

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JULIO DE MESQUITA FILHO”
INSTITUTO DE ARTES

Larissa Tannus Gallep
Anna dos 6 aos 18

São Paulo/SP
2012

LARISSA TANNUS GALLEP

ANNA DOS 6 AOS 18

Dissertação apresentada à Banca Examinadora do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Artes Visuais

Orientador: Professor Doutor José Leonardo do Nascimento

**São Paulo/SP
2012**

Larissa Tannus Gallep

ANNA DOS 6 AOS 18

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”

Aprovado em:
BANCA EXAMINADORA:

Ass.: _____
Pres.: Prof. Dr. José Leonardo do Nascimento, Unesp

Ass.: _____
1º Exam.: Prof. Dr. Omar Khouri, Unesp

Ass.: _____
2º Exam.: Profa. Dra. Simonetta Persichetti, Faculdade Cásper Líbero

Dedico este trabalho aos meus pais Ibrahim Gallep e Elizabeti Gallep, que sempre estiveram ao meu lado, me ensinando, apresentando as possibilidades da vida, apoiando, incentivando, cuidando, com muito esforço e trabalho e acreditando na minha capacidade.

Agradecimentos

Iniciei esta dissertação há alguns anos atrás, ao escolher o tema e o recorte desta pesquisa. Desde então muitos atores passaram, atuando neste filme que é a minha vida.

Gostaria neste momento de entrega, de encerramento desta etapa, de agradecer a todos que contribuíram de alguma forma para que esta pesquisa fosse realizada, sonhada, pensada, refletida e escrita.

Obrigada aos meus pais – a quem também dedico este trabalho - Ibrahim e Elizabeti Gallep, por terem me criado, me educado, incentivado e acreditado em mim. Foi por conta do companheirismo do meu pai, que aos nove anos eu não fui reprovada em educação artística no colégio, por não saber fazer margens no meu caderno de desenhos. Na ocasião, ele me ajudou a realizar um belíssimo desenho para que eu então tirasse uma boa nota e ainda me levou ver uma exposição sobre Michelangelo no Masp, me ensinando desde pequena a amar as artes visuais. Lembro-me dele sentado comigo e meu irmão mais novo - que hoje é designer – para assistir os documentários sobre história da arte da TV Cultura, ou ao pintar as suas telas e construir suas miniaturas de madeira para nós. Foi assim que a arte entrou na minha vida.

Agradeço também a minha tia Ana Neri por ter insistido em me levar ver Rodin em 1995 e apresentar-me para uma das maiores exposições de todos os tempos, despertando esse amor que tenho por tudo o que é belo. Eles foram grandes mediadores.

O meu muito obrigada também ao meu avô muito, muito amado, Eladio, que me ensinou a desenhar os seus famosos patinhos e a fazer tartaruguinhas com as cascas das nozes do Natal. Aos meus três irmãos queridos: ao Cristiano, por me inspirar, ao ser exemplo com sua vida acadêmica e me fazer querer ser uma grande pesquisadora, assim como ele é. Ao Leandro, por ser sempre meu camarada e me levar fazer as provas, quando eu ainda tentava entrar no programa de mestrado (brincando comigo no caminho, para que eu não ficasse nervosa). E principalmente ao caçula, José Leonardo, meu anjo da guarda, que cresceu comigo aprendendo a cada dia a amar o cinema. Que sempre esteve do meu lado assistindo as películas, fazendo filmes em stop motion com massinhas de modelar, discutindo as temáticas,

me ajudando com os livros, me ditando os trechos dos textos importantes, segurando na minha mão, muitas vezes quando eu tive dúvida ou medo.

Obrigada a tia Selma, por me mostrar seus livros de história e me incentivar sempre para a vida acadêmica. A Erica, por me ajudar a fazer um pré-projeto campeão e com muito mais poesia. A Alita Mariah e a Tatiana Lunardelli, por se preocuparem, serem minhas amigas, consultoras e dividirem comigo as angústias da vida de estudante.

Também quero agradecer a todos os amigos, entre eles Bruna, Maja, Milca, Mariana, Carol, Dali, Evenize, Dedé, Oliver, Sandra, que nestes anos de estudo me deram sorrisos, me emprestaram moedas, me abraçaram com força, me contaram piadas, me provocaram gargalhadas, me ligaram para dizer bom dia e para saber como eu estava, me “curtiram” no Facebook e comentaram meus posts. Agradeço por cada agradecimento, a cada almoço compartilhado, por cada carona dada, pelos pedaços de chocolate cedidos, pelos passeios e pelas músicas cantadas e dançadas em grupo. Agradeço também pelas conversas necessárias, lágrimas repartidas, conselhos, dormidas em sofás alheios, convites para dançar quadrilhas em praças no litoral, mergulhos salgados e doces, textos e apresentações revisadas, caminhadas em baixo de sol quente do outro lado do mundo ou aqui, saunas acompanhadas de sessões de terapia e preces, preces, orações a mim dedicadas e outras feitas em línguas distintas em igrejas e mesquitas de religiões diferentes.

Agradeço aos livros emprestados, aos apontamentos feitos sobre a minha dissertação, as dicas de filmes, as caipirinhas e passeios de barco, aos churros e sorvetes no shopping e a muito mais.

Agradeço também ao querido pesquisador José Rubens Incao, por me emprestar um pouco de sua sabedoria em tardes de conversas na Biblioteca Infantil. Aos amigos e colegas de trabalho Davi e Miriam, por ajudarem a revisar os textos. E ao meu chefe e amigo Valter Calis, por me apoiar sempre e permitir que eu pudesse continuar trabalhando durante o mestrado.

O meu muito obrigada ao meu orientador José Leonardo do Nascimento por acreditar nas minhas ideias e ser sempre tão compreensível, tendo a generosidade de me escutar, tentando sempre passar um pouco de sua experiência e sabedoria. Aos professores Omar Khouri e Simonetta Persichetti por contribuírem de maneira grandiosa com a minha pesquisa, por intermédio de suas observações na qualificação e suas aulas esclarecedoras, brilhantes e motivadoras.

Por fim, o meu muito obrigada ao meu namorado Renato, por, nesta nova fase da vida, sempre estar ao meu lado, com muito amor, carinho, paciência e cuidado, me ajudando, me acalmando e me apoiando.

“Cada época cria uma arte que lhe é própria e que nunca renascerá”. Kandisky

Resumo

Com esta pesquisa a minha intenção foi a de realizar uma investigação do filme/documentário russo *Anna dos 6 aos 18* e como ele expõe os momentos históricos do fim dos anos 1980 e começo dos 1990, com a queda da União Soviética e o surgimento da Perestroika. Tentei aqui apresentar uma análise de como esta obra, enquanto objeto de arte e documento histórico, se relaciona com as transformações e o discurso oficial do final da URSS. Foram analisadas as diferentes formas de articulação entre os elementos verbais e sonoros, mas com foco nos elementos estético-visuais (signos, ícones, sinais, movimentos de câmera, composições cênicas) e principalmente a montagem.

O trabalho aqui aprestado é um estudo sobre o papel da montagem, do filme documentário enquanto documento histórico e do papel do diretor enquanto “escultor do tempo”. Para a realização deste trabalho foram realizadas entrevistas com profissionais desta área, bem como pesquisa e observação de diferentes obras cinematográficas e de artes plásticas que abordam a montagem. Também realizo a minha análise sobre algumas imagens escolhidas pelo diretor Nikita Mikhalkov que contam uma visão sobre este período da história russa vivenciada por ele juntamente com o crescimento de sua filha Anna, a heroína do filme objeto do nosso estudo.

PALAVRAS-CHAVE: Documentário – Imagens - Documento - Montagem - Nikita Mikhalkov

**“Every period creates the unique own art
what never will reborn”. Kandisky**

Abstract

With this research the intention was to investigate the russian documentary film called *Anna from 6 to 18* and how he exposes historic moments in the late 1980s and beggining of 1990s among the Soviet Union fall and the emergence of Perestroyka. We try to present how this work, as art object and historic document, relates itself with the changes and the official version about the end of URSS. We analyzed the different forms of articulation between the verbal elements and sound, but with a focus on aesthetic and visual elements (signs, icons, signs, camera movements, scenic compositions) and especially the assembly.

The study presented here is a study on the role of the assembly, the documentary film as a historical document and the role of director as "sculptor of the time." For this study, interviews were conducted with experts in this area as well as research and observation of different films and visual arts that address the assembly. Also realize my analysis on some images chosen by director Nikita Mikhalkov who have a vision about this period of Russian history experienced by him along with the growth of his daughter Anna, the heroine of the film object of our study

KEYWORDS: Documentary - Images - Document - Assembly-Nikita Mikhalkov

Lista de Figuras

Figura 1	Galloping Horse 1878	27
Figura 2	Frankestein	29
Figura 3	O médico e o monstro	30
Figura 4	Colagem da série “Une semaine de bonte”, de Max Ernest	35
Figura 5	Cena de Tropa de Elite	39
Figura 6	A pequena Anna, do documentário Anna dos 6 aos 18	44
Figura 7	Uma das manchas do Teste de Rorschach	50
Figura 8	Anna e seu pai Nikita Mikhalkov, em um set de filmagem	53
Figura 9	Deus no meio da Multidão	67
Figura 10	As crianças e o mundo	70
Figura 11	Micha	74
Figura 12	Micha e os balões	76
Figura 13	Moça chora	76
Figura 14	Micha chora	76
Figura 15	Micha voa	77
Figura 16	O velório	77
Figura 17	O diretor vê o velório pela TV	77
Figura 18	A TV exhibe o velório	78
Figura 19	O salto	80
Figura 20	A impressão de Gorbachev	81
Figura 21	O discurso de Gorbachev	81
Figura 22	O dirigível	82
Figura 23	Equipe Challenger	84
Figura 24	A Challenger	85
Figura 25	A explosão da Challenger	86
Figura 26	A queda do Le Bouget	86
Figura 27	A Mãe	87
Figura 28	Uri	88
Figura 29	A lua	89

Figura 30	Chernobyl _____	89
Figura 31	Os caixões _____	90
Figura 32	A família leva o seu morto _____	90
Figura 33	O povo dá as costas _____	92
Figura 34	O corte _____	93
Figura 35	Acaba o chá _____	94
Figura 36	A impressão de Boris _____	96
Figura 37	O caminho de Anna _____	97
Figura 38	Anna e o pai _____	98
Figura 39	Anna menina _____	98
Figura 40	O campo que leva a casa _____	99

Sumário

Introdução	13
CAPÍTULO 1	24
1. O Cinema: Uma colcha de retalhos	24
2. Um nascimento, uma criação, it's alive	29
3. Um filho do cubismo analítico? Uma decomposição para compor algo novo	32
4. Um pouco sobre a montagem cinematográfica hoje	38
CAPÍTULO 2	43
2.1 O Filme Como Documento	43
CAPÍTULO 3	50
3.1 Os símbolos, signos, sinais de Nikita – Anna dos 6 aos 18 - Atribuição de significados	50
3.2 Manipulando para criar uma verdade	55
3.3 A vida de um artista olhada por um prisma: uma pista	61
CAPÍTULO 4	64
1. Uma análise pessoal de algumas seqüência de <i>Anna dos 6 aos 18</i>	64
2. Considerações Finais	87
Referências	90

“A imagem dá origem a uma história que por sua vez dá origem a uma imagem.” Alberto Manguel

1.Introdução

Anna segura o livro grosso e pesado delicadamente, com cuidado como se já soubesse a importância da obra que tem em suas mãos. A câmera abre o ângulo e capta a bela imagem colorida que acontece sem pressa e sem cortes. Anna está sentada em um banco de madeira clara, já desgastada pelo tempo. Começa a tocar a trilha sonora, a menina leva a mão à boca e então exclama num misto de orgulho e surpresa: Anna Karenina!

O narrador, diretor, cinegrafista e pai, Nikita Mikhalkov, começa a falar, explicando o cenário da primeira cena de seu documentário - seu “filme natural”: a casa onde sua família costumava passar as noites de verão. O tom da voz é de lamentação e nostalgia, Mikhalkov mostra então o banco vazio onde sua mãe, Natalia Petrovna Konchalavskaja – a quem o filme é dedicado – costumava se sentar. A cena é cortada e agora é o interior da casa vazia que é revelado. O diretor descreve os cômodos.

Os tempos são outros e o título do filme então surge na tela em letras garrafais brancas: primeiro o nome *Anna* e depois a frase *dos 6 aos 18*. Emergida nas letras a cena é de grande beleza. A menina corre pelo jardim de sua família ao encontro de um cachorro deitado. O animal boceja enquanto a criança o acaricia na cabeça. O narrador anuncia que o tempo em que aquela cena foi registrada já passou, assim como o império que regia aquele momento: “um império sem Deus”, segundo Nikita Mikhalkov.

Esse trabalho tem como objetivo analisar o documentário russo: *Anna dos 6 aos 18*. Uma obra que considero como exemplo da importância do papel do cinema no século XXI. Assim como obras de arte, como quadros e esculturas são usados para o estudo da história, o cinema, juntamente com a fotografia, é hoje um dos maiores representantes da arte do nosso tempo. Para tratar deste

assunto usaremos alguns conceitos da montagem russa, falando especialmente de Serguei Mikhailovitch Eisenstein, Lev Kulechov e Dziga Vertov.

O cinema deve ser um meio de explorar os problemas mais complexos do nosso tempo, tão vitais quanto aqueles que há tantos séculos vem servindo de tema à literatura, à música, e à pintura. (TARKOVSKI, 1998, p. 94)

O tema escolhido e estudado para a esta dissertação é focado no estudo de caso, análise e interpretação, de algumas cenas do documentário de Nikita Mikhalkov, que são aqui investigados com o auxílio de conceitos de alguns autores escolhidos e que estudam a interpretação de imagens, como Martine Joly e Alberto Manguel. Aliás, é adotada aqui, como base dos estudos o estilo de análise de imagens e textos, baseado na semiótica, de acordo com Martine Joly e abordado em *A Imagem e sua Interpretação* (2002).

Além de ser uma forma de arte, o cinema também pode ser visto como um registro da teoria sobre cinema e história, principalmente no caso do filme documentário. Os chamados “documentários de representação social” (não-ficção), como explica o pesquisador Bill Nichols em *Introdução ao documentário*.

Nos séculos passados, quando se pensava em documento histórico logo pensávamos neste “documento” como um papel, no entanto, o historiador francês Fustel de Coulanges sentiu o limite desta definição. Em uma lição pronunciada em 1862 na Universidade de Estrasburgo, declarou:

Onde faltam os monumentos escritos, deve a história demandar às línguas mortas os seus segredos... Deve escutar as fábulas, os mitos, os sonhos e a imaginação... Onde o homem passou, onde deixou qualquer marca da sua vida e da sua inteligência, aí está a história. (apud LE GOFF, 1990, p.539)

Para o cineasta russo, autor de *Esculpir o Tempo*, Andrei Tarkovski.

Em seu sentido poético o cinema tem a função particular, o seu próprio destino, e nasceu para dar expressão a uma esfera específica da vida, cujo significado ainda não encontrara expressão em nenhuma das formas de arte existentes. Tudo o que há de novo na arte surgiu em resposta a uma necessidade espiritual, e sua função é fazer aquelas indagações que são de suprema importância para nossa época. (TARKOVSKI, 1998, p. 95)

Desde a publicação do *Manifesto das Sete Artes* pelo teórico italiano Ricciotto Canudo, em 1914, o cinema tem sido considerado como uma das principais formas artísticas do mundo contemporâneo, podendo e devendo ser tratado, assim como todas as outras formas de arte.

Em *História e cinema* os autores enfatizam essa discussão sobre o filme como documento histórico.

Pensar o filme como documento histórico de discussão de uma época e seu estatuto como objeto da cultura que encena o passado e expressa o presente. Este não é um campo de estudo superficial ou menos importante. Os filmes expressam valores, tanto no tema encenado como nos "registros visuais e sua organização na forma fílmica. (CAPELATO, MORETTIN, NAPOLITANO; et al., 2007, p.10).

Desde os anos 1970, graças a História Nova¹, o cinema é incorporado como objeto de estudo historiográfico. Marc Ferro em *Société du XX siècle et histoire cinématographique*, cita no artigo de 1968: "... certamente o cinema não é toda a História. Mas, sem ele, não se poderia ter o conhecimento do nosso tempo...". (apud CAPELATO, MORETTIN, NAPOLITANO; et al., 2007, p.45).

Em *Anna dos 6 aos 18* o diretor retratou o amadurecimento da própria filha, fazendo a ela uma série de perguntas, de 1979, quando ela tinha seis anos, até 1991. Mas será que é por meio destas respostas, desse olhar infanto-juvenil, que ele construiu o seu documentário? Nikita parece ter a intenção de apresentar ao telespectador um panorama social, econômico, político e cultural

¹ Nova história (em francês *Nouvelle histoire*) ou História Nova é corrente historiográfica surgida nos anos 1970 e correspondente à terceira geração da chamada Escola dos Annales. Seu nome derivou da publicação da obra "*Fazer a História*", em três volumes, organizada pelos historiógrafos Jacques Le Goff e Pierre Nora, seus principais expoentes na França. Na Grã-Bretanha várias revistas inserem-se nessa corrente, dentre as quais a *Past and Present*. A nova história é a história das soberanias: trata-se de estabelecer uma história killer das formas de representação coletivas e das estruturas mentais das sociedades, cabendo à ao historiador a análise e interpretação racional dos dados. São analisados globalmente os fenômenos de longa duração, os grandes conjuntos coerentes na sua organização social e econômica e articulados por um sistema de representações homogêneo. A nova história também recorre à antropologia histórica. Por sua definição abrangente do objeto da História, essa corrente também foi designada "História total", em contraste com as abordagens que privilegiam a política ou a "teoria do grande homem" de Carlyle e outros.

da Rússia. Seu povo, as manifestações políticas, as festas, as belezas naturais, costumes e tradições. O diretor pode ter tido a intenção de retratar a visão de mundo de uma geração russa que chegou à maioria nos anos 1990.

Segundo Stan Brakhage, no livro *Metáforas da Visão*, um filme nos propõe o momento da criação de um outro mundo, onde estão se organizando, como pela primeira vez, espaço, tempo e homens. O filme nos oferece uma narrativa fundadora. Sendo assim, a cada filme produzido um mundo é fundado.

Mas o que o autor realiza em *Anna dos 6 aos 18*, ao utilizar as respostas da filha, seria uma espécie de “método”² por ele adotado, ou uma “forma de validação” de suas próprias ideias por intermédio do pensamentos infantis e supostamente “inocente” que a figura da criança proporciona? Este é um dos temas relevantes a se discutir a respeito desta obra.

Para Nichols (2007), essas e outras formulações transmitem uma ideia de como o cinema adota uma posição específica em relação àqueles que estão representados no filme e àqueles a quem o filme se dirige. Para o autor essa posição exige negociação e consentimento comprovando as reflexões éticas que entraram na concepção do filme. Sugerindo a forma de relacionamento que se é esperado entre o público, o cineasta e seus temas. Por isso indagar sobre como devemos tratar as pessoas envolvidas quando realizamos um documentário implica perguntar o que fazemos com os cineastas, espectadores e também aqueles que são tema do filme. Suposições sobre as relações que deveriam existir entre os três percorrem um longo caminho para determinar o tipo de vídeo ou filme documentário resultante, a qualidade da relação que ele tem com seus temas e o efeito que subjacente quanto “ao que fazer com as pessoas” persiste como questão fundamental da ética do cinema documentário.

2

Uso aqui a palavra método no sentido adotado pelo *Dicionário Básico de Filosofia* (JAPIASSÚ, MARCONDES, 2008, p.187). (lat. tardio *methodus*, do gr. *methodos*, de *meta*: por, através de; e *hodos*: caminho) 1. Conjunto de procedimentos racionais, baseados em regras, que visam atingir um objetivo determinado.

Entretanto, acredito que o cinema não é simplesmente, e não deve ser encarado unicamente como documento, porque seu papel principal é artístico.

Em todos os gêneros, mesmo em seu gênero cult, artístico, intelectual, o cinema e também, a televisão, revelam-se uma arte da memória...São também parte da retórica da indústria e da cultura audiovisual.(ALMEIDA,1999, p.55).

E é claro, não podemos esquecer que um filme é, assim como um outro tipo e obra de arte qualquer, a visão de um artista, e a não a visão “nua e crua” da realidade absoluta.

...os documentários podem representar o mundo da mesma forma que um advogado representa os interesses de um cliente: colocam diante de nós a defesa de um determinado ponto de vista ou uma determinada interpretação das provas. Nesse sentido, os documentários não defendem simplesmente os outros, representando-os de maneira que ele afirma qual é a natureza de um assunto, para conquistar consentimento ou influenciar opiniões. (NICHOLS, 2007, p.30).

Sendo assim, para dar início ao trabalho, abordarei primeiramente um pouco do conceito do processo da montagem, atividade que tem e teve grande papel na atuação de artistas no fim do século IX e início do XX. Início falando da montagem como processo ligado também às artes plásticas e fotografia - uma montagem das artes palpáveis, materiais – e então falo da montagem no cinema – uma arte, que assim como a música, esculpe o tempo – e que ao que me parece, habitou e continua habitando o inconsciente coletivo dos homens e mulheres artistas de forma bastante forte e relevante.

Desta forma, no primeiro capítulo deste estudo abordo a ideia da montagem no trabalho de artistas, usando como exemplo obras dos escritores Mary Shelley e Robert Louis Stevenson³, artistas plásticos como Pablo Picasso,

3

Os escritores tiveram as suas obras literárias *Frankenstein* e *The Strange case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, respectivamente, transformadas em cinema.

George Braque, Max Ernest e William Blake. Também falo do papel da montagem já como um dos principais quesitos na criação de uma obra cinematográfica, falando de artistas teóricos como Sergei Eisenstein, David Wark Griffith, Lev Kulechov, Dziga Vertov e de diretores e montadores do cinema atual, como os brasileiros Daniel Rezende, José Padilha, Roberto Santucci, entre outros, evidenciando a importância do processo de montagem como algo inseparável desta arte.

No segundo capítulo, procuro abordar a importância do papel do filme como documento, já que *Anna dos 6 aos 18* parece ter aberto brechas no discurso tradicional soviético relatando o comportamento de uma jovem que vivenciou as transformações do rompimento do regime comunista e mostrando como este mundo socialista começa a ser inserido em um conceito diferente para aqueles personagens: a chegada do capitalismo, abertura de mercado e influência de outras culturas. Não apenas a cultura veiculada pelos meios de comunicação de massa, desenvolvida e consolidada desde meados do século XX, mas um verdadeiro sistema-mundo cultural que acompanha o sistema-mundo político-econômico resultante da globalização.

Nikita Mikhalkov e Ana vivenciaram momentos importantes e marcantes da história russa deste período como a Guerra Fria, os jogos Olímpicos de Moscou - boicotados pelos EUA e alguns outros países em "sinal de protesto" contra a entrada das tropas soviéticas no Afeganistão, o fim da era Leonid Brejnev, a criação da estação espacial MIR, as mortes dos líderes Yuri Andropov e Konstantin Chernenko (que buscavam a hegemonia soviética e repressão a movimentos anticomunistas), o governo Mikhail Gorbachev, a campanha anti-álcool coloquialmente conhecida como "lei seca", a política de "aceleração" dos índices de desenvolvimento econômico, a "Perestroika" e a "Glasnost", a catástrofe na usina nuclear em Chernobyl, o conflito de Nagorno-Karabakh entre Armênia e Azerbaidjão, a introdução do cargo do Presidente da URSS, a eleição de Boris Nikolayevich Iéltsin e o Golpe de Agosto, uma tentativa para a restauração do regime comunista.

Para Marc Ferro "o cinema é uma testemunha singular de seu tempo, pois está fora do controle de qualquer instância de produção, principalmente o Estado. Mesmo a censura não consegue dominá-lo...". (apud CAPELATO, MORETTIN, NAPOLITANO; et al., 2007, p.40).

Anna dos 6 aos 18 foi filmado clandestinamente por Mikhalkov durante estes anos. Os rolos de filmes e equipamentos eram conseguidos no mercado negro, e em algumas cenas o diretor deixa explícito que o documentário teria sido editado de maneira precária⁴. Deste modo pode-se observar uma espécie de "estética do precário" durante muitas cenas que foram filmadas por Nikita Mikhalkov, um "ar de filme caseiro" que se justificaria pela maneira provisória, em condições não das mais adequadas, nas quais o filme teria sido produzido, editado e finalizado. Mas será que esta estética⁵ não teria sido criada, escolhida e implantada pelo diretor de maneira proposital e consciente para que o seu documentário, o seu filme de memória, se transforma em algo mais crível e ideológico?

Em um texto de 1985, Ferro afirma:

...a contra-análise da sociedade é fornecida de várias maneiras pelo cinema. Em primeiro lugar, através de uma variedade de informações, como gestos, objetos, comportamentos sociais etc, que são transmitidos sem que o diretor queira. Em outro momento, através das

4 De acordo com o *Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa*, o termo *precário* vem do latim *precarius*, significando *o que é obtido por meio de prece; concedido por mercê revogável; tomado de empréstimo; estranho; passageiro*. Indica, portanto, três condições que merecem atenção: não pertence originalmente ao contexto no qual se instala; é bem que se obteve de outro a rogo e, portanto, incerto; implica em provisoriedade, estado típico de transfiguração e mudança.

⁵ Estética (do grego *αισθητική* ou *aisthesis*: *percepção, sensação*) é um ramo da filosofia que tem por objeto o estudo da natureza do belo e dos fundamentos da arte. Ela estuda o julgamento e a percepção do que é considerado belo, a produção das emoções pelos fenômenos estéticos, bem como: as diferentes formas de arte e da técnica artística; a idéia de obra de arte e de criação; a relação entre matérias e formas nas artes. Por outro lado, a estética também pode ocupar-se do sublime, ou da privação da beleza, ou seja, o que pode ser considerado feio, ou até mesmo ridículo. A análise da resposta estética é a recriação da psicologia; corresponde aos processos psicológicos que respondem à estrutura de estímulos da arte, apreende a contradição dialética entre a forma e o conteúdo, conferindo uma qualidade nova à dinâmica das relações entre material e forma da obra de arte e permite estabelecer as leis psicológicas que regem a psicologia da arte. Para Lev S. Vygotsky, a idéia central da psicologia da arte é o reconhecimento da arte como técnica social do sentimento.

estruturas sociais, essencialmente nos filmes não documentários que não têm função de informar. (apud CAPELATO, MORETTIN, NAPOLITANO; et al., 2007, p.42)

Para Almeida (1999), a memória natural é nata, ou seja, biológica, juntamente, com o pensamento, e a memória artificial é aquela 'potencializada' ou consolidada com a Educação, enquanto Cultura. São ritualizadas, em imagens agentes, visuais e sonoras, as imagens e locais que o espectador-fiel deve recordar ao cogitar o passado, o presente e o futuro de sua vida. Sendo assim, o cinema ao mesmo tempo, cria ficção e realidades históricas, em imagens agentes e potentes, e produz memória. Uma arte (no sentido atual) ao mesmo tempo um artifício. Este artifício que produz conhecimento real e práticas de vida. Grande parte do que as pessoas conhecem hoje e entendem como verdadeiro, só conheceram por imagens visuais e verbais. O cinema então participa da sua história, não só como técnica, mas como arte e ideologia.

Como "roteiro" em *Anna dos 6 aos 18*, o diretor Nikita Mikhalkov parte de cinco perguntas simples que foram feitas à sua filha dos 6 aos 18 anos: o que Anna mais amava, o que ela mais odiava, o que mais a amedrontava, o que ela mais queria naquele momento e o que ela mais esperava. Todo ano, ele refazia as mesmas perguntas e, traçando um paralelo entre o crescimento da menina e a mudança das respostas.

Em 1980, quando ainda tinha apenas seis anos de idade, Anna respondeu que tinha medo de bruxa, que o que ela mais odiava era uma espécie de sopa que a família tomava (*borscht*) e que o que ela mais queria naquele momento era um crocodilo.

Quando respondeu às mesmas perguntas, aos sete anos, depois de já ter entrado na escola, Anna disse que tudo que mais queria era ser inteligente e se comportar bem. No entanto o que ela mais queria era o mesmo que todos - dar boas respostas. O medo de ser diferente atormentava uma juventude que tinha como objetivo o comunismo. Ser diferente não era a escolha certa. Será que as mudanças na fala da menina foram tão grandes quanto as mudanças na URSS?

Assim como um ourives faz com uma pedra, Mikhalkov também agiu na produção deste longa procurando as imagens certas para contar a história e depois as lapidando, para relatar este período de acordo com a sua visão.

Em certa parte de *Anna dos 6 aos 18*, acompanhando a corrida armamentista da década de 80, a chegada ao poder e a abertura proposta por Gorbachev, a Guerra no Afeganistão, e finalmente a queda do regime, o diretor demonstra - do lado de dentro - como foi a época do "Urso soviético vermelho".

É tentando obter uma leitura sobre essas escolhas que desenvolvi o quarto capítulo dessa dissertação. Nikita Mikhalkov é responsável pela fotografia do filme, montagem, juntamente com uma outra funcionária, e principalmente pela escolha das imagens que ilustram a sua narrativa. "A personalidade do diretor define a forma das suas relações com o mundo e delimita suas ligações com o mesmo; e o mundo por ele percebido torna-se ainda mais subjetivo através da sua escolha dessas ligações", (TARKOVSKI, 1998, p.99).

Mas como estas imagens, signos, índices foram escolhidos? Para ilustrar a morte do líder Brezhnev relatada no documentário, por exemplo, Mikhalkov escolheu uma cena em que os soviéticos aparecem divididos em dois grupos: os iludidos e quem os iludiam.

O diretor russo usa Michka, este signo, para descrever a Rússia. Utiliza-se de uma simbologia para contar o que ocorria naquele momento com a sua nação. "Afinal, não há, de modo algum, comunicação, interação, projeção, previsão, compreensão etc. sem signos". (SANTAELLA, 2000, p.04).

É sobre este tipo de escolha que a minha pesquisa se debruça. A escolha sobre imagem e signo, o estatuto semiótico do signo fotográfico, a simbologia, a visão cinematográfica, o papel da montagem na construção de uma cena. No caso, por meio de um recorte de cenas selecionadas, será realizada uma análise e uma interpretação iconológicas dos signos representados e de elementos da linguagem cinematográfica, notadamente da montagem e suas questões. O que tudo isso representa hoje e o que representava para o diretor Nikita Mikhalkov, um cineasta russo que vivia e criava sua filha dentro de um regime socialista, mas que ao mesmo tempo, saía

para filmar outras obras na Europa sem a presença da censura. O porquê da relação de certas cenas e signos para representar a história da queda da URSS.

Como jornalista, escolhi este filme documentário, este filme de memória, como objeto de pesquisa por se tratar de uma obra de arte extremamente comunicadora, atrelada fortemente à estética jornalística. Este fato, no meu ponto de vista, é extremamente evidenciado mesmo no formato em que o filme foi construído e estruturado, utilizando muitas vezes imagens fotojornalísticas, de telejornais, muitas vezes legendas – que lembram as fotolegendas dos jornais impressos – e entrevistas. Uma estética que daria a este filme muito mais credibilidade, e o que talvez possa transformar os pensamentos e a visão que Nikita Mikhalkov nos apresenta sobre a história em memórias muito mais “reais” para o público? Em uma história muito mais “verdadeira”?

São essas questões apresentadas anteriormente que tornam este tema muito interessante para mim, sendo eu formada em comunicação social e estudante das artes visuais. Outros pontos eleitos relevantes para a escolha deste longa metragem foi o tema do documentário - que relata uma parte importante da nossa história, que faz parte de um passado próximo - e também por este filme e o diretor não serem muito conhecidos no Brasil.

O objeto desta pesquisa são certas imagens deste filme documentário que foram escolhidas, selecionadas e foram analisadas. Tentei investigar como o artista escolhia estas imagens, signos para contar a sua história. Escolhi eleger alguns temas - no meu ponto de vista, importantes e muito enfatizados na obra - para realizar a escolha dos frames e sequências. São eles: como o Estado, a Família, Deus e a Religião, e as Crianças são retratados e apresentados nesta obra artística.

São analisadas as diferentes formas de articulação entre os elementos verbais (diálogos e narrações em off), sonoros (trilhas musicais e ruídos), mas principalmente e como ponto principal os elementos estético-visuais (tipos de planos, movimentos de câmera e composições cênicas) e o papel da montagem.

O signo é um veículo que comunica à mente algo do exterior. Aquilo cujo lugar o signo está é denominado seu objeto; aquilo que o signo

transmite seu significado (meaning); e a ideia que ele provoca, seu interpretante. (SANTAELLA, 2000, p.22)

Foram feitas entrevistas com alguns cineastas e montadores brasileiros, através de relatos que falam sobre o papel do montador/editor, a escolha de signos e o filme enquanto documento histórico, dando exemplos reais, muitas vezes não encontrados nos livros, e que ajudarão na resposta de algumas questões aqui levantadas e relevantes para este estudo.

Pesquisei também sobre a biografia do diretor Nikita Mikhalkov, já que as diversas formas de apreensão de uma mensagem estão relacionadas à experiência de cada indivíduo participante do processo comunicativo. Nesse sentido, a consciência individual é formada a partir de um horizonte social, vinculado à determinada época, a determinados interesses e a determinadas maneiras de interpretação da realidade.

... É preciso começar por desmontar, demolir esta montagem, desestruturar esta construção e analisar as condições de produção dos documentos-monumentos... Produto de um centro de poder, de uma senhoria quase sempre eclesiástica, um cartulário deve se estudado numa perspectiva econômica, social, jurídica, política, cultural, espiritual, mas, sobre tudo enquanto instrumento de poder... (LE GOFF, 1984, p.547).

Capítulo I

1.1 UMA COLCHA DE RETALHOS

Foi no final do século XIX que coisas um pouco “estranhas” e “surpreendentes” para a estética da época, e nada usuais, começaram a aparecer e a serem apreciadas em alguns lugares do mundo. De repente histórias não precisariam mais ser contadas somente através de afrescos, livros ou apresentações teatrais. De repente não eram mais somente os atores que poderiam se mover em uma representação como aconteciam nas peças teatrais.

Temas diferentes, tipos de experimentações pareciam estar na moda e começaram a aparecer em vários cantos do mundo, espalhadas pelas mais distintas representações artísticas. A fragmentação, a desconstrução⁶, pareciam “contaminar” os ambientes, as histórias, as mostras e ganhar vida em um tipo de apresentação artística nova: o cinema.

No dia da primeira exibição pública de cinema - 28 de dezembro de 1895, em Paris um homem de teatro que trabalhava com mágicas, Georges Méliès, foi falar com Lumière, um dos inventores do cinema; queria adquirir um aparelho e Lumière o desencorajou, disse-lhe que o “cinématographo” não tinha o menor futuro como espetáculo, era um instrumento científico, para reproduzir o movimento e só poderia servir para pesquisas. Mesmo que o público, no início, se divertisse com ele, seria uma novidade de vida breve, logo cansaria, Lumière enganou-se. Como essa estranha máquina de austeros cientistas virou uma máquina de contar histórias para enormes platéias, de geração em geração durante já quase um século? (BERNARDET, 2000, p.11)

Pois bem, desde a pergunta citada acima muita coisa mudou. A importância da fotografia se solidificou e aumentou de forma grandiosa e o cinema é hoje a segunda indústria dos Estados Unidos, perdendo somente para a bélica.

6

Uso aqui a palavra desconstrução no sentido adotado pelo *Dicionário Básico de Filosofia* (JAPIASSÚ, MARCONDES, 2008, p.69). Segundo Jacques Derrida “a desconstrução não consiste em passar de um conceito a outro, mas sim em inverter e deslocar uma ordem conceitual bem como a ordem não conceitual à qual esta se articula”.

Mas nada disso teria acontecido se essa também não fosse a época de uma revolução, que atingiu muito mais do que somente a economia de uma sociedade. Foi também no século XIX que a revolução industrial se expandiu pelo mundo juntamente com o fenômeno da cultura de massa. As fábricas pareciam trazer algo novo: uma fórmula de montagem! O modelo de produção de massa idealizado pelo empresário estadunidense Henry Ford, fundador da Ford Motors Company que revolucionou a indústria automobilística a partir de janeiro de 1914, quando introduziu a primeira linha de montagem automatizada. O fordismo, que levava milhares de homens a aprenderem o ofício de montar peça por peça carros maravilhosos. O sonho de consumo de qualquer pessoa. O capitalismo juntamente com a indústria de massa estava crescendo e em 1936 o cineasta britânico Charles Chaplin retrata como o proletariado sobrevivia em meio ao mundo moderno e industrializado em *Modern Times*.

Para Ismail Xavier (XAVIER, 2011, online) o senso comum de hoje às vezes tem a ilusão de que a montagem começou com o cinema, mas sabemos que não é bem assim. No início do século XX, a ideia de montagem vinha da indústria, da maneira como era montado um objeto industrial, a tal linha de montagem, que se chama assim não por acaso, porque já há a ideia de uma operação manual ou mediada por instrumentos em que você junta coisas que estão separadas, que não fazem parte de um organismo.

A fotografia havia sido inventada algum tempo antes e as filmadoras pareciam ter o poder de, a partir daquele momento, se tornarem o instrumento, o material de criação de muitos artistas, assim como a tela e o pincel.

Tais mediadores, longe de configurarem dispositivos enunciados neutros ou inocentes, na verdade desencadeiam mutações sensoriais, e intelectuais que serão muitas vezes, o motor das grandes transformações estéticas. Por essa razão é impensável uma época de florescimento cultural sem um correspondente progresso nas condições técnicas de expressão, como também é impensável uma época de avanços tecnológicos sem consequências no plano cultural. Só mesmo por uma distorção idealista se pode considerar os bens culturais como oriundos apenas de uma genialidade individual desnudada, entretanto de todo artifício e desprovida também de qualquer prótese instrumental. (FABRIS, 2012, online)

A captação e o registro do movimento foram algumas das missões impostas à fotografia desde sua criação. E foi somente em 1851, com a introdução da câmera estereoscópica⁷ que estes desafios puderam começar a ser superados.

Entre as décadas de 1870 e 1880, a fixação do movimento tornasse ainda mais rápida, desafiando todas as convenções e indo muito além das possibilidades visuais do olho. A fotografia instantânea, cujo nascimento data de 1858, interessa de perto às ciências fisiológicas por permitir estudar o mecanismo da deambulação. (FABRIS, 2012, online)

É nesta época que o fisiólogo francês Étienne-Jules Marey realiza registros gráficos eletromecânicos dos diferentes estilos do marchar de um cavalo em termos de transição e duração. Estes registros foram publicados em *La machine animal, locomotion terrestre e aérienne*, em 1873. Essa experiência teria sido realizada para comprovar cientificamente os estudos de dois veterinários, Goiffon e Vincent (1779). Marey teria sido o grande deflagrador de Eadweard Muybridge (Edward James Muggeridge) que realizou um registro fotográfico da marcha de um cavalo utilizando doze câmaras simultâneas dotadas de um obturador que lhes permitia captar a imagem em menos de dois centésimos de segundo. Fios ligados a baterias elétricas pontuavam o trajeto a ser percorrido pelo cavalo: ao rompê-los o animal acionava as objetivas sucessivamente, tendo como resultado uma série de negativos.

7

Foi desenvolvida pelo inglês David Brewster (1781-1868), amigo do fotógrafo William Henry Fox Talbot (1800-1877), em 1849, a partir dos estudos de visão binocular desenvolvidos no passado pelos italianos Giovanni Battista della Porta (ca.1542-1597) e Leonardo da Vinci (1452-1519). A fotografia estereoscópica só foi comercializada, no entanto, a partir de 1851, consistindo em pares de fotografias retratando uma mesma cena que, vistos simultaneamente num visor binocular apropriado, produzem a ilusão da tridimensionalidade. Este efeito era conseguido porque as fotografias eram tiradas ao mesmo tempo com uma câmara de objetivas gêmeas, tendo os centros das objetivas separados entre si por cerca de 6,3 cm - a distância média que separa os olhos humanos.

A fotografia de Marey remetia a uma pesquisa basicamente interessada nos meios específicos de representação da imagem técnica, sem qualquer pretensão artística de caráter pictorialista. Por outro lado, ela permitia demonstrar que a objetividade e a transparência, qualidades consideradas intrínsecas à imagem fotográfica, não são dadas, mas produzidas numa incessante superação crítica dos usos e convenções atribuídos a ela. (FABRIS, 2012, online)

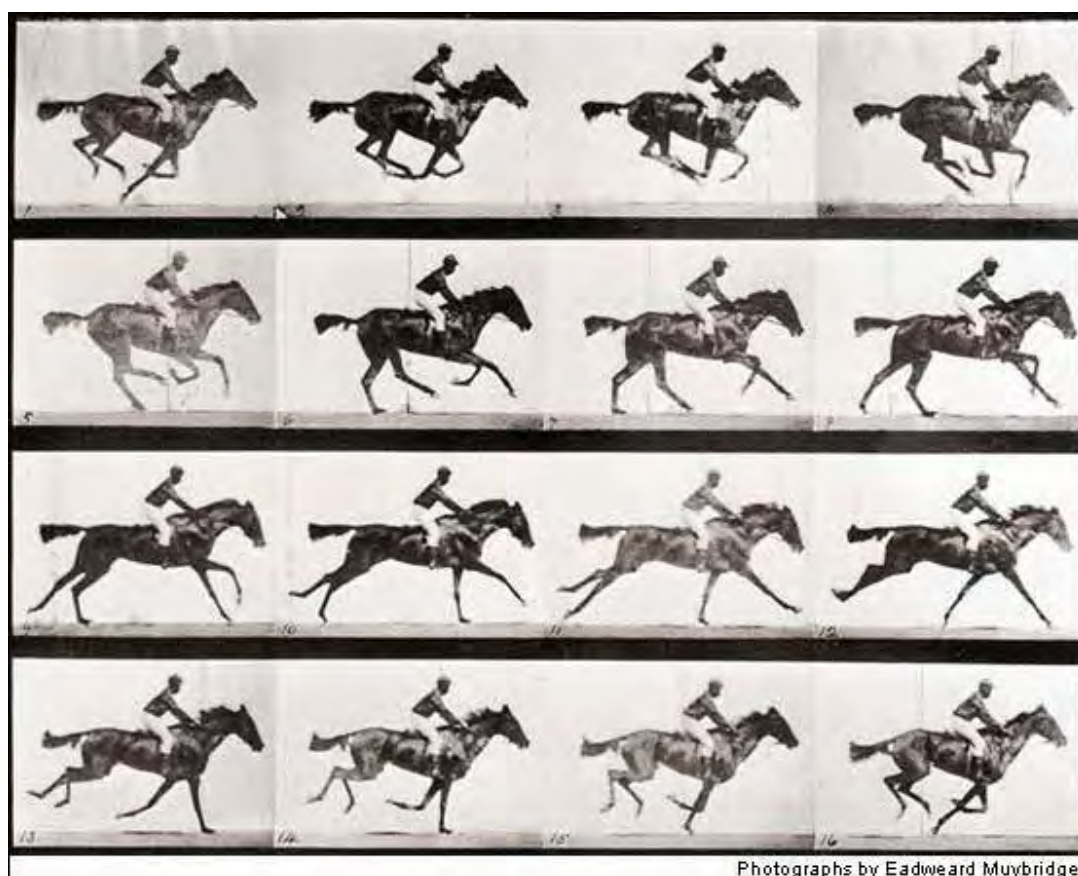


Figura 1: **Galloping Horse 1878**

Fonte: <http://digitaljournalist.org/issue0309/lm20.html>

O historiador italiano Ando Gilardi ⁸ detectou nas experiências de Marey um fato singular na história da fotografia: o valor artístico, criativo dos novos

8

Foi um fotógrafo, historiador da fotografia analógica e digital italiana. Nasceu em Arquata Scrivia, na província de Alessandria em 1921. Começou a tirar fotografias em 1945, logo após a Segunda Guerra Mundial Segunda Guerra. Foi o fundador da Fototeca Histórica Nacional que leva o seu nome. Trabalhou primeiro como jornalista do jornal L'Unità, mais tarde nos tablóides *Lavoro* e *Vie Nuove*. Dedicou-se exclusivamente à fotografia a partir de 1962 com a pesquisa histórica e organização de exposições, ao lado da prática real. Foi um participante muito ativo do

signos teria sido compreendido imediatamente pelos artistas de vanguarda, mas não pelos fotógrafos, muito mais preocupados com as dimensões industriais que a imagem técnica ia adquirindo.

As várias tentativas que haviam sido realizadas até então para fixar o movimento - instantâneo, cronofotografia, cinema - foram negadas por Anton Giulio Bragaglia⁹ em *Fotodinamismo*, texto publicado sobre suas experimentações. Foi por volta de 1910 que Bragaglia, juntamente com seu irmão Arturo (1893-1962) começou a realizar fotos contra o fundo preto, na esperança de capturar um movimento contínuo. Suas fotografias teriam revelado um fluxo fluído, dinâmico e contínuo de movimento - daí o nome italiano "Fotodinamismo". Poucos anos depois, os irmãos entraram em contato com os pintores futuristas italianos Giacomo Balla, Boccioni e Russolo que estavam experimentando com a forma de representar o movimento na pintura.

9
mundo da comunicação visual através da Internet. Em agosto de 2008 criou o "TubArt", seu próprio canal no YouTube. Morreu em 05 de março de 2012 com 91 anos.

9
Foi um pioneiro na fotografia italiano futurista e do cinema futurista. Um artista versátil e intelectual com interesses amplos.

1.2 Um nascimento? Uma criação? It's alive!



Figura 2: Frankenstein

Fonte: <http://screenrave.com/2010-12-02/sony-developing-contemporary-frankenstein-remake/>

Décadas depois da primeira apresentação de Lumière, em 1895, um clássico da literatura ganhou as grandes telas e ficou tão famoso quanto o livro. Em 1931 o filme de James Whale deu vida à obra de Mary Shelley e parece ter hipnotizado as pessoas. O longa começa com o cientista Henry Frankenstein e seu ajudante Fritz coletando pedaços de corpos de cadáveres em um cemitério. Montando um quebra-cabeça macabro, Henry pretende dar vida a um ser inanimado. A frase *it's alive, it's alive* (está vivo, está vivo) ficou famosa na época e foi repetida pelo público nos quatro cantos do mundo.



Fig.3: O médico e o monstro

Fonte: <http://www.videowatchdog.com/home/RoundTable/Jekyll.htm>

Outra histórica adaptada dos livros fez sucesso na mesma época, baseado na obra *The Strange case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, de Robert Louis Stevenson, *O Médico e o Monstro*, produzido em 1932 e dirigido por Rouben Mamoulian, contava a história também de um médico cientista que acreditava que o lado mau das pessoas poderia ser separado do lado bom. A fragmentação estava presente neste caso também. A montagem e desmontagem das coisas pareciam brotar como tema, talvez de forma subliminar nas artes.

Segundo Xavier (XAVIER, 2011, online), quando Sergei Eisenstein começa a fazer a sua teoria sobre a montagem, ele diferencia a composição do artista cineasta da composição do músico e do pintor. A montagem sempre existiu, o escritor monta, o pintor monta, mas a diferença é que no cinema a emenda permanece visível e a operação que produz a combinação de duas coisas se faz com muita clareza, num material em que a aplicação de duas coisas que são separadas ficam muito claras. Se você junta sons num acorde, a rigor você poderia ver nisso uma montagem, mas quando se escuta a música

você não identifica isso, a menos que tenha um ouvido muito apurado; idem com relação à pintura a óleo, pelo menos até o século XIX, até o Impressionismo.

A arte da cinematografia não está na seleção de um enquadramento extravagante ou em captar algo por um surpreendente ângulo de câmera. A arte está no fato de cada fragmento de um filme ser uma parte orgânica de um conjunto organicamente concebido. Estas partes, organicamente pensadas e fotografadas de uma composição geral e de amplo significado, devem ser segmentadas de algum todo, e de modo algum estudos vagos e errantes. Nestes segmentos filmados, nos episódios não-filmados, mas preparados e planejados para precedê-los ou segui-los, no desenvolvimento dos planos e listas de montagem de acordo com o lugar destas partes do conjunto – sobre tal base, a irresponsabilidade criativa será realmente liquidada entre os estudantes. (EISENSTEIN, 2002, p.95)

Para Martine Joly, a montagem é em primeiro lugar, uma atividade técnica que aparece no fim da linha de montagem de uma série de operações necessárias: argumento, guião técnico, filmagem, a seleção de cenas a usar a montagem.

Embora a montagem fílmica, a montagem, vídeo ou virtual não utilizem as mesmas técnicas (cortar/colar; regravação; digitalização e utilização de um programa informático), obedecem todos os mesmos princípios básicos:

- princípio de seleção entre os elementos úteis e inúteis (as cenas filmadas não utilizadas na montagem);
- princípio de junção dos elementos selecionados;
- determinação da duração de cada segmento;
- escolha do modo de junção (perceptível/imperceptível)

A técnica da montagem, que exige aprendizagem e instrumentos específicos, tem por objeto segmentos visuais e/ou sonoros e por formas de ação, a ordenação e a duração.

Segundo Joly, a técnica da montagem não existe por si mesma, mas sim para servir um projeto de comunicação.

Serve para ligar e organizar complexos de planos (e de sons) com o objetivo de dizer qualquer coisa o mais eficazmente possível: contar uma história, enaltecer as qualidades de um produto, informar sobre um acontecimento ou empreendimento, sensibilizar para um problema, formar, etc. Deste ponto de vista, as possibilidades de expressão proporcionadas pela montagem foram em primeiro lugar exploradas e teorizadas no cinema, que continua sendo uma referência indispensável para analisar a eficácia das mensagens midiáticas ou

institucionais, com as transposições que se impõe. (JOLY, 2002, p.219)

1.3 Um filho do cubismo analítico? Uma decomposição para compor algo novo

Um pouco depois da primeira exibição do cinema, mas algum tempo antes de *Frankestein* e *O médico e o Monstro* terem feito sucesso nas grandes telas, chega a Paris Pablo Picasso. O ano é 1901 e o jovem rapaz parece não dar importância para as cores do impressionismo que naquele momento chamava a atenção de muitos. Foi em 1907 que o pintor espanhol parece superar a poética dos fauves.¹⁰

Com *Les demoiselles d'Avignon*, Picasso, num golpe de força, entra no cerne vivo da situação; não propõe uma outra poética, mas contesta e supera a poética dos fauves, a clássica meta-histórica e o mito mediterrâneo de Matisse. Na história da arte moderna é a primeira ação de ruptura. (ARGAN, 1992, p.422)

O cubismo ocorreu entre 1907 a 1914, tendo como fundadores Pablo Picasso e George Braque que começaram por desconstruir. Iniciado dentro de um círculo muito restrito, não foi pensado como um movimento. A seus criadores se uniu um grupo de amigos intelectuais escritores de vanguarda. Kahnweiler abre no outono de 1907 a galeria da rua Vignon, que seria o santuário do Cubismo. Em 1908 forma-se em Montmartre, onde moram Pablo Picasso, Max Jacob, Juan Gris, o grupo do “Bateau-Lavoir”, que além desses, compreende Guillaume Apollinaire, André Salmon, Maurice Raynal, Gertrude Stein, Leo Stein, entre outros. Distingue-se no desenvolvimento do Cubismo a fase cézanniana (1907-1909), uma fase analítica (1910-1912) e uma fase sintética (1913-1914).

10

O fovismo ou fauvismo (do francês *les fauves*, "as feras", como foram chamados os pintores não seguidores do cânone impressionista, vigente à época) é uma corrente artística do início do século XX, que se desenvolveu, sobretudo entre 1905 e 1907. Associada à busca da máxima expressão pictórica, o estilo começou em 1901, mas só foi denominado e reconhecido como um movimento artístico em 1905. Segundo Henry Matisse, em "*Notes d'un Peintre*", pretendia-se com o fovismo "uma arte do equilíbrio, da pureza e da serenidade, destituída de temas perturbadores ou deprimentes".

Eles trouxeram de volta o problema da representação do volume colorido sobre uma superfície plana. Contrários ao Impressionismo, eles não pretendiam fixar na tela uma impressão imaginária, um momento fugaz, mas construir um quadro de motivos sólidos e duradouros.

O simultaneísmo caracteriza o Cubismo analítico, reunindo em uma tela única, diversos aspectos do mesmo objeto, não tal como se vê, mas como se pensa, como existe em si e na mente.

De 1911 a 1912, o Cubismo tornou-se mais conhecido internacionalmente e impulsionou vários movimentos como o Futurismo¹¹, Cubo-Futurismo e Construtivismo, levando a também tendência a montagem mais adiante.

O futurismo, o cubismo, o expressionismo, o dadaísmo e o surrealismo são denominações de movimentos artísticos pós-impressionistas que eclodiram em toda Europa no início do século XX, com maior aderência às artes plásticas. Esses movimentos afirmavam uma nova atitude perante a vida rompendo com a arte do passado através de uma nova abordagem da representação da realidade. Os pós-impressionistas propunham “o mundo da não-representação”. Estes movimentos serviram como estímulo e referência aos cineastas da vanguarda. (CURSINO, 2011, online)

É importante ressaltar que a montagem propriamente dita só apareceu com a liberação da câmera do lugar do espectador.

Até cerca de 1903, os primeiros filmes eram gravados a partir de um único lugar, o do espectador, o “quarto lugar” do cubo cênico, e o trabalho do técnico de montagem consistia em colocar os planos uns a seguir aos outros por ordem cronológica da história narrada. Quando realizadores como Porter ou principalmente Griffith mudaram a câmera de lugar, variaram o corte dos planos (plano aproximado, plano médio,

11

O futurismo é um movimento artístico e literário, que surgiu oficialmente em 20 de fevereiro de 1909 com a publicação do Manifesto Futurista, pelo poeta italiano Filippo Marinetti, no jornal francês Le Figaro. Os adeptos do movimento rejeitavam o moralismo e o passado, e suas obras baseavam-se fortemente na velocidade e nos desenvolvimentos tecnológicos do final do século XIX. Os primeiros futuristas europeus também exaltavam a guerra e a violência. O Futurismo desenvolveu-se em todas as artes e influenciou diversos artistas que depois fundaram outros movimentos modernistas.

grande plano, etc.), e fizeram mover a câmera (travelling e panorâmicas), a ordem pela qual os planos deveriam ser unidos tornava-se mais problemática. Tinha de significar algo mais do que a simples cronologia dos acontecimentos, como a dramatização de uma cena, a transmissão de determinado ponto de vista, etc. (JOLY, 2002, p.219)

Outro artista, o pintor nascido na Alemanha, Max Ernest realizou em 1933 a série de colagens “Une semaine de bonté”, obras-primas do surrealismo, confeccionadas com folhetins do séc. XIX, tendo como tema a violência e as paixões amorosas. Ernest usava as colagens para fazer uma crítica às convenções da época e dessa forma também montava a sua história. “Uma Semana de Bondade”, nome um tanto irônico para esse marco surrealista construído no levante do nazifascismo. No lugar da “bondade”, do título da exposição e do conjunto de colagens, “a desgraça e a violência flutuavam no ambiente”, escreveu Ernst. O artista passou três semanas num castelo medieval recortando figuras de livros, jornais e revistas franceses para fazer as 188 colagens que publicou um ano depois em esquema de folhetim para donzelas.

Como podemos notar vários foram os precursores de um quebra-cabeça onde as peças não precisam se encaixar apenas de um jeito, em um sentido, em uma atmosfera, com os mesmos elementos. Um quebra-cabeça que pode contar a história do jeito e com o sentido que seu “mestre” ordenar.

Nunca mais as saídas das fábricas seriam vistas da mesma forma depois que os irmãos Lumière apresentaram ao mundo, em 1895, algo que mostrava “tudo se mexendo”, e nunca mais o cinema foi o mesmo depois que a montagem começou a ser usada como o recurso mais importante desta maravilhosa arte. Desta forma parece-me que o procedimento da decupagem parece ter o mesmo DNA da colagem cubista.

Em 1917 Bragaglia, dirigiu *Pérfido Incanto* com Lyda Borelli, um filme de cenografia em estilo futurista que mostrou que o cinema não precisava demonstrar somente o real, o provável, o linear. O cubismo, o dadaísmo também poderia ser realizado no cinema. Aliás, será que o Dadá também pode ser encarado como uma experiência de edição?



Figura 4: Colagem da série “Une semaine de bonté”, de Max Ernest

Fonte: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u724718.shtml>

A dimensão estética do filme como experiência cinematográfica aparece pela primeira vez ordenada pelos cineastas russos Vsevolod Pudovkin, Serguei Eisenstein e Dziga Vertov.

Os experimentos deram início também no campo do cinema um interesse pelos modos sensoriais e pela relação espectador-imagem. Foi aí que a relação com a narrativa linear e as imagens objetivas das cenas passam a não ser fundamentais.

Em 1920 Lev Kulechov (1899-1970) fundou a escola de cinema de Moscou e o primeiro curso de direção cinematográfica. Este curso consistia na pesquisa das leis específicas do cinema a partir das investigações sobre a

expressividade cinematográfica. Foi então que Kulechov desenvolveu uma concepção do cinema como instrumento poderoso de ação sobre o seu espectador. Foi assim que nasceu o “efeito Kulechov”, que pode ser exemplificado da seguinte maneira: “Um primeiro plano do ator Ivan Mosjukine – voluntariamente inexpressivo, era relacionado a um prato de sopa fumegante, um revólver, um caixão de criança e uma cena erótica. Quando se projetava a sequência diante de espectadores desprevenidos, o rosto de Mosjukine passava a exprimir a fome, o medo, a tristeza ou o desejo. Em outras palavras, a situação dada e seus elementos (objetos e cenários) podiam desempenhar um papel maior que o ator e exprimir sentimentos em seu lugar. O que Kulechov queria provar era que a técnica (fotografia, montagem, movimento da câmera, escolha e duração dos planos) muitas vezes confere ao ator a intensidade expressiva que ele pode não ter.

O construtivismo russo nesta época tinha como característica a admiração pelas máquinas que simbolizavam o progresso e tinha como objetivo guiar os processos mentais dos espectadores de modo que o efeito do filme alcançasse uma consciência de revolução. O meio dos filmes alcançarem os objetivos revolucionários era através da montagem que ganhava novos conceitos. Os filmes deveriam afetar não somente pelas suas imagens, mas principalmente pelo modo como eram combinadas. (CURSINO, 2011, online)

Foi aí que o cineasta Sergei Eisenstein (1898-1948) criou um método cinematográfico por meio do qual as cenas ficariam inseridas num conjunto de imagens que combinadas, estimulariam a produção de efeitos emocionais e os impactos necessários para tornar claras as significações e os valores propostos pelos espetáculos. Está na origem dos seus estudos teóricos sobre a montagem a busca de Eisenstein pelos estímulos corretos e precisos que operassem no espectador as reações desejadas. O cineasta criou para o cinema um sistema em que todos os elementos seriam iguais e comensuráveis: iluminação, composição, história, interpretação e até mesmo as legendas deveriam estar inter-relacionadas. Eisenstein transformou a montagem de atrações em método para produção de um cinema proletário. O resultado disto é a obra *Outubro*, de

1927, realizada com o então novo método de montagem, a chamada “montagem intelectual”.

Outro diretor russo, Dziga Vertov (1898-1954), que sempre esteve ligado à poesia e à música, realizava experimentos em sua adolescência com o som, investigações que influenciaram suas criações cinematográficas mais tarde.

Durante a Revolução de Outubro e suas agitações culturais, decidiu apresentar-se ao comitê e passou a trabalhar no cine-jornal semanal montando filmes “agtiks” curtos de propaganda destinados aos “trens de propaganda” que percorriam as províncias e visitavam o front onde estavam camponeses e soldados do exército. Os filmes curtos de propaganda tinham grande importância na guerra que estava em curso como estímulo e propaganda da nova sociedade comunista. Vertov fazia nos seus filmes uma profunda análise da realidade e acreditava no cinema como um meio poderoso de reconstruir o mundo suplantando suas imperfeições. (CURSINO, 2011, online)

O filme que sintetiza essas concepções cinematográficas é *O homem com a câmera* (1929). Em 1921, Vertov fundou o grupo Kinoglaz (cinema-olho) onde realizou documentários do cotidiano soviético sem a presença de atores ou de estúdios, com filmagens ao ar livre e um cuidadoso trabalho de montagem. Vertov deu prosseguimento às suas experiências formulando o conceito de “montagem criadora”.

Para Vertov, a câmera permite lançar <<uma ofensiva contra o mundo visível>>, <<contestar a representação visual do mundo dada pelo olho e propor o seu próprio “eu vejo”>>. A preocupação em autenticar a informação através do visual confere pelo contrário à montagem uma função de cópia da visão que, apesar de não seguir em caso algum as perspectivas do *kino-pravda* (cinema-verdade) vertoviano, nem por isso deixa de utilizar os mesmos procedimentos de uma montagem expressiva, cujo sentido é construído e produzido pela simples junção de planos. (JOLY, 2002, p.226)

1.4 Um pouco sobre a montagem cinematográfica hoje

Em *Métodos de Tratamento do Material*, Pudovkin afirmava que “a montagem é um dos instrumentos de efeito mais significativos ao alcance do técnico e, por extensão, também do roteirista”. (apud. XAVIER, 2008, p.58)

Hoje em dia é sabido que a montagem no cinema é responsável por transformações radicais na criação das obras. Para Roberto Santucci¹², diretor e montador brasileiro, a importância deste processo nos filmes feitos hoje no Brasil e no mundo é enorme. Em entrevista realizada por nós para a pesquisa deste trabalho acadêmico, o diretor relatou a importância do papel do montador, já que é este artista que pensa na montagem dos planos, na cobertura das imagens, enquanto o diretor ainda está no set de filmagem, pensando na atuação dos atores.

Em Hollywood, nos velhos tempos, a gente pegava o material que havia sido filmado no dia anterior, até o meio-dia e sincronizava. Spielberg sentava para assistir e depois seguia para a sala para ir montando. Só daí o diretor voltava para o set para continuar as filmagens das demais cenas.

Hoje, muitos montadores realizam a montagem no próprio set de filmagem, vendo como estão os cortes e se haverá material suficiente para a cobertura.

12

Nascido no Rio de Janeiro, em 1967, mudou-se para os Estados Unidos em 1989. Graduiu-se em cinema no Columbia College de Hollywood e fez cursos de extensão na Universidade da Califórnia. Começou como assistente de montagem nos longas-metragens *Código de honra* (School Ties /1992), de Robert Mandel, e *Lendas da paixão* (Legends of the Fall /1994), de Edward Zwick. Trabalhou também como assistente de edição da série de televisão *Lifestories*, produzida pela rede americana NBC. Estreou na direção com o curta-metragem *Helpless* (1994), todo rodado no Vale da Morte, sobre o encontro de um mendigo e um playboy perdido no deserto. De volta ao Brasil, dirigiu seu segundo curta, *Bienvenido Brazil* (1995), que relata a viagem de um turista americano ao Rio. Seu primeiro longa, *Olé!* (2000), ainda foi rodado em Los Angeles, mas daí em diante, passa a se dedicar a projetos nacionais.

Para Daniel Rezende¹³, montador de grandes filmes nacionais, como *Cidade de Deus* e *Tropa de Elite*, o diretor costuma tecer uma relação diferente com o montador em comparação com a criada com a equipe da filmagem, por conta do grande estresse dos sets de filmagem, onde as diárias costumam ser caras e as cenas precisam ser filmadas com rapidez.

A relação diretor e montador é muito próxima, numa sala em que geralmente estão sós os dois. Você tem que construir uma boa relação e tentar falar a mesma língua, até porque vai ter uma hora que cada um vai achar uma coisa diferente. (apud. XAVIER, online, 2011)



Fig 5: Cena de *Tropa de Elite*

Fonte: <http://cinema10.com.br/noticia/tropa-de-elite-2-e-adiado-para-setembro-0096>

13

Montador paulista, formou-se em publicidade pela Escola Superior de Propaganda e Marketing. Depois de fazer carreira em comerciais e videoclipes, estreou no cinema com *Cidade de Deus* (2002), trabalho pelo qual ganhou o BAFTA – prêmio da Academia de cinema da Inglaterra – além de uma indicação ao Oscar em 2004, do troféu de melhor editor no Grande Prêmio do Cinema Brasileiro de 2003 e do prêmio de melhor edição no Festival de Havana. Desde então, edita filmes nacionais e estrangeiros.

Assim, o material do diretor de cinema não consiste os processos reais que acontecem no espaço e no tempo reais, e sim daqueles pedaços de celulóide nos quais estes processos foram registrados. Este celulóide está inteiramente sujeito à vontade do diretor que o monta e que pode, na composição da forma fílmica de qualquer aparência dada, eliminar todos os pontos de intervalo, concentrando a ação no tempo, no nível mais alto que ele desejar (XAVIER, 2008, p.67)

Segundo Santucci relatou para esta pesquisa, a montagem que é feita posteriormente, quando todas as cenas já estão filmadas é que a faz o filme “falar mais alto” É neste momento que editor e diretor percebem quais personagens falam mais alto na trama.

Acho que um exemplo clássico disso é o filme *Tropa de Elite*¹⁴, que é um filme que tinha um roteiro legal, atores muito bons, mas foi na sala de montagem que eles descobriram o filme”, explica o diretor. Originalmente *Tropa de Elite*, dirigido por José Padilha tinha como personagem principal o Soldado André Matias. O montador então, Daniel Rezende, juntamente com o diretor observou no momento da montagem que o personagem Capitão Nascimento, do ator Wagner Moura, estava “falando mais alto”, “ganhando o filme”. Foi neste momento que juntamente com o roteirista - uma força criativa - que eles mudaram o filme, e o colocaram totalmente em torno do Capitão Nascimento. Eles reescreveram todas as falas do Capitão Nascimento. Foi no processo de montagem que isto foi visto isto. Foi refeito o filme. (Em entrevista para este trabalho, SANTUCCI, 2010)

Em entrevista para Ismail Xavier, o jovem montador Daniel Rezende fala sobre a experiência em *Tropa de Elite*.

Tropa de Elite foi um novo aprendizado: a prova de que se pode fazer quase tudo da montagem, pois foi nesta etapa que o personagem principal do filme foi mudado sem a refilmagem de nenhuma cena. Rezende, o roteirista Bráulio Mantovani e o diretor José Padilha fizeram inversão de cenas, trocaram o ponto de vista da narração e a intenção de alguns personagens. E Rezende define o resultado como “um filme intenso, que trata de um tema polêmico de uma maneira séria, mas com uma pegada pop. (apud. XAVIER, online, 2011)

14

Tropa de Elite é um filme brasileiro de 2007, dirigido por José Padilha, que tem como tema a violência urbana na cidade brasileira do Rio de Janeiro e as ações do Batalhão de Operações Policiais Especiais (BOPE) e da Polícia Militar do Estado do Rio de Janeiro. O filme recebeu o prêmio Urso de Ouro de melhor filme no Festival de Berlim 2008. Uma continuação, *Tropa de Elite 2: O Inimigo Agora é Outro*, foi lançada no dia 8 de outubro de 2010.

Exemplos como o do longa *Tropa de Elite*, evidenciam a importância do processo da montagem em filmes de todos os gêneros. Para Xavier a ideia do estado bruto é importante porque do ponto de vista de quem monta é o mesmo que pegar um material em estado bruto e não tocá-lo. Cada plano que o montador mobiliza na montagem é um elemento sobre o qual ele não vai agir, ele vai apenas justapô-lo a outro, vai pegar o material já pronto e trabalhar com ele. “É uma espécie de criação em segundo grau”.

Segundo Rezende é muito útil para o diretor ter o montador enquanto filma — quando o filme já tem esse dinheiro para a pós-produção, isso fica mais fácil. Hoje em dia isso já está acontecendo. Quando se começa a montar antes, se existir posteriormente alguma coisa no material que não funcione, o problema já é levado ao diretor e isso possibilita que o mesmo tenha tempo para tentar mudar algo na cena seguinte ou na anterior, ou mesmo refilmar. Sabendo que existe um problema ou um ator que não está funcionando, ou uma atuação muito explícita ou que não dá para entender muito bem, o diretor pode pensar numa solução durante a filmagem e tentar corrigir neste momento da produção.

Antes de ser montador eu era DJ¹⁵, e acho que isso me ajudou muito na montagem, porque existe um senso de ritmo: estou numa pista de dança e meu set tem duas horas, tenho todos os meus discos aqui, meu material bruto, e tenho que construir ritmicamente para manter aquelas pessoas dançando e interessadas naquela música durante duas horas. Posso acelerar, diminuir, então construo uma música de duas horas com a qual tenho que manter as pessoas animadas e dançando. Esse senso rítmico me ajudou na montagem, não só no videoclipe, mas também de maneira rítmica na narrativa, o que vem depois e depois. Geralmente trabalho muito com o som nos filmes, trazendo músicas como referências, músicas que depois seriam compradas, trabalhando muito com efeitos sonoros. (Daniel Rezende, online, 2011)

15

A mistura de músicas ganhou recentemente a nomenclatura de mashup: a junção de duas músicas ou mais numa só. A arte do “mashupero” está no processo da fragmentação e da recombinação estética de dois elementos que geralmente não estariam juntos.

Tomando como exemplo o longa americano *Lendas da Paixão*, no qual Roberto Santucci trabalhou como montador no início de sua carreira, a montagem é apontada como papel fundamental do sucesso ou fracasso de um longa metragem, quando o objetivo é êxito nas bilheterias e aprovação do público em geral.

Eu estava trabalhando neste filme, que conta basicamente a história de três irmãos que se apaixonam pela mesma mulher. Então antes deles irem para a guerra, a personagem da Julie Armond aparece em uma cena indo a casa com o irmão menor, com quem iria se casar. O irmão mais velho (a gente ia descobrir que ia se apaixonar por ela mais tarde) e o Brad Pitt era o “irmão bonitinho”, do meio, a pessoa que ela realmente amava.

Então, antes dos três irem para a guerra – onde o seu noivo iria morrer – os personagens de Julie e Brad apareciam inicialmente se beijando, secretamente. O irmão mais velho via a cena sem ser percebido. Os três então iam para guerra e o seu noivo morria.

Porque o personagem de Pitt havia traído o irmão (agora morto) o irmão mais velho ficava com raiva de ambos e a mocinha do filme se sentindo a pior pessoa do mundo.

Dessa forma os testes realizados com pedaços do filme, durante a produção, indicavam que a audiência da personagem de Julie era baixa por sua atitude ser reprovada pelo público. Foi aí que o montador e o diretor tiveram a idéia de cortar o momento do beijo e deixar nos olhos dos atores somente a intenção. O irmão mais velho então aparecia olhando assustado e eles também, como se ele quisessem se beijar, mas como tomaram aquele susto não concluíram a vontade. Então a impressão que a gente teve foi que o filme de repente subiu absurdamente, melhorou as notas e foi para o cinema. Quando nós tiramos aquele beijo com a montagem, parece que a mocinha do filme passou da menina sem vergonha, que traia, para a menina do amor incubado, que não beijou, não consumou a traição. E daí mudou tudo. Um mero corte. O poder da montagem. (Em entrevista para este trabalho, SANTUCCI, 2010)

CAPÍTULO II

2.1 O FILME COMO DOCUMENTO

Para Charles Saraman em *L'hitorie et ses méthodes*, na *Enciclopédi de la pléiade*, "Não há história sem documentos, assim sendo... há que tomar a palavra documento no sentido mais amplo, documento escrito, ilustrado, transmitido por som, a imagem, ou de qualquer outra maneira" (SARAMAN, 1961, p. XII).

Em *Anna dos 6 aos 18*, o diretor Nikita aparece na maioria das vezes através de sua voz-over ¹⁶— “quando pode ser ouvido mas não visto”, explica Bill Nichols.

Falar na primeira pessoa aproxima o documentário do diário, do ensaio e de aspectos do filme e do vídeo experimental ou de vanguarda. A ênfase pode se transferir da tentativa de persuadir o público de um determinado ponto de vista ou enfoque sobre um problema para a representação de uma opinião pessoal, claramente subjetiva. Da persuasão, a ênfase desloca-se para a expressão. O que ganha expressão é o ponto de vista pessoal e a visão singular do cineasta. O que faz disso um documentário é que essa expressividade continua ligada às representações sobre mundo social e histórico dirigidas aos espectadores. Grande parte do “novo jornalismo” (por exemplo, *Slouching Toward Las Vegas*, de Hunter Thompson) e do cinema documentário influenciado por ele, como o de Michel Rubbo, enfatiza justamente essa combinação de uma voz idiossincrática ou pessoal com informações sobre uma questão específica. (NICHOLS, 2007, p. 41)

16

Voz *off* — ou voz *over*, com o mesmo sentido — é uma expressão inglesa sem correspondência no português, usando-se por isso no original. Na definição do *Dicionário de Jornalismo, as palavras dos “media”*, de Fernando Cascais (ed. Verbo, Lisboa), é o «comentário ou texto dito ou gravado sobre imagens por locutor não visível.» Nesse contexto também se usa simplesmente *off*: «Denominação dada à voz de pessoa que não é vista no vídeo ou na tela» (in *Dicionário de Propaganda e Jornalismo*, de Mário Erbolato, ed. Papirus, Campinas, SP) Na gíria jornalística, *off* é o mesmo que *off-the-record*, ou seja, a informação confidencial fornecida ao jornalista, sob o compromisso de não ser publicada ou, se o for, sem identificação da fonte. Não confundir *off*, «fora; à distância», advérbio, com *of*, «de», preposição.

Para Marc Bloch em *Apologia da história, 1886-1944*, seria uma grande ilusão imaginar que a cada problema histórico corresponde um tipo único de documentos, específicos para tal emprego. “Para compreender as sociedades atuais, será que basta mergulhar na leitura dos debates parlamentares pós dos autos de chancelaria?... O historiador de uma época em que a máquina é rainha aceitará que se ignore como são constituídas e modificadas as máquinas?” (BLOCH, 2001, p.80).

Como exemplo disso é possível usar outro caso do cinema russo. Logo após a Revolução de 1917, o novo governo bolchevique deu grande incentivo às produções cinematográficas por considerá-las peças estratégicas para a propaganda ideológica. Assim, obras que exaltassem a força e o heroísmo do povo russo eram estimuladas, financiadas e amplamente distribuídas pelo Estado.

Mas será que os filmes documentários também são feitos de escolhas?

Com a Perestroika, a partir de meados da década de 1980, houve maior liberdade na escolha de temas e na discussão de problemas políticos e sociais.

Com a derrota do regime soviético, cineastas não alinhados diretamente com o Partido Comunista russo, como Nikita Mikhalkov, ganharam espaço, com produções críticas ao regime, como *Anna dos 6 aos 18*.



Fig 6: A pequena Anna, no documentário *Anna dos 6 aos 18*

Em *A Experiência do cinema*, Xavier conta que Lev Kulechov foi o primeiro a sistematizar as pesquisas em torno dos poderes atrativos do cinema americano, estabelecendo então um dos conceitos mais consagrados da teoria cinematográfica: o específico do cinema é a montagem. Em Kulechov, a ideia da montagem está associada à habilidade do cineasta em analisar a ação a ser representada.

Cada cena, sem ferir o princípio básico da “impressão da realidade”, deveria ser segmentada em grande número de visões parciais (os planos), de modo a selecionar, para o espectador, os elementos essenciais a serem observados, ordenando a sequência de imagens de forma a dar à platéia as respostas que, a cada momento, ela procura.” (apud. XAVIER, 2008, p.21).

Para o autor, segundo Pudovkin, o técnico em cinema, de forma a assegurar a maior clareza, ênfase e autenticidade, filma a cena em pedaços separados e, ao juntá-los para a exibição, dirige a atenção do espectador para esses elementos separados, levando-o a ver da mesma forma que o observador atento. “Torna-se clara a maneira pela qual a montagem pode trabalhar sobre as emoções”. (apud. XAVIER, 2008, p.60). O jornalista Luiz Carlos Lucena em seu livro *Como fazer documentários* enfatiza essa ideia.

Mesmo mantendo a abordagem de fatos ligados à realidade como caminho, pode perder o contato com essa realidade no momento em que o material coletado pelo autor (já é uma pré-escolha, um ponto de vista) passa, na etapa da montagem, a sofrer várias interferências ideológicas e subjetivas d editor, que usa recursos da tecnologia para trabalhar não mais com uma imagem que reflete o real, como o quadro a quadro da película transparente e visível na moviola, mas com um arquivo renderizado na memória do computador (a transcrição da imagem) e transformado pelos programas de edição e um conjunto fragmentário de pixels matemáticos que podem ser moldados (LUCENA, 2012, p.109)

Sendo assim, segundo Pudovkin, a montagem não é apenas um método para juntar as cenas ou os planos separados, e sim um método que controla a “direção psicológica¹⁷” do espectador.

¹⁷ Como meio de fascínio que é o cinema foi utilizado eficazmente para a propaganda ideológica sobre as massas. Na União Soviética os filmes foram condicionados pelo domínio de Stalin, que considerava que apenas as fitas simples e realistas podiam servir de entretenimento ao público.

No exemplo do observador que aprecia a passeata na rua, aprendemos que o processo de filmagem não é fixação ou e simples do que acontece na frente da câmera, mas sim uma forma peculiar de representação deste fato. Entre o evento natural e sua aparência na tela há uma diferença bem marcada. É exatamente esta diferença que faz do cinema uma arte.

Criado pela câmera, obediente a vontade do diretor – após o corte e a junção dos pedaços de celulóide – surge aí uma nova noção do tempo, o tempo fílmico. Não se trata daquele tempo real compreendido pelo fenômeno - medida que se desenrola diante da câmera, e sim de um novo tempo, condicionado apenas pela velocidade da percepção e controlado pelo número e pela duração dos elementos separados, selecionados para a representação fílmica da ação. (apud. XAVIER, 2008, p.69).

Para o ator e diretor brasileiro Matheus Nachtergaele¹⁸ - em entrevista realizada por mim para este trabalho acadêmico - todo filme é um documento da subjetividade de alguém.

Como se fosse um mundo que você criou. Acho que filme bacana é isso. Você assiste um filme e entende um pouco o que aquele cara vê

Nesta fase proliferou o documentário, que fazia a cobertura das ações militares do campo de batalha. Em 1941, o grande cineasta soviético Eisenstein realizou por sugestão de Stalin, *Ivan, O Terrível*, primeira e segunda parte. Na primeira glorificava-se um príncipe subjugando os senhores feudais para criar a Rússia moderna. Na segunda parte, mostrava-se o protagonismo dominado pelo rancor e amargura, conduzindo-o à loucura. Stalin vai reprovar esta segunda parte, pois esta não se adequava aos princípios lógicos do comunismo. O filme, mantido sob proscricção oficial, apenas em 1958, cinco anos após a morte de Stalin, foi projetado pela primeira vez, o que evidencia o controle e a subjugação do cinema soviético ao regime comunista.

18

Ator nascido em São Paulo, em 1969, filho do ator belga Jean-Pierre Nachtergaele, começou no Centro de Pesquisa Teatral de Antunes Filho e na companhia Teatro da Vertigem, quando chamou atenção por seu trabalho em *O livro de Jó*, de 1995. Estreou no cinema como o guerrilheiro Jonas de *O que é isso, companheiro?* (1997), de Bruno Barreto. Na televisão, trabalhou em várias minisséries de sucesso, entre elas *O auto da Compadecida*, com direção de Guel Arraes, que em 2000 chegou às telas de cinema em versão reduzida. Por esse trabalho, recebeu o prêmio de melhor ator no Grande Prêmio Cinema Brasil. Foi um dos poucos atores profissionais escalados para *Cidade de Deus* (2002), de Fernando Meirelles, que recebeu no Festival de Havana um prêmio especial para o conjunto do elenco. Em 2008, lançou seu primeiro longa como diretor, *A festa da menina morta*, produzido por Vânia Catani. O filme foi selecionado para a mostra Um Certo Olhar do Festival de Cannes e recebeu no Festival de Gramado 2008 os prêmios de melhor ator, melhor fotografia, melhor música, melhor filme do júri popular e prêmio da crítica. No Festival do Rio 2008, também levou os prêmios de melhor direção ficção e melhor ator.

da vida, como ele enxerga a vida. Nos enquadramentos, na dramaturgia, na direção dos atores, é isso, acho que é um documento da subjetividade de alguém. (Em entrevista para este trabalho, NACHTERGAELE, 2010).

Segundo o pesquisador argentino Alberto Manguel, uma imagem pintada, esculpida, fotografada, construída e emoldurada é também um palco, um local para representação.

O que o artista põe naquele palco e o que o espectador vê nele com representação confere à imagem um teor dramático, com que capaz de prolongar sua existência por meio de uma história cujo começo foi perdido pelo espectador e cujo final o artista não tem como conhecer. O espaço do drama não está necessariamente contido apenas no palco de um teatro: a rua, a cidade toda podem ser aquele espaço, e ele pode estar espelhado no microcosmo fechado de uma tela. (MAGUEL, 2009, p.291)

Segundo André Rouillé, a fotografia não é um documento, mas está provida de um valor documental variável segundo as circunstâncias. Em compensação – continua ele – entre o documental e a expressão a diferença é tênue e delicada, porque fotógrafos e fotógrafos artistas pertencem ao mesmo mundo e muitas vezes se confundem.

“Acho que a arte imita a realidade e a realidade imita a arte”, explica Santucci. Para o diretor é óbvio que um filme documenta e lógico que o público deve saber - e deveria ser uma coisa óbvia - que o mundo é uma interpretação dos fatos.

Então por mais que um filme não tenha uma obrigação documental, ele sempre está mostrando o mundo sobre uma determinada ótica, um determinado ponto de vista, e a verdade é que as pessoas vão eleger certos filmes, que vão interpretar certas épocas, e não tem jeito porque as pessoas simplesmente se identificam com aquilo. Mesmo que você tenha um documento, aquele documento muitas vezes está sob um ponto de vista, aquele documento não consegue retratar aquela época. E mesmo assim, existem vários pontos de vista sobre uma mesma época... O cinema documenta sim, ele tem um ponto de vista, óbvio que tem, mas sempre haverá um ponto de vista. As pessoas olham as mesmas realidades de maneiras diferentes. Toda vez que você recebe uma informação, ela está vindo de uma pessoa que fez aquela informação e está colocando o ponto de vista dela. A nossa escolha é

saber se aquilo faz sentido para mim, é esse o ponto de vista que eu quero ouvir. O golpe de 64 também é conhecido como a revolução de 64, e uma revolução e um golpe são coisas completamente diferentes... Provavelmente tem pessoas que vão contar histórias com pontos de vista extremamente diferentes.

O cinema documenta sim um ponto de vista e os documentários... Um documento pode provar uma determinada realidade, ajuda sim, mas não dá para confiar 100% naquilo. Os filmes podem documentar as coisas desde que a gente saiba que aquilo é um ponto de vista. E quanto mais, melhor, porque daí você vê um ponto de vista, vê outro, daí você procura ver vários e aí fica interessante. Agora você querer apenas com um documento, ou um filme, acreditar que aquilo é a realidade útil, não é. É uma realidade sobre aquele momento. (Em entrevista para este trabalho, SANTUCCI, 2010).

Para Xavier o problema do filme enquanto documento é uma questão de ética. O problema de preservar um documento, ou seja, entre preservar um documento e fazer um filme, que é uma montagem de documentos, há uma distância enorme e costuma-se transplantar a ética do documento para a ética do documentário, que não seria a mesma coisa, segundo o pesquisador.

O próprio Walter Benjamim dizia que queria fazer um trabalho que fosse só citação. O que ele está propondo? Ele está propondo montagem de citações e essa montagem é uma criação que vai gerar interpretações novas. Ele não está preocupado, portanto, com a veracidade documental, nem o cineasta. A ética do arquivista é outra, ele tem outro tipo de exigência e de cuidado técnico... A montagem cinematográfica evidencia claramente que o universo das imagens não é um recorte da realidade. No momento em que há montagem você está manipulando aqueles dados como dados brutos e fazendo um discurso como um escritor o faz, porque há um agenciamento livre. O montador não tem um constrangimento, a menos que provenha de convenções culturais – se eu for um cineasta surrealista, então posso estar naquele universo de protocolos do Surrealismo; posso ser um cineasta inspirado nos protocolos de Eisenstein, na arte-pensamento; se quero trabalhar num tema hollywoodiano, uso os protocolos deles. Mas, além desses protocolos que são culturais e datados, a montagem é livre, quer dizer, você tem um campo de experimentação e de arbítrio total, que evidencia o lado artificial. (XAVIER, online, 2011)

Xavier completa (online, 2011) que, do ponto de vista ético, é colocada na montagem o problema do cinema, o problema do documentário, que quer interagir com dados do mundo. O que significa montar? É fazer um discurso e cada documentarista vai ter seu protocolo, ou seja, um documentarista clássico vai fazer certo tipo de montagem em que as palavras e as imagens irão ter um

modo de combinação – mais recentemente, o cinema tem evitado aquele modo explicativo em que o locutor diz e a imagem ilustra.

Em *Um homem e uma câmera* (Dziga Vertov, 1929), há montagem por associações, e isso está pautado por essa coisa, esse princípio musical. Você tem os temas que o compositor apresenta e que são determinadas combinações de notas, aquilo vai ser trabalhado dentro de recorrências de tensões e resoluções. O problema de trabalhar em cima de material de arquivo é fazer uma interpretação desse material. Essa interpretação pode ser a de um historiador disciplinadíssimo, que vai dar conta do processo histórico que está implicado aí ou que marcou aquela produção visual, que vai fazer uma narrativa histórica mesmo que esta narrativa seja lacunar, mesmo que não haja uma narração de uma passagem para outra. (XAVIER, online, 2011)

Ismail fecha seu raciocínio deixando claro que o trabalho em cima de um material produzido por um cinejornal ou de um arquivo de televisão deixa claro que se terá um cuidado com o processo histórico, explicando uma época, um período, determinadas relações que envolvem o Estado, a sociedade, a economia. Como, em geral, aquele material foi produzido como registro do fato, é quase como se exigissem uma atitude e um cuidado de retomar essa ideia de registro do fato. Mas, ao se tratar de relações entre arte e momento a complexidade é grande. A montagem de um material de arquivo é uma interpretação, é um gesto poético, estético. E é pela estética também que se chega à história, à sociedade e tudo mais, não diretamente, como um registro objetivo.

CAPÍTULO 3

3.1 OS SÍMBOLOS, SIGNOS, SINAIS DE MIKHALKOV ATRIBUIÇÃO DE SIGNIFICADOS



Fig 7: Uma das manchas do Teste de Rorschach

Fonte: <http://mixordialandia.blogspot.com/2011/04/teste-de-rorschach-o-que-voce-ve.html>

Ao observarmos a foto, ou figura de um livro antigo - dependendo de quem observa a figura - pode-se relatar sensações diferentes. O colecionador de livros poderá sorrir na esperança que aquele seja um exemplar de alguma raridade; o não interessado em literatura poderá dar de ombros, vendo ali somente mais um objeto a ser jogado fora por estar surrado pelo tempo; a criança, com sua imaginação ativa, e curiosa pela idade, poderá ver ali mais um tema para as suas brincadeiras, em busca de uma mapa escondido de um tesouro maravilhoso; o idoso poderá querer conferir o título do livro, querendo recordar os bons romances que leu em seu tempo de juventude; o alérgico poderá começar a coçar o nariz, imaginando a sensação que a poeira, ou cheiro de mofo daquele exemplar antigo, poderá lhe causar.

A experiência recreativa de uma obra de arte depende, portanto, não apenas da sensibilidade natural e do preparo visual do espectador, mas também de sua bagagem cultural. Não há espectador totalmente “ingênuo”. O observador “ingênuo” da Idade Média tinha muito que aprender e algo a esquecer, até que pudesse apreciar a estatuária e arquitetura clássica, e o observados “ingênuo” do período pós-renascentista tinha muito a esquecer e algo a aprender até que pudesse apreciar a arte medieval, para não falarmos da primitiva. Assim o observador ingênuo não goza apenas, mas também, inconscientemente, avalia e interpreta a obra de arte... (PANOSFSKY, 2004, p.36)

A experiência com a figura do livro e as palavras de Erwin Panosfsky reafirma um pensamento certo: a ideia de que as imagens não são universais. Cada um enxerga uma imagem de um modo diferente. Mesmo irmãos gêmeos, por mais que tenham afinidades biológicas e culturais, poderão interpretar algo de diferente maneira em determinada figura, por terem passado por experiências distintas no decorrer de suas vidas.

Por isso, analisar uma imagem é muito mais do que simplesmente reconhecer seu traço primeiro.

Nenhuma mensagem, seja ela qual for, se pode arrogar uma interpretação unívoca. Inversamente, ainda que cada leitor ou espectador seja único e possua sua própria grelha interpretativa, que pode ela própria variar de acordo com as circunstâncias, a interpretação de uma obra nem por isso é ilimitada, pois tem limites e regras de funcionamento. (JOLY, 2002, p.12)

Para a autora, antes de interpretar ou ler uma imagem, nós já criamos significados. Não significa, porém que ele permaneça imutável.

O médico Hermann Rorschach nasceu em Zurique, Suíça, em 1884 e possuía uma incrível facilidade no aprendizado de línguas, além de reunir a formação científica à cultura humanista, interessava-se por literatura e artes, porém formou-se em medicina. Em 1912 apresenta sua tese, tendo como tema: "As alucinações reflexas e fenômenos associados". Mas foi um ano antes, em 1911, que iniciou seus estudos e pesquisas com manchas de tinta; contudo sua preocupação era mais ampla que o simples estudo da imaginação e fantasia,

desejando obter um método de investigação da personalidade, situando a interpretação das manchas de tinta no campo da percepção e a percepção. Foi assim que, em 1921, Rorschach realizou seu teste com dez lâminas com borrões de tinta que obedecem a características específicas quanto à proporção, angularidade, luminosidade, equilíbrio espacial, cores e pregnância formal. Estas características facilitam a rápida associação, intencional ou involuntária, com imagens mentais que, por sua vez, fazem parte de um complexo de representações que envolvem ideias ou afetos, mobilizando a memória de trabalho dos pacientes.

O chamado *Teste de Rorschach* é usado até hoje tentando demonstrar um pouco das características dos pacientes. Para a jornalista Simonetta Persichetti “interpretar é conferir sentido e o nosso contexto sócio-histórico de alguma forma já nos condiciona a uma determinada interpretação”.¹⁹ A imagem seria a concretização de nosso imaginário.

Segundo Maurice Merleau-Ponty em *O cinema e a nova psicologia* “a ideia ou os fatos comuns estão presentes apenas a fim de propiciar ao criador a busca de seus signos sensíveis e, assim, traçar o monograma visível e sonoro”. (apud. XAVIER, 2008, p.115)

Para Joly, usamos uma série de fatores para interpretarmos as imagens que nos rodeiam: o Conhecimento (formas que o homem dispõe para se conhecer e conhecer seu ambiente); Percepção (teoria da revelação do mundo); Recepção (teoria da recepção das obras); Leitura (semiologia/semiótica) e Interpretação (os limites) e todos estes conceitos, podemos resumi-los num único “atribuição de significados”.

Conforme Bacon sugeriu, segundo Alberto Maguel (2009), infelizmente (ou felizmente) só podemos ver aquilo que, em algum feitio ou forma, nós já vimos antes. Só podemos ver as coisas para as quais já possuímos imagens

19

Texto retirado da aula da professora Simonetta Persichetti no curso *Como ler uma imagem* no Museu de Arte Moderna de São Paulo em 2011.

identificáveis, assim como só podemos ler em uma língua cuja sintaxe, gramática e vocabulário já conhecemos.

Quando lemos imagens – de qualquer tipo, sejam pintadas, esculpidas, fotografadas ou encenadas –, atribuímos a elas o caráter temporal da narrativa. Ampliamos o que é limitado por uma moldura por um antes e um depois e, por meio da arte de narrar histórias (sejam de amor ou de ódio), conferimos à imagem imutável uma vida infinita e inesgotável. (MANGUEL, 2009, p.27).



Fig 8: Anna e seu pai Nikita Mikhalkov, em um set de filmagem

“Sendo assim, interpretar seria a mesma coisa que criarmos um ritmo, uma leitura possível, atribuir sentido e significado para aquilo que foi construído imagetivamente”, explica Simonetta Persichetti.

Quando uma pessoa narra uma história – como fez Nikita com a escolha de suas imagens e também com suas próprias palavras – na verdade se é narrado a história da própria obra realizada. Ou seja, por mais que se tente

narrar, relatar, documentar um fato, com todos os detalhes e tentando ser o mais perfeccionista possível, na verdade, neste mesmo momento, está sendo criada uma ficção. O ato de narrar, na verdade é um ato de criação.

Todo retrato é, em certo sentido, um auto-retrato que reflete o espectador. Como “o olho não se contenta em ver”, atribuímos a um retrato as nossas percepções e a nossa experiência. Na alquimia do ato criativo, todo retrato é um espelho. (MANGUEL, 2009, p.177).

Então, embora uma imagem possa remeter ao visível, ao palpável, de qualquer maneira depende da produção de um sujeito receptor.

Para Merleau-Ponty, no livro de Xavier, (2008) o enredo cinematográfico tem, por assim dizer, um cerne mais compacto do que o da vida real, decorre num mundo mais exato do que o mundo real. De qualquer forma, é mediante a percepção que podemos compreender a significação do cinema: um filme não é pensado e sim, percebido.

Antes de mais, é importante sublinhar que o discurso que se tem sobre um filme é necessariamente um discurso da recordação. ..o comentário é sempre feito *a posteriori* e mesmo que se mude para uma atividade mais analítica do que crítica, tendo à nossa disposição o filme, que se pode examinar plano por plano num vídeo ou numa mesa de montagem, destrói-se o objeto de estudo porque se trata, como afirmou o investigador Raymond Bellour, de um <<texto raro>>. Trata-se de um discurso necessariamente afastado do tempo, sobre um objeto necessariamente ausente, doravante invisível, inaudível, iverificável. Trata-se de um discurso necessariamente verbal sobre um objeto visual e sonoro, fugidio e passado. Mudança de tempo, mudança de linguagem. Afirmou-se, na época da filmologia, que as recordações de filmes eram antes de mais recordações de imagens, de determinadas imagens. (JOLY, 2002, p.31)

Segundo Edgar Morin, no texto *A alma do cinema* (2008), a crítica histórica ou psicológica do testemunho revela-nos que as nossas percepções, por mais elementares que sejam, como a percepção da estatura de alguém, são, ao mesmo tempo, confundidas e trabalhadas pelas nossas projeções.

Martine Joly (2002) completa dizendo que o fato de o homem ter produzido imagens no mundo inteiro, desde a pré-história até nossos dias, faz

com que acreditemos sermos capazes de reconhecer uma imagem figurativa em qualquer contexto histórico e cultural. No entanto, deduzir que a leitura da imagem é universal revela confusão e desconhecimento.

Uma vez estabelecida esta macro-estrutura, o crítico tal como o espectador empreende efetivamente preenchê-la com elementos retirados à recordação do filme ou mesmo à sua própria experiência. (JOLY, 2002, p.34)

Para Joly, após a análise das expectativas do espectador, tal como podemos deduzi-las a partir das críticas que regularmente se fazem à imagem, assim como dos receios que suscita, podemos entender o peso da sua história na interpretação.

Efetivamente, quer esteja presente ou ausente, gravada ou <<virtual>>, captada ou fabricada, vemos que a imagem não consegue responder sobretudo a expectativa de verdade que temos dela. A verdade esperada transforma-se como vimos, numa série de variantes que resultam da transcendência dos traços, da correspondência do testemunho ou da lógica dos gêneros. (JOLY, 2002, p.261)

3.2 Manipulando para criar uma verdade?

De escolhas, passo a passo, assim um filme é feito. Os diretores cinematográficos realizam escolhas em todas as etapas em que um filme é construído. Escolhem, por exemplo, que artistas representarão os papéis da história a ser contada, como esses devem atuar, que tipo de fotografia irão utilizar, as cores, locações, trilha sonora, tipos de plano, material cenográfico, roupas, maquiagem etc. Muitas são as escolhas, inclusive de como as cenas serão cortadas e montadas e a ordem em que a história será contada.

No documentário de Nikita Mikhalkov isso não foi diferente. Ele construiu um “filme-memória”, com a realização da filmagem de algumas cenas, mas, sobretudo, com o uso de imagens de arquivo, assim como fez o cineasta brasileiro Marcelo Masagão ²⁰ em *Nós que Aqui Estamos por vós esperamos*, uma leitura cinematográfica da obra *Era dos Extremos*, do historiador britânico Eric Hobsbawn. O documentário mostra através da montagem de imagens produzidas no século XX e da música de Wim Mertens o período de contrastes entre um mundo que se envolve em dois grandes conflitos internacionais, a banalização da violência, o desenvolvimento tecnológico, a esperança e a loucura das pessoas.

Chamo de filme-memória porque acho que esta palavra é um pouco esquecida por nós, e frequentemente mal utilizada. Vivemos numa época que costumo chamar de Presente Permanente, tudo tende a ser contado no presente e o passado fica esquecido, isso é muito perigoso, mas o contrário também. É preciso trazer à tona a questão da memória não para lembrar e sim para conscientizar e questionar o presente. (MASAGÃO, 2001, apud, LIMA, 2011, online)

Em *Nós que Aqui Estamos por vós esperamos* as imagens mostradas são todas verdadeiras, mas as pequenas histórias contadas em legendas que aparecem e desaparecem suavemente sobre as personagens das fotos são fruto da imaginação do diretor, que é também o roteirista, o pesquisador, o editor e o produtor do filme, assim como Mikhalkov em *Anna dos 6 aos 18*.

20

Marcelo Masagão estreou como diretor de longas-metragens com *Nós que aqui estamos por vós esperamos* (1998), filme que se situa entre o documentário e o ensaio, construído a partir da montagem de fragmentos de cinejornais e documentários. Com apenas três cópias, o filme se tornou um fenômeno de público para o gênero e conquistou mais de 50 mil espectadores. Este resultado acabou dando ao filme o prêmio de melhor campanha de distribuição no I Grande Prêmio Brasil de Cinema. Paulista nascido em 1958, estudou Psicologia na Universidade Católica, mas não chegou a completar o curso. Trabalhou em televisão comunitária, vídeo e rádio. Dirigiu ainda o curta-metragem *Um pouco mais, um pouco menos*, o documentário em longa-metragem *Nem gravata, nem honra* (2002) e *1,99, um supermercado que vende palavras* (2004), seu primeiro longa de ficção. No Festival de Gramado de 2007, exibiu seu segundo filme de ficção: *Otávio e as letras*.

Nós que Aqui Estamos por vós esperamos, de uma forma fragmentada, foi feito de uma extensa pesquisa de imagens de fitas antigas e arquivos fotográficos de diversos países.

O filme impressiona pela escolha e sobreposição de imagens partindo da colagem e de fragmento de memória audiovisual que beira o delírio pessoal. Delírio, este, camuflado por uma aura de realidade que dá ao filme um tom de “documento”, de “verdade”, na tentativa de traçar a trajetória humana, levando o espectador a uma reflexão instigante sobre o século XX. Sem seguir uma lógica temporal, é uma composição múltipla. Cada imagem é uma rede de relações não de ordem histórica, mas de ordem conceitual e comportamental. Essa forma de montagem é usada em várias sequências do filme, por exemplo, a do Muro de Berlim: a construção do muro inicia-se no campo, prossegue em ambiente urbano, e a fuga do soldado se dá por cima de uma grade que nada tem a ver com o que apresenta sendo construído. Trata-se indiscutivelmente do Muro de Berlim, mas como que desrealizado, a montagem remete a um fato (muro) e ao mesmo tempo distancia-se dele para possibilitar que encaminhe para uma reflexão mais ampla, de teor político. Os regimes comunistas, a opressão. (LIMA, online, 2011)

Em seu documentário, seu filme-memória, *Masagão* escolheu dois caminhos para narrar “essa verdade”: a psicanálise e o historiográfico. Através da psicanálise apresenta imagens oníricas, fractais, imagens-síntese como as produzidas pelo inconsciente no sonho (Freud).

O filme é um documentário que não exatamente documenta no sentido histórico e até jornalístico, um filme histórico que não faz historiografia. Pode-se inseri-lo como um filme publicitário. Afinal, ele faz propaganda da história, possui uma estética persuasiva, convincente, que lembra os comerciais de TV, com suas sequências de imagens históricas com narrações-guia e música comovente. Embora, não assume qualquer postura política definida, em “Paranóia” apresenta uma lista de ditadores, todos responsáveis por alguma situação de totalitarismo, ausência de democracia e até de violência extrema. *Masagão* relaciona imagem com morte. É com fantasmas que ele narra a história que existem em um inconsciente que pode ser chamado de coletivizado, porque projetado na tela. (LIMA, 2011, online)

Em *Anna dos 6 aos 18*, a mesma técnica de *Masagão* é utilizada por Mikhalkov, que se apropria de imagens de arquivo e legendas para contar a

história da URSS a partir de seu ponto de vista. Mas além de sua colagem com imagens de arquivo de filmes e telejornais, o diretor russo também realiza entrevistas e filmagens próprias. O filme, aliás, é realizado tendo como base as entrevistas anuais com sua filha Anna, que é claramente influenciada pelo pai (que como no chamado “cinema-verdade” aparece em muitas cenas do filme) ao dar as respostas desde o início da história. Mais tarde é notado mais fortemente que esta influência é também causada, obviamente, pela cultura em que a menina está inserida, pela escola, pelo convívio familiar, pelas opiniões escutadas e apreendidas do chamado “certo e errado”.

Os representantes dessa corrente (cinema-verdade), como Edgar Morin e Jean Rouch, sabiam que “sempre que uma câmera é ligada, uma privacidade é violada” (Rouch *apud* As-Rion, 2006, p.49), e que por isso não adiantaria tentar neutralizar sua presença. Pelo contrário, consideravam essencial expor toda a metodologia de produção de filmes, deixando que a equipe aparecesse e interferisse no processo, principalmente o diretor, por meio de entrevistas, perguntas, discussões coletivas envolvendo a crítica do que já fora filmado, além da presença física da equipe e dos equipamentos.

Já os documentaristas do chamado cinema direto, norte-americano, levavam a sua câmera para uma situação de tensão e torciam por uma crise; a versão de Rouch do cinema-verdade tentava precipitar uma.

O artista do cinema direto aspirava a invisibilidade; o artista do cinema-verdade era frequentemente participante assumido. O artista do cinema direto desempenhava o papel de um observador neutro; o artista do cinema-verdade assumia o de provocador. (BARRNOW *apud* DA-RIN, 2006, p.150-1, *apud* LUCENA, 2012, p.27)

Para o jornalista Luiz Carlos Lucena, a chamada “voz do outro”, a do personagem entrevistado, é a mais importante em um documentário e não deveriam interessar as opiniões dos diretores ao se fazer um filme. O que deveria ser importante é o que personagem tem a dizer, sendo que cabe a cada produtor definir o nível de interferência exercida por sua visão e pontos de vista particulares. Mas me parece que esta regra muitas vezes não é respeitada pelos

diretores de documentários, e muitos acabam moldando entrevistas, através de cortes e perguntas tendenciosas a seu bel prazer.

Um exemplo deste tipo de caso é o documentário *Favela Rising*, sobre a história do grupo musical Afroreggae. O filme mostra a visão de uma favela no Rio de Janeiro pela ótica estrangeira. O documentário foi dirigido por Jeff Zimbalist e Matt Mochary, diretores premiados no Festival de Cinema de Tribeca.

As produções audiovisuais – e mais especificamente os documentários – também são narrativas da contemporaneidade. Assim, o distanciamento que *Favela Rising*, por exemplo, impõe ao não dar voz ao morador da favela, ao não colocar na tela as palavras do traficante que recrimina (como faz *Notícias de uma Guerra Particular* – 1999, que apresenta os três lados da situação em questão: o lado do traficante, o do policial e o do morador da favela), restringe o campo simbólico que procura reproduzir, faz que a oratura seja dominada pelo narrador-personagem. Portanto, trata-se de uma produção ideologicamente comprometida, o que a diferencia dos filmes de Eduardo Coutinho, por exemplo, embora em ambos os casos a marca fundamental do trabalho seja a tentativa de representação das formas simbólicas relacionadas a seus temas e personagens. *Favela Rising* é um filme marcado pela escolha premeditada de imagens e pelo trabalho “contaminado” de pós-produção. (LUCENA, 2012, p. 111).

Para Lucena, o discurso videográfico, matéria-prima do documentário contemporâneo, é impuro, reprocessa imagens que só se completam no momento da exibição, podendo sofrer múltiplas intervenções. “O computador e os sistemas de edição permitem não somente o domínio do pixel como unidade básica da imagem, mas também sua decomposição, substituição e manipulação” (LUCENA, 2012, p. 109).

Outro tipo de manipulação realizada muitas vezes em documentários e que hoje o cinema brasileiro tem adotado de maneira clara é a manipulação da estética das imagens apresentadas. Como já foi citado por mim neste trabalho, em sua introdução, segundo Milhalkov o documentário *Anna dos 6 aos 18* foi filmado de maneira clandestina durante o período do regime soviético. Os rolos de filmes e equipamentos eram conseguidos no mercado negro, e em algumas cenas o diretor deixa explícito que o documentário teria sido editado de “maneira precária”. Deste modo, o que nos é apresentado em muitos momentos do filme-

memória são cenas com “ar de filme caseiro”, de matéria jornalística, que se justificaria pela maneira provisória nas quais o filme teria sido produzido, editado e finalizado.

Mas esta estética pode ter sido criada, escolhida e implantada pelo diretor de maneira proposital, assim como hoje muitos filmes de ficção adotam a chamada “estética de matérias jornalísticas” para transformar suas obras em histórias mais reais.

Para a pesquisadora Beatriz Jaguaribe, na entrevista intitulada “Choque do Real”, concedida para o jornal *O Estado de S. Paulo*, em 2003, “São estéticas realistas que emergem no contexto da circulação de imaginários globais que compõem cotidianos midiáticos”, afirma. Para a pesquisadora, há uma “saturação de imagens e narrativas, e certas produções do realismo contemporâneo exploram o ‘choque do real’ como um recurso de impacto estético que realça a violência, a pobreza, a favela e o tráfico de drogas”. E continua: “Para que o ‘choque do real’ seja produzido, ele deve gerar um efeito catártico e de estranhamento sobre o espectador/ leitor” (JAGUARIBE, 2003, apud LUCENA, 2012, p.83)

Mas para a pesquisadora a força do realismo e do naturalismo como códigos estéticos “reside justamente na capacidade de colocarem os registros do onírico, do religioso e do mágico em nichos específicos que compõem visões de mundo, mas que não constituem o vocabulário básico de apreensão do real”.

Muitos recursos são usados hoje de forma a deixar imagens cinematográficas com uma estética mais realista, como pixels estourados e a música em baixa frequência, que costuma exacerbar o lado emocional. O efeito de câmera lenta também tenta atribuir às imagens já vistas um novo significado, que muitas vezes pode não existir.

Os diretores de ficção passaram a usar a temática predominante nos documentários – a violência urbana, principalmente das favelas cariocas - utilizaram-se de sua linguagem, adotaram a câmera na mão, acompanhando os personagens, substituíram os estúdios por locações e os atores consagrados por personagens locais. Boa parte do sucesso de *Cidade de Deus* deve-se a sua característica documental. Tropa de

Elite, por sua vez, repetiu temas e cenas de Notícias de *Uma Guerra Particular*. (LUCENA, 2012, p.119)

Outro fator que ajudou a transformar a estética de muitos filmes feitos hoje em algo mais crível é a tecnologia, que permite com que as câmeras possam ser cada vez menores e mais simples de manusear.

Essa maior liberdade faz que os movimentos da câmera mudem; em *Cidade de Deus* e *Tropa de Elite*, por exemplo, temos a câmera solta que se desloca de um personagem para outro diretamente, sem contraplano, recurso muito usado nos seriados norte-americanos. Com as câmeras digitais, mais leves, a produção de filmes de ficção diminuiu o uso das gruas, tudo se torna mais próximos, mais real. Além das gruas, steadicams e outras parafernália eletrônicas também perdem importância. (LUCENA, 2012, p.123)

Ao falar sobre a produção de *Linha de Passe*, Walter Salles (2008), que também dirigiu o documentário *Socorro Nobre*, afirma o seguinte:

Estar no limite entre ficção e documentário é estar aberto a ideia de que a narrativa deve ser constantemente transformada pelo imprevisível, pelos acidentes que só a realidade traz. Em outras palavras, é necessário que o roteiro original seja desestabilizado constantemente ao longo da filmagem. [...] Como optamos por não ter figurantes no filme e sim pessoas que vinham realmente dos universos que estávamos retratando, éramos constantemente surpreendidos por coisas que não esperávamos. Para capturar aquilo que não estava no roteiro era necessário trabalhar com equipamento leve, como num documentário. Essas novas cenas foram transformando pouco a pouco a matéria fílmica, de tal maneira que o filme final é muito diferente do filme que existia no papel. (SALLES, 2008, apud LUCENA, 2012, p.124).

3.3 A vida de um artista olhada por um prisma: uma pista

Para a maioria de nós – os espectadores comuns – a obra de um artista não pertence apenas a vida do artista, mas também as nossas próprias vidas (que incluem, sem dúvida, certas ideias do que a vida desse artista poderia ter sido). Talvez a única utilidade desse tipo de informação seja o fato de que às vezes fornece um ponto de partida para a observação, uma

orientação (por mais falsa que seja), uma evocação de imagens (por mais fantásticas que sejam), em torno daquilo que as reflexões do espectador sobre a obra podem reunir. (MANGUEL, 2009, p.207).

Considerado por muitos o "Spielberg" da Rússia, Nikita Mikhalkov - vencedor do Oscar - é filho do poeta comunista Sergei Mikhalkov, que escreveu a letra do hino nacional soviético e tinha fortes ligações com o Partido Comunista. Sua mãe, Natalya Petrovna Konchalovskaya, era também uma poetisa, filha do famoso pintor Pyotr Petrovich Konchalovsky e neta de outro grande pintor russo, Vasily Surikov. Nikita Mikhalkov, também é irmão de Andrei Konchalovsky, outro diretor, mas que ao contrário do pai de Anna, já trabalhou com cinema nos Estados Unidos.

Além de dirigir, Nikita também já trabalhou como ator em mais de 40 filmes e venceu outros festivais como os de Moscou, Cannes, Veneza, entre outros. Este também é um forte apoiador do primeiro-ministro russo Vladimir Putin, e co-autor de uma carta aberta que pediu a Putin, quando ainda era presidente, para que não deixasse o cargo após o término de seu mandato presidencial em 2008, apesar desta medida (se tivesse sido adotada) violar a Constituição. O diretor nunca foi tímido para compartilhar suas opiniões com o mundo.

Após sua vitória no Oscar, o diretor ganhou um assento parlamentar do ex-primeiro ministro russo Victor Chernomyrdin (morto em 2010). Conhecido pelo seu radicalismo, e pelo seu ponto de vista nacionalista, escreveu um manifesto onde sustenta que *"a nação única russa" é um produto de séculos de coexistência de vários povos e tribos que aconteceu "por vontade de Deus"*.

Temos um especial, mentalidade, supranacional imperial que define nosso ser no sistema de coordenadas da Eurásia. O ritmo do nosso desenvolvimento e do território de nossa responsabilidade são medidos por padrões continental... A incapacidade de compreender o papel da Rússia e lugar no mundo é perigoso, no mínimo. No máximo, poderia ser fatal, pois pode levar à morte da civilização Ortodoxa, ao desaparecimento da nação russa e ao desmembramento do Estado russo. (MIKHALKOV, online, 2010)

Em 2000 foram espalhado boatos de que seu nome seria indicado para a candidatura à presidência, mas isso nunca aconteceu. Em sites de arte e jornalísticos russos é possível ver pessoas comentando que o manifesto parece muito com uma “plataforma política para as eleições de 2012”.

CAPÍTULO IV

4.1 UMA ANÁLISE DE ALGUMAS SEQUÊNCIAS DE ANNA DOS 6 AOS 18

Para a análise de *Anna dos 6 aos 18* escolhi selecionar algumas sequências e frames para observar e comentar. As escolhas foram feitas a partir do meu ponto de vista sobre o filme, que elegeu imagens que me fizeram sentir reações diversas, como de espanto, adoração, curiosidade e que agora tento atribuir uma significação.

O objetivo com esta análise foi o de observar imagens e signos, o estado semiótico do signo fotográfico, a simbologia, a visão cinematográfica, luz, história, alegoria, e o papel da montagem na construção de uma cena, já que realizei primeiramente uma leitura das nove imagens eleitas de forma congelada - como se estivesse lendo uma fotografia. Em um segundo momento, comento o significado destas mesmas imagens, mas agora inseridas em suas sequências, e o que então elas podem vir a significar em um contexto diferente, em movimento.

Procurou construir assim uma relação entre as duas situações, observando a viagem que o olho é capaz de fazer, e com isso apresentar ao nosso cérebro um desfile de significações. Sendo assim, tento observar a diferença que estas nove imagens escolhidas apresentam quando fixas e depois quando ganham movimento, acompanhadas de outras em uma sequência.

Como já dito antes nesta dissertação, será realizada uma análise e uma interpretação iconológica²¹ semiótica das cenas apresentadas. Já que, segundo

21

Uso aqui os conceitos de leitura do teórico de arte alemão Erwin Panofsky:

a) tema primário ou natural (descrição pré-iconográfica): identificação das formas básicas de uma expressão artística, cuja base é nossa experiência prática: cores, linhas e volumes; materiais identificados com as formas animadas ou inanimadas (homens, animais, plantas, objetos etc.) como bronze, madeira, pedra; percepção de alguns modos de expressão – alegria, tristeza, raiva;

b) tema secundário ou convencional (descrição iconográfica): ligação de motivos artísticos e suas combinações com assuntos ou conceitos que podem ser reconhecidos como portadores de significados, como as alegorias; pressupõe, portanto, familiaridade com temas ou conceitos específicos (imagens de santos com uma palma na mão representam que foram martirizados, por exemplo); demanda, portanto, conhecimento prévio para sua interpretação;

Santaella e Noth em *Imagem – Cognição, Semiótica, Mídia*, “a iconologia é tanto uma precursora de uma semiótica explícita da pintura quanto um campo de pesquisa dentro da semiótica”. (Calabrese, 1980, p. 11-12, apud Santaella e Noth, 1997, p.98)

Finalmente, a interpretação iconológica requer algo mais que a familiaridade com conceito ou temas específicos transmitidos através de fontes literárias. Quando desejamos nos assenhorear desses princípios básicos que norteiam a escolha e apresentação dos motivos, bem como da produção e interpretação das imagens, estórias e alegorias, e que dão sentido até os arranjos formais e aos processos técnicos empregados. (PANOFSKY, 2001, p.62)

Sendo assim, tento aqui, por meio de uma leitura, observar alguns aspectos sociais, históricos, políticos, filosóficos, antropológicos, sociológicos, psicológicos, religiosos, dentro destes códigos não verbais apresentados, que falam um pouco do “modo de vida” da nação Russa no período histórico apresentado pelo documentário analisado, através das cenas escolhidas pelo diretor estudado. É importante lembrar que o estudo das imagens incita diversos questionamentos, que podem se desdobrar em interlocuções com diferentes áreas do conhecimento. Importam as teias que a circundam, sua origem, o processo criativo do produtor da imagem, o tempo e espaço nos quais foram concebidas, suas ambiguidades de mensagens e as interpretações que elas transmitem.

É importante ressaltar que existe uma diferença entre a memorização entre as imagens fixas e as imagens em sequência, as imagens que desfilam.

c) significado intrínseco ou conteúdo (descrição iconológica): apreensão de princípios subjacentes que “revelam a atitude básica de uma nação, de um período, classe social, crença religiosa ou filosófica” (PANOFSKY, 2004, p. 52); requer, dessa forma, mais do que familiaridade com determinados conceitos, ou, como diz Panofsky, temos de ter “uma faculdade mental comparável à de um clínico nos seus diagnósticos”. (ibidem, p. 62) Devem-se buscar as respostas para possíveis questionamentos na obra, não apenas (e exclusivamente) em uma única, mas em um grupo delas, a fim de que esse conjunto testemunhe as tendências políticas, poéticas, religiosas, filosóficas e sociais da personalidade, período ou país sob investigação. (Cf.: ibidem, p. 63)

Numa espécie de deslocação imediata, atribuímos então a imagens <<que desfilam>> a força das imagens fixas, contempladas ou comentadas, tanto mais que estas são muitas vezes retomadas, como citações, no desfile mediático ou cinematográfico. Nesse desfile, vimos que só as imagens repetidas, tais como as da imagem legendada, dos genéricos, da publicidade ou das montagens repetitivas, só essas resistem ao esquecimento, ou antes, ao encobrimento das imagens pelas outras. (JOLY, 2002, p.261)

Penso que as escolhas de um diretor no ato da direção de fotografia, direção de arte e montagem, na escolha por objetos, mitos, sinais, signos, expressam com grande relevância também o que este artista quer passar com a história contada. No caso deste documentário, onde muitos cenários e figurinos não são escolhidos no ato da filmagem (porque as imagens foram tiradas prontas de arquivos), o grande momento de escolha ficou por conta do momento da montagem.

Prosseguindo, neste trabalho escolhi nove frames do filme documentário que podem ser representados com algumas palavras. Atribuí a elas então as seguintes palavras: Deus, Tecnologia, Criança, Incerto, Caminho, Família, Líder, Despedida e Fim. O interessante é que, após ter “adotado” estes títulos, estes “rótulos” às figuras eleitas, pude notar que as mesmas palavras podem ser trocadas e caberão como legendas em todas as imagens aqui mostradas. Assim sendo, penso que estes temas aqui discutidos fazem parte do sentimento e vibração que toda a trama de *Anna dos 6 aos 18* carrega.

Deus



Fig. 9: Deus no meio da multidão em *Anna dos 6 aos 18*

Figura 9: Jesus em *Anna dos 6 aos 18*

A Imagem Congelada:

Pode-se observar em um primeiro momento a multidão em um local urbano. O cenário, que parece ser o centro de uma cidade moderna, apresenta prédios em concreto ao fundo da imagem em arquitetura comum moderna, que pode remeter aos anos 60 (forma e função). Ao mesmo tempo, outros prédios com arquitetura antiga ocupam o mesmo espaço, como o que se apresenta a direita do “quadro”, que parece possuir colunas gregas, e ainda outro, ao fundo esquerdo da cena, com linhas orientais.

O principal elemento da cena é a imagem do Cristo Crucificado, que se apresenta no centro, com uma leve tendência para a esquerda da imagem – estando dentro do enquadramento básico da leitura ocidental.

As pessoas, mesmo que não se possa notar as suas vestes, apresentam características do homem moderno, já que são notados cortes de cabelo, o uso de óculos de sol e nenhum chapéu. Cada um olha para um lado diferente, mostrando que a ocupação ocorre de maneira pouco organizada, ou ainda não notando a presença da imagem do Cristo na Cruz entre eles. Por este detalhe podemos abandonar a ideia de que este movimento se trate de uma procissão, um cortejo religioso, por exemplo, já que as pessoas não parecem estar rezando ou adorando aquela imagem santa.

Bandeiras coloridas também são carregadas pelas pessoas, assim como o Cristo. Uma bandeira à direita, paralela a da imagem santa - formando um V juntamente com ela - parece ser da Lituânia. Outras bandeiras também estão presentes. Os elementos, estandartes, juntamente com a própria arquitetura, como a torre do prédio histórico (arquitetura religiosa), traçam o formato de V.

A ideia de manifestação pública com cunho político ganha força quando observamos as bandeiras que parecem estar sendo agitadas, uma faixa horizontal de protestos ao fundo direito e o megafone branco aos pés do Cristo, do seu lado esquerdo.

A luz, um pouco azulada, pode apontar que esta imagem tenha sido capturada pelo diretor do filme diretamente da TV, já que também é apresentada com pouca definição.

Lembrando a uma passagem bíblica, a cena pode ser comparada ao povo que acompanhou e julgou a crucificação de Cristo. Uma crucificação moderna? Mas ninguém parece estar dando muita atenção ao crucificado. As pessoas parecem ignorar a presença do Santo Senhor em meio à confusão.

A imagem em movimento:

Uma máquina, uma prensa, começa a imprimir fotos de Boris Yeltsin, panfletos. A voz off de *Nikita Mikhalkov* então anuncia que um novo ídolo está sendo criado.

Um funeral é mostrado. O cientista e dissidente soviético Andrei Dmitrievich Sakharov está morto após sua recente volta a URSS. Milhares de pessoas acompanham o cortejo fúnebre. A imagem de noticiário mostra Yeltin acompanhando o velório. O caixão é fechado.

O frame com a multidão nas ruas mostra a então figura de Jesus Cristo crucificado. Um cartaz dizendo “não a guerra” em inglês é mostrado no meio da multidão que protesta. Outro cartaz com uma caricatura de Gorbachev é mostrado, as pessoas pedem a renúncia do então presidente protestando nas ruas.

Criança



Fig 10: As crianças e o mundo em *Anna dos 6 aos 18*

A imagem congelada:

A imagem em preto e branco pode nos remeter a uma série de situações e personagens. O formato circular da base da esfera que seria o planeta Terra parece claro. Já os borrões abaixo, que pelo detalhe do personagem do lado esquerdo da cena, parecem ser de uma pessoa, uma criança, de braços erguidos.

A cena pode ser vista como pessoas vendo a terra do espaço (ou quem sabe a lua?). Ou então, como no filme *O Grande Ditador*, de Charles Chaplin, pessoas brincam com o grande planeta, como se esse fosse uma bola de

brincar. Pessoas, feitas de sombras, parecem estar impulsinando aquela bola para cima. Como se pessoas - inseridas no contexto da Guerra Fria que o filme apresenta - também pudessem brincar com a “bipolaridade” do mundo, dividido em Capitalista e Comunista.

A imagem em preto e branco é curiosa.

O preto-e-branco, notadamente, inspira uma comparação, freqüente, entre o cinema e a gravura: ela parece, hoje, curiosa e improvável – pois as vogas realistas, depois de 1930, remeteram, incessantemente, o cinema a suas origens fotográficas, e “justificaram”, se necessário, o preto-e-branco de outra maneira (como cor da foto), mas ela era, em 1925, a mais “natural”. Ao publicar, em 1938, um livro de síntese sobre a teoria do cinema, Bruno Rehlinger dá conta das diversas tentativas de comparação entre filme e gravura, filme e grafismo (Graphik). O balanço lhe parece ainda bastante equilibrado para que, consciente de diferenças evidentes, ele conceda uma grande atenção a essa aproximação, cuja conclusão não é, para ele, antes de tudo técnica (a diferença essencial causada pelo movimento), mas espiritual, estética: o filme só pode fazer alusão ao campo do espiritual, enquanto a gravura é uma espécie de escritura dele. (AUMONT, 2011, p.168)

A figura é coberta em sua parte inferior com o letreiro amarelo “este império sem Deus, cujas sombras cobriam”, que no original é inexistente. Ou seja, o diretor usa somente a imagem em preto e branco, sem distinção por cor, apontando o efeito da sombra. A forma arredondada da “terra” é repetida convexamente na base da figura do lado direito, o que aparenta ser uma cabeça.

Outras leituras desta figura também são possíveis de serem feitas; penso eu que principalmente porque ela é em preto e branco. As pessoas podem estar também dentro de um prédio com paredes arredondadas olhando por um orifício para a parte superior, observando um céu nublado, com nuvens negras.

Se pensarmos de outra forma, os braços da criança, ou do adulto – que antes levantavam a bola - também podem ser vistos como a cabeça de dois grandes pássaros, como emas ou avestruzes.

A imagem em movimento:

Durante o longa, a presença das crianças é uma constante. O diretor parece usar a presença da filha, Anna, e de outras crianças que aparecem constantemente no filme, sendo entrevistadas ou somente filmadas em atividades variadas.

Segundo Jean Chevalier e Alain Gheerbrant em *Dicionário de Símbolos* (1995), a infância representa a inocência.

É o estado anterior do pecado e, portanto, o estado edênico, simbolizando em diversas tradições pelo retorno ao estado embrionário, em cuja proximidade está a infância. Infância é símbolo de simplicidade natural, de espontaneidade... A criança é espontânea, tranquila, concentrada, sem intenção, ou pensamento dissimulados (Lao-tse, comentando em Tchuang-tse, cap. 23). Esse mesmo simbolismo é empregado na tradição hindu, na qual o estado de infância é denominado balya; é exatamente como na parábola do Reino dos Céus, o estado prévio à obtenção do conhecimento (GUEV, GUEC). A ideia da infância é uma constante nos ensinamentos evangélicos e toda uma parte da mística cristã, como por exemplo, a caminho de infância de Santa Teresa do Menino Jesus, ao lembrar (Mateus, 13.3): *Em verdade vos digo, se não mudardes e não vos tornardes como as crianças. De modo algum entrareis no Reino dos Céus.* Ou Lucas, 18, 17: *Em verdade vos digo, aquele que não receber o Reino de Deus como uma criança, não entrará nele,* (CHEVALIER, GHEERBRANT, 1995, p.302)

A pequena Anna é a criança guia do documentário, juntamente com o pequeno menino loiro do filme de 1978 de *Nikita Mikhalkov, Oblomov*, baseado no romance de Ivan Goncha, também de 1859 - (O filme também é dirigido por *Nikita Mikhalkov*, que começa e termina com a imagem da criança correndo em busca de sua mãe no mesmo campo em que muitos anos depois é filmada. Esse menino é também uma criança russa, mas que nasceu e viveu na Rússia antes da revolução, a Rússia pela qual o diretor parece alimentar um enorme saudosismo).

É interessante notar que tanto no início do filme, quanto no final, quando Anna é entrevistada pelo pai, este permanece dentro do carro e a filha fora, como se ambos não pertencessem ao mesmo mundo. Como se a parte de fora, onde Anna está, significasse a natureza, o mundo infantil, puro e ingênuo e o

mundo do pai – dentro do carro – fosse o mundo adulto, da tecnologia, do homem maduro.

Nas duas vezes Anna é entrevistada por meio da janela do carro, que fecha o frame como em um enquadramento. O pai entrevista a menina parecendo querer ouvir da boca na jovem de 17 anos (e não 18 como é intitulado o filme), argumentos que na verdade são dele. Ela parece estar ali para validar as ideias e ponto de vista de *Nikita Mikhalkov*.

Dentro deste contexto, pouco antes da imagem citada acima outras imagens em preto e branco são mostradas, como um foguete partindo e crianças de diversas partes do mundo aparecem se apresentando e dizendo o nome e país de origem. Um navio então é mostrado cortando uma geleira.

Então a bola é mostrada, em movimento parece ser de plástico, e crianças a jogam de um lado para o outro, uma para as outras, brincando.

Mas na realidade, o que era este império sem Deus, cujas sombras cobriam domínios além de suas fronteiras? O que era? Uma fé ingênua no conto sedutor, porém impossível da igualdade total do paraíso na terra? Ou o desejo de ser iludido e tornar parte neste jogo gigantesco de iludir os outros em nome do seu próprio bem? (Mikhalkov, no filme *Anna dos 6 aos 18*, 1994).

Um desfile em carro aberto, com uma multidão de pessoas fazendo fila para assistir nas ruas de uma grande cidade, é mostrado. Tudo em branco e preto. No carro conversível luxuoso dois homens estão em pé acenando. São representantes da URSS e do partido comunista. São eles que fazem o jogo acontecer?

Despedida



Fig 11: Micha em *Anna* dos 6 aos 18

A imagem parada:

Em uma primeira análise pode-se lembrar ao ver a imagem, em tons marrons e verdes, de um jardim, com a figura das flores que o desenho do urso carrega - que podem ser margaridas ou cravos. Assim são observadas as milhares de pequenas placas com desenhos de pedaços do urso e as pessoas (suas cabeças) no meio do grande retrato. Um urso formado por uma nação. Uma legião de pessoas carregando o seu símbolo. As pessoas, literalmente, por trás do símbolo do seu país. Mostrando que a URSS era feita de seu povo. Um quebra-cabeça gigante.

Essa imagem foi feita em 1980 e mostra o urso Micha, símbolo da olimpíada moscovita. Micha tornou-se o mais popular mascote olímpico da história e sua imagem derramando uma lágrima na cerimônia de encerramento do evento - formada por placas movimentadas por participantes nas arquibancadas do estádio - é uma das mais ternas e emocionantes destes jogos que foram boicotados pelos EUA.

Micha foi criado pelo ilustrador soviético Victor Tchizikov, famoso por seus desenhos para livros infantis. Consta que Tchizikov levou seis meses para desenhá-lo, entre centenas de variações, e acabou finalizando o ursinho em dezembro de 1977.

O urso vermelho é símbolo da pátria Russa, assim como o Leão é da Inglaterra. O urso na mitologia grega acompanha Ártemis, divindade lunar de ritos cruéis.

É frequentemente a forma que a deusa adota em suas aparições. O animal lunar encarna uma das duas faces da dialética ligada ao mito lunar: pode ser monstro ou vítima, sacrificador ou sacrificado. Nesse sentido o urso opõe-se à lebre. Representa tipicamente o aspecto monstruoso, cruel, sacrificador deste mito. Daí a interpretação que a psicanálise, com Jung, faz dele. Como toda hierofania lunar, tem relação com o instinto. Dada sua força, Jung considera-o como símbolo do aspecto perigoso do inconsciente. (CHEVALIER, GHEERBRANT, 1995, p.924)

No desenho de Tchizikov, o artista retrata o urso vermelho com faces infantis, que o transforma em amigável.

A imagem em movimento:



Fig. 12: Micha e balões em *Anna dos 6 aos 18*



Fig. 13: Moça chora em *Anna dos 6 aos 18*



Fig. 14: Micha chora em *Anna dos 6 aos 18*

Fig.15: Micha voa em *Anna dos 6 aos 18*Fig. 16: O velório em *Anna dos 6 aos 18*Fig.17: O diretor vê o velório pela TV em *Anna dos 6 aos 18*



Fig. 18: A TV exibe o velório em *Anna dos 6 aos*

18

As narrativa em off de Nikita acompanha todo o documentário. Juntamente com uma discreta trilha sonora, desempenhando a mesma função das legendas no fotojornalismo.

Esta foi a última vez que o império, reunindo suas reservas finais de energia, tentou mostrar sua força e grandeza. O urso, o urso soviético. O uso vermelho que todos tanto temiam, que o oeste e o leste usavam para amedrontar as crianças era simplesmente Michka, amigável e oco. Que libertando-se de suas amarras, devagar desapareceu no infinito. (Mikhalkov, no filme *Anna dos 6 aos 18*, 1994).

Enquanto a narrativa é feita, a imagem do urso aparece juntamente com vários balões na cerimônia de encerramento das olimpíadas no estádio “Lenin”, muitos balões o acompanham. O boneco inflável de Micha está flutuando próximo às pessoas que assistem ao evento. Uma mulher chorando aparece abraçada a um companheiro. O urso começa a voar mais alto e as pessoas acenam para ele, em despedida. O urso então aparece voando nos céus, indo embora, junto aos balões que o ajudam a subir.

A cena então é cortada. Ana aparece em trajes formais negros com cara de choro. Ela lê uma carta do Partido Comunista que anuncia a morte de Leonid Brezhnev. Ele também havia partido. Alguém também às vezes assustador como um urso vermelho, mas que naquele momento já não assustava e sim deixava lágrimas em seus governados. As pessoas acenam, se despedindo de ambos.

Brezhnev foi secretário-geral do Partido Comunista Soviético e presidente da URSS por 18 anos (responsável pela invasão da Checoslováquia e Afeganistão). Ele reverteu muitas políticas de Khrushchev e adotou medidas que são frequentemente chamadas de “re-stalinização”. Brezhnev restringiu a liberdade pessoal da população soviética, aumentou o autoritarismo e o poder central do governo e deu ênfase a gastos militares à custa de bens de consumo. Mesmo assim, o luto do povo relatado pelo diretor em seu documentário é digno de um grande líder soviético, talvez o último do socialismo.

Na TV da casa de Nikita, que parece muito escura, o velório é transmitido em branco e preto. Nikita então lamenta a morte do líder e se recorda da morte de Stalin, quando ainda tinha oito anos. Fala da reação do irmão e da mãe, que não chorou na ocasião.

A imagem do urso chorando pela despedida dos jogos, juntamente com toda a sequência de frames, se transforma no urso que chora pela morte do líder Brezhnev, o urso que começa o choro pelo fim da URSS que se aproxima.

O Incerto



Fig. 19: O salto em *Anna dos 6 aos 18*

A imagem parada:

Mais uma imagem em preto e branco. Seria o homem vitruviano, o cânone das proporções do corpo humano em outra perspectiva? Cristo na cruz olhado para baixo? Um homem tentando voar ou se matar?

Dois formatos piramidais, formados pelos dois telhados no fundo da imagem têm seu centro, sua ponta, na cabeça do homem que salta. Uma forma em V do lado esquerdo da tela também é notada. Dentro dela, dois tecidos, duas bandeiras, ou faixas, estão em diagonal. Outros homens, outros espectadores como nós, observam o personagem principal em seu centro flutuando. Estes

parecem habitar o alto de uma ponte de onde o personagem voador parece ter partido ou saltado.

Uma janela na parte inferior e central da figura remete a uma saída? Ou a um portal? Ou a um caminho interrompido por esta estar fechada? Não o deixaram entrar por ali?

Dentro da janela as grades parecem remeter a uma cruz invertida. As árvores do lado direito completam uma moldura. A imagem parece estar quase toda em diagonal. Esse seria um homem caindo bravamente, pulou heroicamente? Teve coragem? Pula com incerteza, ou salta por desistir de algo?

A imagem em movimento:



Fig. 20: A impressão de Gorbachev em *Anna dos*

6 aos 18



Fig. 21: O discurso de Gorbachev em *Anna dos*

6 aos 18

A imagem em preto e branco de um homem saltando para um mergulho aparece na tela. O resultado do mergulho, nem onde ele mergulha são revelados pela cena. Em seguida várias imagens de Michael Gorbachev são mostradas. Retratos de Gorbachev então aparecem sendo impressos, indicando que a popularidade do líder era alta e que a mídia o ajudava nesta tarefa.



Fig 22: O dirigível em *Anna dos 6 aos 18*

Crianças são mostradas mais uma vez cantando para o líder. O frame do homem saltando sem destino é mostrado mais uma vez. A imagem do dirigível Sky Ship saindo de um porta-aviões também é revelada, como se indicasse que naquele período a tecnologia e o progresso estivessem em alta.

E o povo, com prazer arranjou um novo ídolo, que diferente dos anteriores, não era mais um constrangimento. Falava fluentemente, se comunicava facilmente e o mundo o respeitava, não só como líder de uma superpotência, mas também como uma personalidade. E todo o país o ouvia no rádio e na TV, porque suas palavras eram desconhecidas da maioria do povo soviético. Era sincero no que desencadeou? Estou convencido que sim. Ele antecipou os resultados? Acho que não. (Mikhalkov no filme *Anna dos 6 aos 18*, 1994).

Gorbachev entra dizendo em um comício: “Podemos terminar esta reunião citando Pushkin: “Vida longa ao sol! As sombras não existem mais!”

A voz de Nikita entra então mais uma vez em off “É tão fácil dizer: vida longa ao sol, as sombras não existem mais! Mas o caminho que leva até lá é tão longo, difícil, doloroso e às vezes, impraticável”.

Mais uma vez a imagem do balão Sky Ship é mostrada e a voz do diretor retorna. “O mundo estava envelhecendo. As palavras do Eclesiastes estavam se tornando realidade. A sabedoria levava a aflição, e quanto mais o povo aprendia, menos alegria tirava dela”.

A imagem do homem saltando então passa a ser entendida por mim como a atitude arriscada que Gorbachev tomava naquele momento em relação à URSS, sem saber o resultado, rumo ao desconhecido. Talvez uma queda? O destino mostrou que sim, apesar do ex-presidente ser até hoje um dos líderes mais importantes da história mundial.

A tecnologia



Fig 23: Equipe Challenger em Anna dos 6 aos 18

A imagem parada:

A imagem agora é por mim lida como um grupo de pessoas sentadas e sorrindo. Algo remete à Última Ceia. Uma visão de uma equipe multirracial, ecumênica.

O preto e branco ressalta as vestes claras que todos os personagens usam, como se fossem uniformes, já que todos usam camisetas com gola estilo polo, o arranjo floral parece apontar o centro da figura. O fundo de faixas paralelas lembra uma TV fora do ar, ou códigos de barra. Uma estética bem anos 70.

A figura parece estar dividida em dois retângulos paralelos horizontais. Um onde habitam os personagens e a luz e o outro, o de baixo, a sombra.

...o crepúsculo vale, a princípio, metonimicamente, pelo desaparecimento das coisas definidas, aquelas às quais correspondem palavras que as nomeiam, o advento, ao contrário, da alucinação e da incerteza. (AUMONT, 2011, p.228).

Outro elemento no primeiro plano da cena, uma mesa com uma toalha clara, desarmoniza de certa maneira a composição.

Todos os personagens que estão na mesa parecem olhar para nós, observadores, como se participássemos do evento. Ou como se estes posassem para uma foto, em um salão de festa, com direito a pratos de comida, bolo? Um festejo? Uma chegada? Uma despedida?

A imagem em movimento:

A imagem seguinte à da mesa é de uma nave, a Challenger, subindo em seu último voo, em 1986, e explodindo logo em seguida.



Fig. 24: A Challenger em *Anna dos 6 aos 18*

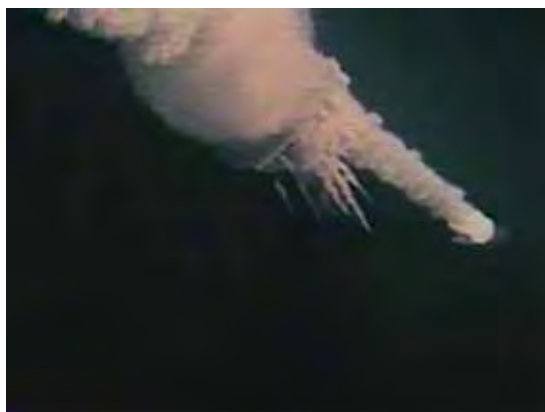


Fig. 25: A explosão da Challenger em *Anna dos 6*

aos 18

Logo depois é mostrada a cena de um avião caça explodindo no aeroporto de Le Bourget na França. Em todas estas cenas uma legenda é colocada apontando do que se trata a imagem.



Fig. 26: A queda do Le Bourget em *Anna dos 6*

aos 18

Mikhalkov parece, ao colocar a imagem da equipe da Challenger e logo depois sua explosão acompanhada de outros acidentes, mostrar que toda a tecnologia não sobreviveria a uma época de tragédias como aquela.

A família



Fig 27: Mãe e filha em *Anna dos 6 aos 18*

Em uma primeira olhada se vê uma mãe amparando talvez uma filha adulta, ou uma amiga. Uma Pietá em preto e branco, indicando fragilidade, abandono, uma nação infantilizada no seio materno?

Ao observarmos os outros personagens que compõem a cena, observamos suas faces e corpos emergindo da sombra. Os da direita parecem rir, caçoar da situação. Já a velha da esquerda, com um rosto sério, talvez emburrado, parece julgar as figuras centrais.

Os elementos que formam as bordas, tanto direita, quando esquerda, formam uma moldura. O formato de cálice, ou V, deixa mãe e filha no centro. As roupas claras dos personagens centrais. Blusa da mãe e saia da filha podem

formar uma figura geométrica, talvez uma suástica invertida, um círculo, ying, yang?

A imagem em movimento:

Algumas cenas antes, a imagem apresentada também está em preto e branco e mostra pessoas sentadas, com os olhos fechados, como se estivessem hipnotizadas e a voz de Uri Geller fala: “O prelúdio foi longo, mas o fim foi rápido. Nossa sessão terminou”. Um close-up é dado na face do homem que dizia ter poderes paranormais. Surge então a imagem escura e um pouco sinistra da lua, escondida por nuvens negras e o off com a voz profética do diretor.

E como de hábito durante tais períodos, quando o lugar de Deus está vago na alma das pessoas, aparece um exército de bruxos tentando preencher o vazio. Eles persuadem, adulam e seduzem mentes não formadas, as quais mergulham em maior terror e incerteza”. (Mikhalkov no filme *Anna dos 6 aos 18*, 1994)



Fig. 28: Uri em *Anna dos 6 aos 18*

Fig. 29: A lua em *Anna dos 6 aos 18*

O texto parece remeter à passagem bíblica: “Guardai-vos dos falsos profetas, que vêm a vós com vestes de ovelhas, mas por dentro são lobos rapaces” Mateus 7:15.

A imagem é cortada para a Usina de Chernobyl. Um helicóptero que levava uma espécie de reservatório de água se aproxima de uma das torres do prédio. Dois homens com uma espécie simples de proteção no rosto aparecem conversando. A legenda indicando o nome “Chernobyl” aparece. O helicóptero bate em uma das estruturas e cai. Um relógio próximo ao local aponta 11h38.

O off entra mais uma vez:

A energia destrutiva da malignidade humana, sua irresponsabilidade e crueldade foram responsáveis pela autodestruição da divina natureza. (Mikhalkov no filme *Anna dos 6 aos 18*, 1994)

Fig. 30: Chernobyl em *Anna dos 6 aos 18*

Fig. 31: Os caixões em *Anna dos 6 aos 18*Fig. 32: A família leva seu morto em *Anna dos 6*

aos 18

A imagem é cortada mais uma vez e agora é a voz de Uri Geller que aparece: “E agora tudo acabou. Este é o desejo. Nada deve ser distorcido ou feito com exagero. Tudo acabou. os olhos estão abertos, sem excesso. Recuperamos nossos espíritos sem hesitação ou tortura”. (Uri Geller, no filme *Anna dos 6 aos 18*, 1994)

As palavras do paranormal são acompanhadas por imagens de centenas de caixões de chumbo espalhados pelas ruínas de Chernobyl, e então um único carro levando um dos caixões em sua capota é filmado. Como um soldado solitário.

A cena é cortada mais uma vez e o frame final é ainda na sessão de Geller. Uma mulher sentada entre o público segura a outra sob o peito como se esta estivesse hipnotizada. A câmera então se aproxima do rosto das duas, que deixam transparecer um olhar perdido e desolado.

Mas os bons close-ups irradiam uma atitude humana carinhosa ao contemplar as coisas escondidas... Close-ups são imagens que expressam a sensibilidade poética do diretor. Mostram as faces das coisas e também as expressões que, nela, são significantes porque são reflexos de expressões de nosso próprio sentimento subconsciente. Aqui se encontra a arte do verdadeiro operador de câmera (apud. XAVIER, 2008, p.91), explica Béla Balázs.

O Caminho



Fig 33: O povo dá as costas em *Anna dos 6 aos 18*

Imagem congelada

Pessoas, adultos, com vestes de pessoas humildes, simples, talvez do campo. Estariam em procissão.

O caminho é traçado na neve – duas faixas escuras em diagonal - pelas marcas de pneus, mas essas pessoas não estão em um carro, então caminham. O local, onde está muito frio, parece ser um bairro afastado do centro da cidade.

As pessoas, com gorros, boinas ou lenços na cabeça, usam agasalhos pesados e andando em conjunto, formando uma pirâmide invertida.

Não se pode ver o destino deste caminho, que pode remeter à esperança. O grupo também pode estar abandonando algo, dando de costas, ou desistindo.

As cores da filmagem são escuras, o que dá o sentido de um lugar mais frio ainda.

Imagem em movimento:

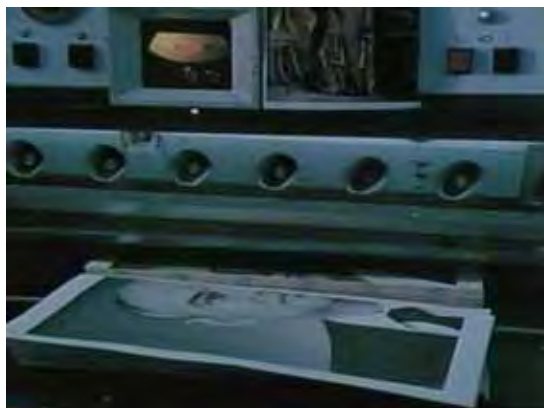


Fig. 34: O corte em *Anna dos 6 aos 18*

Após o discurso de renúncia de Mikhail *Gorbachev*, o frame de um grupo de pessoas de costas, seguindo juntas por um caminho em meio à neve é colado na sequência. Elas parecem ir embora. Uma música popular russa toca ao fundo. Talvez uma música de protesto, de gente simples, com uma mulher cantando como se zombasse de algo. A imagem de uma lâmina, cortando ao meio panfletos com o rosto de Gorbachev, é colocada em seguida. O então grupo de pessoas parece dar de costas para o agora ex-presidente.

O Líder



Fig. 35: Acaba o chá em Anna dos 6 aos 18

Imagem congelada:

Ao olhar para a tela reconhecemos nela Mikhail Gorbachev²². O então presidente da URSS faz olhar imediatamente em direção à xícara de chá de

22

Pode-se assistir o Plantão jornalístico do canal Globo noticiando a renúncia de Mikhail Gorbachev, com trechos deste mesmo vídeo no site http://wn.com/Rede_Globo_PLANT%C3%83O_sobre_o_fim_da_Uni%C3%A3o_Sovi%C3%A9tica.

porcelana que está em cima de sua mesa. O seu olhar determina onde o nosso olhar deve mirar.

A mesa de madeira e a cortina vermelha formam um quadro, uma moldura, que isola o presidente no canto direito do frame. A figura forma dois retângulos proporcionais, um dentro do outro.

A faixa vermelha, que é a cortina, remete às pinturas geométricas de Mondrian. O vermelho é aí também a representação da URSS, a cor da então bandeira desta pátria. Na política, o vermelho é constantemente associado à revolução. Primeiramente empregado em 1871, na Comuna de Paris, com o intuito revolucionário - acabou por tornar-se a cor representante dos comunistas e esquerdistas. Simbolizando o materialismo, a ação e a transformação, o vermelho foi adotado como cor da revolução, opositora ao branco, cor da direita, tanto na Revolução Francesa, quanto na Revolução Russa. Essa cor foi a favorita de Karl Marx e Emile Zola e também representou o Exército Vermelho; fez ainda parte do nome "botão vermelho", temido durante a Guerra Fria, já que representaria a extinção da humanidade através de explosões nucleares.

O ex-presidente, como é narrado pelo diretor do documentário e como eu posso ler nas legendas amarelas, olha a xícara de chá de porcelana, curioso. Elemento aristocrático que, conforme a narração do diretor, se apresenta vazia. O chá sempre teve um cultivo limitado na Rússia e por isso o consumo sempre esteve restrito à alta sociedade, que procurou copiar diversos hábitos ingleses considerados elegantes.

A xícara está na ponta do retângulo menor. A xícara branca em contraste com os elementos e a sombra que o corpo do homem faz, a ressalta ainda mais, tornando algo um pouco sobrenatural. O corpo do então ex-presidente, juntamente com a base da mesa de madeira, forma um triângulo, já a xícara tem o formato de um pequeno V.

A figura em movimento:

Pouco antes desta imagem o frame mostrado é de panfletos com o rosto impresso de Mikhail Gorbachev sendo cortados ao meio por uma lâmina dirigida

por uma máquina. Ele acabara de terminar o seu discurso de renúncia, que foi televisionado naquele Natal de 1991. Aquela “não entidade”, como relata o diretor, segundo a cultura Bolchevich parece muito só. Imagens de grandes portas, imensas, decoradas, de lugares importantes talvez aparecem sendo fechadas. As portas, os portais, os caminho começam a ser fechados para este homem. Mais uma vez a máquina é mostrada, agora imprimindo panfletos, fotos, com o rosto de Boris Yeltsin. Acima da máquina que imprime as fotos deste novo personagem aparece uma foto colada de uma atriz pornô nua, com os seios a mostra.

Ninguém serviu chá ao ex-presidente desta grande potência, porque pela tradição Bolchevique ele já era uma não entidade. Nós freqüentemente esquecemos de um grande provérbio “trate como deseja ser tratado” Assim terminou a era Perestroika e a democracia foi decretada. (Mikhalkov no filme *Anna dos 6 aos 18*, 1994)



Fig. 36: A impressão de Boris em *Anna dos 6 aos 18*

O Fim



Fig. 37: O caminho de Anna em *Anna dos 6 aos 18*

A imagem congelada:

A imagem, em tons de verde e marrom, mostra uma pessoa em um caminho; em um primeiro momento não é possível saber se é uma criança ou adulto, ou se vai ou volta pelo caminho. Como o narrador nos fala “Deus te abençoe Anna”, que então está traduzido em forma de legenda no frame congelado, suponho que a pessoa neste caminho é Anna, e que este seria um mundo muito grande para uma criança.

A menina se apresenta em uma escala mínima dentro da foto, o que me remete uma ideia de vazio, de mundo despovoado.

Ela caminha por vários caminhos que convergem em um só destino. Então começo a perceber que talvez esteja indo a algum lugar.

O quadro é dividido em dois retângulos, um do céu e outro da terra. A floresta não nos deixa ver o destino para onde o caminho leva a pessoa. Uma cidade ao longe, do lado esquerdo superior, nos dá a impressão que a pessoa no caminho tenta chegar até lá, que aquele poderia ser o seu destino. Uma cidade, o mundo urbano. As árvores, a natureza, a floresta, remetem a obstáculos.

A menina parece estar em um mundo camponês, talvez com a ideia de atrasado. Na parte direita do quadro, o espaço entre as duas árvores formam um V e as próprias árvores têm forma triangular.

A imagem em movimento:



Fig 38: Anna e o pai em *Anna dos 6 aos 18*



Fig 39: Anna menina em *Anna dos 6 aos 18*

Fig 40: O campo que leva a casa em *Anna dos 6*

aos 18

A sequência de imagens tem início com a adolescente Anna, com 17 anos, chorando ao falar sobre o seu país para o seu pai em sua última entrevista para o filme. O rosto da menina é enquadrado, chorando na porta do carro, conversando mais uma vez com Mikhalkov pela janela. A menina fica de fora, em seu mundo, tendo ao fundo o campo que é várias vezes mostrado no filme. Na sequência são mostradas imagens da menina chorando quando pequena. O pai parece querer infantilizar a filha com a comparação das cenas. O mesmo campo é mais uma vez mostrado pelo diretor, mas agora em seu filme *Oblomov*, onde o menino, personagem do filme, é comparado a Anna. Mikhalkov fala mais uma vez da ausência de Deus em que Anna cresceu, por conta do regime socialista. Nikita aparece falando para o público em tom de lamentação, sobre “a sua terra infeliz” e sobre a sua própria esperança que aquele país volte ser uma “grande Rússia”.

O diretor continua falando para a câmera sobre a intenção de continuar o seu plano e apresenta então a pequena Nadia, sua filha mais nova, a “nova heroína” de sua trama. O pai faz então a mesma entrevista que fazia com Anna, mas agora com Nadia. As “cobaias” são trocadas. Uma nova experiência talvez comece a ser construída? A entrevista, como sempre, é mostrada com cortes.

Anna mais uma vez é mostrada. Indo embora no caminho. Agora é entendido que ela está indo embora, deixando a história, o documentário, a

experiência. Indo em busca de um futuro melhor? Com esperanças? É o fim do documentário para ela. É o fim do documentário para nós.

Considerações Finais

Quando iniciei este trabalho, há alguns anos atrás, a minha intenção era realmente a de agir como um detetive (assim como eu aprendi nos filmes de Sherlock Holmes quando pequena, nas sessões da tarde da TV aberta) investigando como a mente do diretor Nikita Mikhalkov havia agido ao produzir o documentário *Anna dos 6 aos 18*. O meu objeto de estudo.

Fui apresentada a este filme pelo professor do departamento de história da USP, Henrique Carneiro, em uma conversa sobre a minha vontade de fazer mestrado e estudar um filme que tivesse um significado histórico forte, uma estética jornalística e que ainda não tivesse sido estudado com grande profundidade em nosso país.

Lembro-me da sensação ao assistir *Anna dos 6 aos 18* pela primeira vez. Foi em 2007, acredito que o mesmo ano em que conheci *Nós que aqui estamos, por vós esperamos*, de Marcelo Masagão. Acredito que o motivo que me fez gostar dos dois trabalhos cinematográficos foi o mesmo, a presença abundante de imagens de arquivos usadas em ambos os filmes de memória. A ideia que me remeteu foi a de um quebra-cabeça de imagens, pesquisado, reunido e construído com um único objetivo: contar uma história. Tentar passar uma ideia através da narrativa, mas, sobretudo através de imagens, que muitas vezes chegam para esclarecer. Mas outras ainda para nos confundir, ou apenas sugerir - como verdadeiras mensagens subliminares. Ou não, muitas vezes de maneira explícita mesmo.

Assisti *Anna dos 6 aos 18* várias vezes durante estes anos de estudo e, a cada oportunidade, pude observar pequenos detalhes, imagens que antes não tinham sido notadas e ainda frases com sentidos diversos narradas pelo diretor.

Uma vez me disseram que uma dissertação pode ser terminada, mas nunca será acabada, finalizada e, ao estudar artes visuais, o significado das imagens em um filme documentário como *Anna dos 6 aos 18*, tenho certeza que vários poderiam ter sido os caminhos desta investigação sem fim.

Lembro-me que tentei no início da minha pesquisa falar com o diretor Nikita Mikhalkov – como jornalista, para mim isso seria o óbvio a se fazer logo de início. Até cheguei a trocar algumas mensagens via rede social da internet, o Facebook, com a própria Anna, pedindo ajuda para conseguir falar com o seu pai, mas fracassei. Depois disso entrei em contato com o diretor curitibano Marcos Jorge, que teve aulas com o diretor russo na Itália e que iria participar do Festival de Cinema de Moscou, o qual Mikhalkov é presidente do júri, mas a tentativa foi em vão. Foi aí que descobri que falar com Mikhalkov não era necessário. Aliás, falar com ele poderia até ser prejudicial para a minha leitura deste filme. As respostas do diretor poderiam dirigir as minhas leituras e interferir nas minhas conclusões.

E, realmente, foi assistindo, analisando, investigando trechos do filme, que percebi que poderia saber muito mais através da literatura e das minhas próprias percepções. Foi estudando este filme e acompanhando o cinema brasileiro atual que eu descobri que técnicas usadas por Nikita Mikhalkov nos anos 1980 e 1990, para transformar suas opiniões, sua visão em algo “verdade”, está muito em alta hoje, em pleno ano 2012. A estética precária mostrada nestes documentários, com a “desculpa” de ter sido filmado e editado clandestinamente, é a estética que mostra “o mundo real”, por exemplo, no filme de ficção *Tropa de Elite* hoje. A mesma que utiliza o recurso estilístico da câmera tremida, a câmera dentro da situação vivida, que “capta, flagrando a situação na hora em que ela ocorre”.

Foi trabalhando nesta pesquisa que percebi que a crise dos gêneros bem determinados começou lá atrás, na literatura já no final do século XIX, quando as fronteiras começaram a ser rompidas e uma hibridização, uma tendência contemporânea muito forte nasceu. Creio que foi aí que um tipo de linguagem começou a emprestar recursos de outras e criou-se o que vemos hoje: uma realidade híbrida de linguagem.

Foi investigando, estudando, que aprendi também a variedade de significações que uma imagem pode ter. Muitas vezes infinitas. Penso agora que uma mulher de 30 anos - a mesma idade que a minha - nascida na Rússia

interpretaria *Anna dos 6 aos 18* hoje de maneira muito distinta da minha. E quem enxergaria exatamente o que eu vi analisando este filme? Talvez ninguém. É claro que os conceitos sobre valor documental, história e importância da montagem, entre outros, aqui expostos são universais, mas a leitura que faço eu deste filme e as conclusões, por mais que eu use noções iconológicas gerais, são particulares. Penso que este estudo está impregnado dos meus pontos de vista, minha história cultural, minha “memória artificial” contaminada por minhas vivências e referências.

Penso que em uma próxima oportunidade seria bem interessante fazer este tipo de pesquisa comparando visões sobre determinada imagem histórica utilizando pessoas de diferentes idades e países, mas deixo aqui a ideia registrada para o futuro.

Espero que ao final deste trabalho eu tenha conseguido relatar e pensar aspectos importantes e construtores a respeito dos assuntos abordados em minha pesquisa, por mais que a sensação de quem estuda as artes em geral é que existem milhares de caminhos a serem seguidos e estudados, e de que as possibilidades são infinitas. Por isso a sensação de que o copo nunca estará cheio e o trabalho nunca poderá ser dado como completo ou finalizado.

Penso que um dos pontos mais interessantes abordados neste trabalho é a constatação de que em toda ficção há evidentemente algo de realidade, e em todo o realismo há algo de ficção, como acontece com os nossos documentários. Como disse Jacques Lacan, “a verdade tem uma estrutura de ficção”.

Também penso hoje, ao analisar o papel do documentário como registro da história, que não é possível acreditar que se possa de alguma maneira, captar uma verdade, uma realidade. A realidade é sempre mediada. E no caso deste estudo sobre um documentário ela é mediada por um instrumento técnico, que é o cinema, e pelo ponto de vista que o diretor assume em relação àquela realidade. Segundo a teoria de Mikhail Bakhtin, de fato a linguagem não apenas reflete o uso da língua, mas também o refrata.

Por fim, vejo o meu trabalho nesta dissertação, um pouco como a do trabalho do próprio Nikita Mikhalkov neste documentário estudado, uma tentativa de juntar peças, juntar ideias, teorias, hipóteses, perguntas, para apresentar uma história, a minha ideia e ponto de vista sobre este filme, fundamentada por pesquisadores e teóricos que fazem parte do meu mundo de conhecimento.

Referências

Livros

ALMEIDA, Milton José de. *Anotações para o estudo das imagens e sons na cultura atual*. In: FERNANDES, Circe Maria. *Anais do 2º Encontro “Perspectivas do ensino de História”*. São Paulo: Faculdade de Educação/USP, 1996.

ALMEIDA, Milton José de. *Aproximações em forma escrita sobre as imagens da pintura e do cinema*. In: ZAMBONI, Ernesta & MIGUEL, Antônio. *Representações do espaço*. Campinas: Autores Associados, 1996.

ALMEIDA, Milton José de. *Cinema Arte da Memória*. Campinas: Autores Associados, 1999.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna. Do iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

AUMONT, Jacques. *O olho interminável. Cinema e Pintura*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

BERNARDET, Jean-Claude. *O que é cinema*. São Paulo: Brasiliense, 2000 (Coleção Primeiros Passos).

BEIVIDAS, Waldir. *Semiótica Sincréticas (O Cinema). Posições*. São Paulo: USP, 1983 (Dissertação de Mestrado)

BLOCH, Marc. *Apologia da História*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

CAPELATO, Maria Helena. *História e cinema*. São Paulo: Alameda, 2007.

CHEVALIER, Jean. *Dicionário de Símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995.

CURSINO, Adriana. *As vanguardas cinematográficas*. Escola de Cinema Darcy Ribeiro. Em <http://www.escoladarcyribeiro.org.br/media/vanguardas.pdf>. Acesso em 23 set. 2011.

DUARTE, Aninha. *Última Ceia. Um jantar atemporal*. Em <http://www.nupea.fafcs.ufu.br/pdf/pesquisa12.pdf>. Acesso em 27 abr. 2012.

ECO, Humberto. *Quase a mesma coisa: experiências de tradução*. São Paulo: Record, 2007.

EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

- EISENSTEIN, Sergei. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.
- FABRIS, Annateresa. *A captação do movimento: do instantâneo ao fotodinamismo*. Em http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1678-53202004000400005&script=sci_arttext. Acesso em 27 abr. 2012.
- GINZBURG, Carlo. *Sinais. Mitos, emblemas e sinais*. São Paulo: Cia. Das Letras, 1990.
- JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1996.
- JAPIASSÚ, Hilton; MARCONDES, Danilo. ***Dicionário básico de filosofia***. 5ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008.
- JOLY, Martine. *A imagem e a sua interpretação*. Lisboa: Edições 70, 2003.
- LE GOFF, Jacques. Memória. *Enciclopédia Einaudi*, vol. 1, Memória-História. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984.
- LIMA, Valéria de Cassia Pisauo. *Análise de Filmes. Nós que aqui estamos por vós esperamos*. Em <http://valiteratura.blogspot.com.br/2011/01/nos-que-aqui-estamos-por-vos.html>. Acesso em 01 maio. 2012.
- LUCENA, Luiz Carlos. *Como fazer documentários. Conceito, linguagem e prática de produção*. São Paulo: Summus Editorial, 2012.
- LUNARDELLI, Tatiana. *Estética do Gosto*. Dissertação: Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, 2012.
- MACHADO, Arlindo. *O vídeo e sua linguagem*. In: *Revista USP - Dossiê Palavra/Imagem*. São Paulo, 1993.
- MANGUEL, Alberto. *Lendo Imagens. Uma história de amor e ódio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- MIKHALKOV, Nikita. Director's directives. Em <http://rt.com/politics/mikhalkov-political-manifesto-democracy>. Acesso em 30 nov.2010.
- NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papirus Editora, 2ªedição, 2007.
- PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- PERSICHETTI, Simonetta. *Como ler uma imagem*. São Paulo, MAM, 2012. Anotações de aula.

PLAZA, Julio. *Análise da pintura Guernica*. Em http://www.sciarts.org.br/textos/pucspat1/txtartes_analguernica.asp. Acesso em 24 jul. 2010.

POUPART, J. P. et al. *A pesquisa qualitativa: enfoques epistemológicos e metodológicos*. Tradução: A. C. Nasser. Petrópolis: Vozes, 2008.

ROSEFIELD, Steven. *Russia since 1980 (the world since 1980)*. New York: Cambridge University Press, 2009

SANTAELLA, Lúcia. *O que é semiótica*. Coleção Primeiros Passos. São Paulo: Editora brasiliense, 7ª edição, 1989.

SANTAELLA, Lúcia. *A teoria Geral dos Signos*. São Paulo: Editora Pioneira, 2000.

SARAMAN, Charles. (org.) *L'histoire et ses méthodes* in *Encyclopédie de la Pléiade*, XI, Gallimard, Paris, 1961.

TARKOVSKI, Andreaei Arsensevich. *Esculpir o tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

TROTSKY, Leon. *1879-1940 A História da Revolução Russa*; tradução de E. Huggins, 3ª edição. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

XAVIER, Ismail. Organizador. *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro, 4ª edição. Rio de Janeiro: Graal, 2008.

XAVIER, Ismail. *Montagem no Cinema*. Em http://www.heco.com.br/montagem/entrevistas/05_02.php. Acesso em 02 fev. 2011.

Filmes

Tempos Modernos (1936), direção Charles Chaplin, EUA.

Frankstein (1931), direção James Whale, EUA.

O Médico e o Monstro (1941), direção Victor Fleming, EUA.

Lendas da Paixão (1994), direção Edward Zwick, EUA.

Tropa de Elite (2007), direção José Padilha, Brasil.

Um homem e uma câmera (1929), direção Dziga Vertov, URSS.

A Festa da Menina Morta (2008), direção Matheus Nachtergaele, Brasil.

Nós que aqui estamos por vós esperamos (1998), direção Marcelo Masagão, Brasil.

Favela Rising (2005), direção Jeff Zimbalist e Matt Mochary, Brasil/EUA.

Notícias de uma guerra particular (1999), direção Kátia Lund e João Moreira Salles, Brasil.

Cidade de Deus (2002), direção Kátia Lund e Fernando Meirelles, Brasil.

Linha de Passe (2008), direção Walter Salles e Daniela Thomas, Brasil.

Sites

http://www.heco.com.br/montagem/entrevistas/05_02.php

http://esporte.uol.com.br/olimpiadas/todasolimpiadas/moscou_historia.ihtm

<http://rt.com/politics/mikhalkov-political-manifesto-democracy/>

<http://www.imdb.com/name/nm0586482/bio>

Entrevistas

Roberto Santucci, entrevista realizada em Sorocaba em 19 de novembro de 2010

Matheus Nachtergaele, entrevista realizada em Sorocaba, 20 de novembro de 2010

Revistas

ALVES, Adriana. Geração Cópia e Cola. Revista MTV, São Paulo: Editora Abril, 2007 (72): p.72, 05/2001.

Exposições

29ª Bienal de São Paulo - Período: 25 de setembro - 12 dezembro 2010

Max Ernst - Uma semana de bondade - Período: 23 de abril a 25 de julho de 2010 - Masp_ São Paulo

O Mundo Mágico de Escher - Período: 19 de abril a 17 de julho de 2011 - CCBB_ São Paulo