pessoas quanto com a obra em questão. Isso se contrapõe à experiência individualista e incomunicável, de estruturação burguesa da *Erlebniss*, que tende a transformar a vida em um paraíso artificial através da ditadura da felicidade e que, obviamente, não transforma o sujeito em algo mais amplo, não estimula a sua capacidade de pensamento, ao contrário, apazigua-o e, se não o eleva, o deixa exatamente igual ou, na maioria dos casos, o rebaixa. Mas, retomando um argumento que já expusemos acima, apenas contextualizando-o em outro autor, é muito mais no âmbito da *Erfahrung* que se concentrariam as experiências negativas e sua capacidade de intrigar o interlocutor, aliás apontadas como pressuposto da atividade intelectual, porque enquanto as experiências positivas passam deixando apenas uma leve impressão na memória, as experiências

negativas nos modificam, deixando no corpo as cicatrizes que correspondem aos cacos da nossa história.

E os cacos da história também são caros a Benjamin, pois, este autor quer desmentir a história como o registro do progresso inexorável ou a coleção dos grandes feitos e realizações. Em seu esforço melancólico de pensamento, Benjamin diz que a história deve incluir os esquecidos, os inominados, os mortos. E isso nos devolve para *A Arca Russa*, pois sua narrativa, extrapolando os limites de tempo, nos permite um passeio não linear pela história da Rússia dos últimos 300 anos repleto de personagens que já estão, obviamente, mortos. Porém, quem parece ser verdadeiramente um fantasma nesse processo somos nós, representados pelo olhar da câmera, o que torna tudo ainda mais pessoal e incômodo, e nosso guia, um diplomata francês do século XIX chamado Marques de Custine (e que realmente esteve em missão diplomática junto ao império russo em 1839, experiência da qual resultou seu livro *Viagem à Rússia*), pois os demais “figurantes” apresentados vivem tranquilamente e até mesmo alegremente seus momentos, como ignorantes do que lhes circunda, atentos apenas aos seus caprichos momentâneos, sem perceberem inclusive que estão em um Museu que outrora foi um palácio e que então é uma embarcação navegando sem rumo pelo mar da eternidade.

Esta oposição entre os que percebem e os que não percebem pois estão se divertindo, pois vivem uma existência alheia à reflexão sobre o sentido, aproxima nossa análise da narrativa a um viés de reflexão fenomenológica. Na primeira metade do séc. XX o filósofo alemão Martin Heidegger inova a concepção ontológica da vida humana, a definição de o que a vida é. Contrariando toda a tradição multimilenar do idealismo e da teologia precedente, Heidegger vai sustentar uma concepção de vida humana que é totalmente imanente, ou seja, que não pode ser apoiada em nenhum referencial externo à própria vida do ponto de vista metafísico. Para descrever a sensação existencial do sujeito frente a este processo, ele cunha o termo *Dasein*, que corresponde aproximadamente ao “ser-aí”, ou seja, somos lançados ao mundo sem explicação prévia, sem nada predeterminado, de maneira que poderíamos fazer coro com o personagem do filme que está por trás das câmeras, identificado com o próprio diretor Aleksandr Sokurov mas que, igualmente, poderia ser qualquer um de nós espectadores do filme, quando

este, na primeira frase, diz: “Abro os olhos e não vejo nada...”; e logo mais adiante: “Interessante... Isso tudo foi organizado para mim ou sou eu que devo representar um papel?” ou, ainda: “Em que lugar estamos?” Estas frases, e mesmo a sensação geral da narrativa do filme, ilustram cinematograficamente o desolamento ao qual está sujeito o ser que surge abruptamente em um mundo já organizado mas carente de explicação fundamental. Porém, como a consciência humana é dotada de intencionalidade, ou seja, só existe consciência porque há uma intenção de perceber o mundo e só existe mundo porque há a possibilidade de sua percepção pela consciência, a primeira atitude do sujeito é a indagação, a pergunta pelo sentido, pela estrutura, pela explicação, exatamente como o fazem não apenas os personagens da narrativa que estamos analisando como igualmente o fazemos nós ao assistirmos o filme. Essa pergunta termina resultando em uma apreensão da dimensão inexorável da existência humana que é a temporalidade, ou seja, apesar de não sabermos exatamente o sentido da vida sabemos sim que ela transcorre sempre dentro dos limites do tempo e, por mais que possamos superar ou mudar de espaço, temporalmente estamos submetidos à linearidade da existência, o que nos enche de angústia ao percebermos que toda e qualquer existência culmina inexoravelmente, ou seja, tem a sua finalidade, na morte, existir é ser-para-a-morte. Isso se a indagação for feita, claro, pois do contrário o sujeito segue existindo no esforço de sua distração, de sua anulação de consciência, o que vai lhe ajudar a, justamente, afastar de si o fantasma sombrio da finitude, assim como a ignorância jovial e alegre da qual gozam diversos dos figurantes da narrativa, mormente aqueles que aparecem nas cenas iniciais preparando-se para um baile, ou seja, distraíndo-se da terrível verdade, a de que já estão mortos. A temporalidade e a morte são dois pontos centrais na narrativa, pois os dois personagens passeiam não apenas por 35 salas do Hermitage, como igualmente avançam e retrocedem no tempo, o que lhes permite vislumbrar diversos episódios da história russa dos últimos três séculos. O segundo ponto, a morte, ou seja, que as pessoas que vemos já estão todas mortas, fica subentendido, tanto em função da temporalidade ampliada quanto em função de algumas frases do narrador/câmera no início, ao relatar lembrar apenas de um tumulto com gente tentando escapar. Apesar de não ficar esclarecido, o que apenas abrilhanta a mensagem da obra, ao final temos a

nítida impressão de que todos estão mortos e esse museu é uma espécie de navio fantasma, uma arca que não salva os animais para que eles continuem com a vida, e sim uma arca de mortos que vem nos mostrar a importância da vida da qual não nos damos conta, por vezes distraídos demais com os bailes da corte.

Por fim, ao analisarmos uma obra cinematográfica como fonte de reflexão, devemos atentar para o fato de que, diferentemente da vida real, recheada de acasos, cada elemento que aparece tem um significado, por mais que diversas vezes esse significado escape à nossa capacidade hermenêutica e semiótica, o que nos obriga a atenção não apenas ao todo como também aos detalhes. E, por outro lado, dessa vez em similaridade com a vida, não se pode deixar de lado o fato de que o filme é rodado em tomada contínua, ou seja, ao longo de 97 minutos o filme vai sendo gravado sem nenhum tipo de interrupção ou edição posterior, o que é exatamente igual a nossa existência. A vida é um fluxo contínuo, irrefreável, um rascunho sem a chance de ser passado à limpo, sem possibilidade de edição, no máximo com a possibilidade de auto-enganação. O máximo que podemos fazer é seguir este fluxo, com a mais plena atenção aos detalhes, à beleza de cada momento, sem nunca parar de nos questionarmos: Que lugar é esse? Quem são essas pessoas? O que estamos fazendo aqui? Estas indagações, eminentemente filosóficas, devem nos seguir de agora até o momento em que formos recolhidos nessa grande arca da eternidade.

Desorientação. Talvez a derradeira e mais predominante mensagem que nos lega o filme *A Arca Russa* (2002), de Alexandr Sokurov, seja exatamente a de desorientação. É a maior contribuição que nos pode fazer qualquer experiência estética profunda, pois ao nos deslocar, nos obriga a reconstrução reflexiva e crítica do mundo e de nós mesmos dentro dele.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A ARCA RUSSA. [Russkiy Kovcheg] Direção: Aleksandr Sokurov. Produção: Andrei Deryabin; Jens Meurer; Karsten Stöter. Rússia: Hermitage Bridge Studio e Egoli Tossell Film AG, 2002. 96 min. Cor.

ADORNO, Theodor W. *Teoria Estética*. [Ästhetische Theorie.] Tradução de Artur Morão. São Paulo: Martins Fontes, 1982.

BENJAMIN, Walter. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1980. (Os Pensadores)

CABRERA, Julio. *O cinema pensa: uma introdução à filosofia através dos filmes*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

HEIDEGGER, Martin. *Conceptos fundamentales*. Madrid: Alianza, 1994.

KAHTALIAN, M. Arca russa, arca de contradições. *Galaxia* (São Paulo, *Online*), n. 23, p. 98-110, jun. 2012. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/5725/7496>> Acessado em: 06 nov. 2014.

NIETZSCHE, Friedrich W. *O Nascimento da Tragédia ou Helenismo e Pessimismo*. [Die Geburt der Tragödie] Tradução, notas e posfácio de Jaime Guinsburg. 2ª ed. 7ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

TROMBETTA, Gerson Luís. Filsofilmes e filsofias. In: Lugares Possíveis: metamorfoses da arte no tempo e no espaço. Passo Fundo: Méritos, 2012, p. 159 – 171.

SOBRE O AUTOR/ A AUTORA:

Graduação em Licenciatura Plena em Filosofia (2002) e mestrado em Filosofia (2004) pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos. Tem experiência na área de Filosofia, com ênfase em Estética e Filosofia da Arte, tendo desenvolvido dissertação de mestrado sobre Walter Benjamin (2004) sob orientação da Profa. Dra. Márcia Tiburi pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos-RS e tese de doutorado sobre Nietzsche e a Escola de Frankfurt (2008) sob orientação do Prof. Dr. Rodrigo Duarte pela Universidade Federal de Minas Gerais. Atualmente é Professor do Programa de Pós-Graduação em Letras, do Curso de Filosofia e da Área de Ética e Conhecimento da Universidade de Passo Fundo, RS.