

Anna dos 6 aos 18: a tomada, a montagem e a memória

Denise Tavares¹ - PUCCAMP

A reflexão que marca o cinema não-ficcional, não escapou da sucessão de abordagens e definições, geralmente formatando contraposições, que permitiram e justificaram, já comemorados mais de 100 anos de história da chamada “arte cinematográfica”, um artigo como o do professor e pesquisador Fernão Ramos, publicado em Estudos de Cinema 2000 – Socine, cujo título é assumidamente uma provocação: *O que é documentário?* Ou seja, mesmo com a vasta produção documentária (e, no momento, ganhando popularidade quase que surpreendente), a discussão em torno da demarcação de fronteiras conceituais que permitam não se ter dúvidas sobre se este ou aquele filme é um “documentário”, continua mobilizando esforços daqueles que se debruçam sobre o cinema. E, entre as diversas matérias-primas que poderiam ser acionadas para que os muros-limítrofes se erguessem, emergem, com significativo vigor, a capacidade do documentário ser tanto “verdade”, quanto esta impossibilidade – impossibilidade explicitada, quase sempre, por uma discussão (infinita) sobre o *seu caráter especular e falsamente totalizante*².

Um dos caminhos que buscam romper tal dilema define o documentário como o filme que se caracterizaria por *enunciar asserções sobre o mundo*. Já Brian Winston³ considera justo recuperar o conceito de John Grierson – o documentário é o *tratamento criativo da realidade* – especialmente para diferenciá-lo do jornalismo, uma proximidade, segundo o autor, exposta desde o “Cinema Direto”⁴, e reforçada, agora, pelo uso intensivo (e facilitador, enquanto custo e mobilidade de produção), da câmera digital. Estes dois conceitos particularmente interessam aqui pois, de certa forma, assentam a estratégia deste texto que propõe-se a discutir como em *Anna dos 6 aos 18*, do cineasta russo Nikita Mikalkov⁵, se trabalha criativamente (leia-se, também, como se “cria” a realidade) em um projeto claro de

construção de uma asserção sobre uma determinada geografia em determinado tempo, definidos, ambos, pelo diretor.

O filme de Mikalkov debruça-se sobre o período histórico em que a ex-União Soviética revela ao mundo parte das suas contradições e é obrigada a conviver com o próprio fim de seu império, construído sob o discurso oficial do comunismo e da convivência entre povos e países agregados no pós-guerra (segunda). A estratégia do diretor é filmar em “tempo real”, recortando um momento que evidencia o processo fílmico – o crescimento anual da sua filha. A estes momentos, no entanto, agrega o que seria o contexto de cada uma destas tomadas com a filha, apresentando-o através de sua interpretação do que estaria ocorrendo na União Soviética. Explica, assim, ao espectador, que as cenas que está vendo – imagens de arquivo de cine-jornais e fotos – emolduraram o crescimento de Anna e justificam as mudanças da personagem, especialmente a perda da “inocência”.

O parceiro essencial de Mikalkov na construção de seu filme é a passagem do tempo – o que é evidenciado pelo próprio título da obra. No entanto, mais do que esta passagem de tempo, o que “costura” o filme é o tom intimista do *off*, que estabelece um vínculo com o espectador e dá ao filme um caráter de carta, de um relato íntimo. Esse tom já está presente na apresentação dos créditos, quando Mikalkov faz uma dedicatória à mãe. Na tela, uma bela paisagem de cartão postal - que o *zoom out* deixa ainda mais etérea e o som dos pássaros também -, resume a motivação do cineasta: eis ali a sua terra, como a queria para sempre, como a define intimamente, como ele buscará em sua travessia por estes anos em que compartilhará com o espectador suas memórias além dos momentos em que este poderá acompanhar o crescimento anual de Anna, a suposta protagonista de seu filme.

A apresentação da pequena Anna, logo em seguida, segue o mesmo tom intimista das primeiras cenas: ao primeiro plano e uma pan vertical colada a um corrimão de escada em madeira já um tanto deteriorada, a câmera chega, em enquadramento fechado, aos pequenos pés inquietos de Anna. Mais um movimento suave da câmera, agora em pan horizontal e logo, vertical, mostrando a graciosa menina que soletra, com dificuldades, um nome: A – N – N – A... Não, não se trata dela mesma, mas da leitura do título de um livro

que está em suas mãos - Anna Karenina - uma das obras que mais identifica o passado cultural grandioso da Rússia. Evidencia-se, portanto, desde estas primeiras cenas, a valorização do passado anterior aos bolcheviques, para que se entenda o que ocorreu com a pátria do diretor e que é oculto ao mundo e até mesmo aos próprios russos, pois que fruto de uma ideologia que ilude e até mesmo se auto-ilude, e que teve como “pecado” maior, segundo o diretor, a negação de Deus, alicerce e sentido da existência deste povo.

Também nestas primeiras cenas tem-se a opção pela voz *over*, que se sobrepõe à trilha. No entanto, não é um *over* clássico, ao contrário: ele se reveste da subjetividade que caracterizaria este filme quase que como uma autobiografia ou, no mínimo, como um depoimento. Ou seja, assume a marca da reflexividade, que tem pontuado os documentários modernos e que serviria, segundo seus defensores, de um caminho coerente ao filme de não-ficção, na medida em que se pretende deixar claro ao espectador que este é apenas mais um olhar sobre a realidade e não a totalidade desta realidade.

Neste sentido, o filme de Mikalkov assume em sua estrutura uma série de estratégias caras ao documentário, que pode configurar *Anna* sob diversos ângulos – o que o inclui na vertente do documentário moderno, ao mesmo tempo, em que não se perde da perspectiva de uma narrativa – já que, por definição, narrativas acontecem ao longo de tempo e do espaço, com mudanças do personagem e, efetivamente, veremos isto acontecer com a pequena Anna, filha do cineasta.

Mas esta também é uma marca que recoloca o filme em seu enquadramento documentário: no instante em que é feita a tomada, ela traz a indicialidade do tempo em que foi gravada e são estas tomadas, que seguem praticamente ano a ano – e, quando este processo é interrompido é justificado pelo diretor, em um dos diversos diálogos diretos que mantém com o espectador – que conferem ao filme o valor de documento, do acontecido de fato, de desvendamento do fôlego com que Mikalkov, ao longo dos anos, debruça-se sobre as questões que elencou essenciais para construir os universos paralelos a que se propôs documentar, de forma que um garanta ao outro seu valor “documental”: as mudanças da filha durante o período que filma e as drásticas alterações por que passou a União das

Repúblicas Socialistas Soviéticas estão intimamente ligadas e, de certa forma, uma esclarece a outra.

Esta é, portanto, a estrutura do filme. Tem-se, de um lado, a seqüência das tomadas anuais da pequena Anna e, alternado-as e, claro, sempre mais expansivamente que os depoimentos da garota, estão as reflexões do diretor, cujos invólucros são, principalmente, os filmes de arquivo dos governos soviéticos ao longo dos anos em que filma – com destaque especial para Gorbachov e a sua Perestroika - e os momentos em que o cenário se fixa na residência da família, com Mikalkov permitindo-se, inclusive, reminiscências e reconstituições das imagens do passado – em um processo de sugerir e não documentar ou reconstituir já que, em plano médio, a câmera foca vidraças cobertas, interna e parcialmente, por cortinas que só nos permitem ver alguns vultos e, portanto, imaginarmos o resto dirigidos pelo voz do diretor.

Subjetividade e representação da realidade

Poderia passar quase como um comentário de alguém que conhece alguns dados a mais do que a realidade da imagem projetada está revelando: em cena, crianças correndo, grandes planos do exército soviético, primeiro plano em Bresnhev. Mas, para além das imagens, a voz *off*, ganha intensidade enquanto anuncia (enuncia) que este é um império que tem tudo que um império precisa: um imperador (primeiro plano em Bresnhev), guardas, exércitos e, até, cidadãos. Um império que tem tudo, menos Deus. Esta ausência, ainda segundo o *off*, não impede que este seja um lugar que fascine com seu poder e mistério, e que também amedronte e atraia as pessoas de diversos lugares do mundo.

Olá, meu nome é Douglas da Silva. Estou em Moscou, nas Olimpíadas, anuncia um garoto negro, sorridente, que cede seu espaço a uma imagem de um foguete espacial subindo. A opção pela montagem que intercala estas cenas funcionam como metáforas que reforçam o discurso do diretor em uma seqüência de tomada direta, ampliando o índice de veracidade e coerência do discurso de Mikalkov. Este cuidado na montagem permeia todo o filme remetendo, de certa forma, à escola russa do início do século XX. Temos aqui o

realismo documental mesclado à subjetividade do discurso que permanece subjacente, pois que reiterado continuamente ao longo do filme, mesmo nestes momentos em que o personagem em cena ganha voz.

El realismo presenta la vida, tal como se vive y se observa. El realismo es también una posición ventajosa desde la que ver la vida y sumergirse en ella, resumiu Nichols.⁶ O contexto em que esta frase está inserida é outro, totalmente distante do filme de Mikalkov, no entanto, é possível relacioná-la à obra do diretor russo, justamente porque, se não se fala mais em verdade quando se busca conceituar o documentário, não se pode ignorar, no caso de *Anna*, a permanente intenção do diretor, no sentido de agregar a seu filme o valor de realidade e verdade. Afinal, concebido inicialmente quase que como uma crônica, cujo personagem central seria a garotinha Anna e suas respostas às mesmas perguntas, o filme, realizado por 13 anos, entrelaça-se à história da Rússia.

E o império, objetivamente, ruiu. E o filme de Mikalkov não se furta a esta queda, ao contrário, enuncia as motivações, avalia os equívocos, ajuíza seus participantes – sejam eles os elaboradores da fragilidade do sistema, sejam eles os que se iludiram com a aparente fortaleza com que o socialismo russo se apresentava à sua nação. Um a um são mostrados os trágicos e duros momentos presentes no período em que o filme foi desenvolvido. No entanto, recorrendo novamente a Nichols, é preciso lembrar que *el realismo histórico no respalda la misma estética que el realismo de ficción aunque utilicen muchas técnicas comunes, ni tampoco respalda necesariamente las mismas formas de subjetividad*.⁷ Temos, então, neste documentário, recursos perfeitamente cabíveis ao filme ficcional: a trilha pontuando a imagem; a perspectiva individual criando uma singular narrativa que poderia, inclusive, ser percebida como um mundo imaginário, especialmente nas cenas em que o foco são as memórias do diretor; o personagem caracterizado ao longo do tempo; a montagem paralela ou, pelo mesmo, sugerindo ser paralela, diálogos. Mas temos, por outro, a marca da autenticidade, que atesta que a câmera ali esteve. São situações que, como diz Nichols *...oferece garantía de que nosotros también ‘estamos allí’*,

viendo el mundo histórico a través del ámbar transparente de las imágenes indicativas y el es estilo realista.

Autenticidade e história

A auto-reflexão pode conduzir facilmente a uma regressão infinita. Pode se revelar altamente atraente para uma intelligenzia mais interessada na 'melhor forma' do que em mudanças sociais. No entanto, o interesse pelas formas auto-reflexivas não é uma questão puramente acadêmica. O cinema direto e suas variantes procuraram resolver certas limitações da tradição 'voz de Deus'. O filme de entrevistas buscou resolver as limitações de grande parte do cinema direto, e o documentário auto-reflexivo tenta resolver as limitações contidas na assunção de que a subjetividade e o posicionamento social e textual do ego (enquanto cineasta ou espectador) não são, em última instância, problemáticos.(NICHOLS,Bill. "The Voice of Documentary". Trad. Eliana Rocha Vieira. Publicado em *Film Quartely*, vol. 36, nº 3, 1983,s/p.)

Interrompido em alguns períodos pela dificuldade da censura na Rússia soviética ou por outras filmagens do diretor – ele dirigiu “Olhos Negros”, com Marcelo Mastroiani, em 1987, na Itália⁸, e também a peça teatral “O piano mecânico” – *Anna de 6 aos 18* carrega, em sua estrutura, algumas das estratégias concebidas como adequadas ao cinema documentário, em sua trajetória histórica. Anunciado em sua concepção despretensiosa – o que não impediu o diretor de já afirmar que “intuitivamente” sabia o que iria realizar – o filme insere momentos de auto-reflexividade, expondo, inclusive, seus limites financeiros de realização (o que é mote para mais um gancho crítico do diretor em relação ao sistema soviético); também de cinema-direto – este estilo tão caro à tradição griersoniana; idem, em relação às entrevistas – sem que estas impedissem a narração com voz fora-de-campo. E, assume seu discurso impregnado de valores ou, podemos dizer, marcado pela subjetividade, o que, por sua vez, é abraçado e incorporado pelo documentário moderno.

No entanto, ao se apresentar como testemunha da história – esteve lá, viveu este período, acompanhou o crescimento e as mudanças da sua filha e do seu país – não deixa de recorrer às imagens de arquivo, aos cine-jornais, aos fatos reconhecidos como parte da

história coletiva, inclusive, não desprezando, integralmente, o áudio. Trança, desta forma, duas estratégias que trazem as marcas da autenticidade. De um lado, as tomadas que faz da sua filha, mantendo, na medida do possível, o ciclo temporal, conformando-o, portanto, como história. E, de outro, busca os documentos, os fatos compartilhados, os instantes reconhecidos como fatos da história. E são estas imagens e sons que ilustram seu discurso, que legitimam sua interpretação, especialmente quando se pensa no cinema como também fonte da história.

Esta construção estabelece uma cumplicidade muito sutil com o espectador quando expõe, de forma delicada e poética, suas reminiscências e perplexidades, em especial quando é confrontado com as mudanças do discurso de sua filha, que responde, sem se negar nenhuma vez – apesar de suas titubeadas, o que, por sinal, dá ainda maior força às tomadas, torna-as mais verdadeiras. Estamos, pois, diante de um documentário, cuja singularidade – acompanhar o crescimento físico e intelectual de uma criança, através de um brevíssimo encontro pontuado pelas mesmas questões – não se furta a uma assumida e expressa autoria. Assim, o diretor não se nega a falar em nome do povo russo, do governo, das intenções de Gorbachev e outras asserções presentes no *off* que flui praticamente contínuo pela maior parte do filme, apesar dos aparentes contrapontos. Ou seja, é auto-reflexivo em diversos momentos (o diretor inclui seqüências de outro filme seu, em mais um paralelo importante entre a Rússia czarista e a soviética, pois, nos dois filmes, os personagens principais são crianças. No entanto, enquanto no czarismo a vida familiar, a tradição cultural e o conhecimento da realidade garantem uma abordagem positiva para o povo e, claro, pelo diretor, na pátria soviética, o mundo lá fora é amedrontador justamente porque todas as referências sócio-culturais foram esmagadas e reina a imprevisibilidade), mas este diálogo e desvendamento do como realizou sua obra não inclui a reflexão sobre as imagens de arquivo que usa. O único dado que revela, até mesmo para conferir maior autenticidade ao seu discurso, para que este cole mais ainda nas imagens, é a indicação temporal quando, por exemplo, usa as cenas das Olimpíadas.

Como disse Hobsbawm, *a desconstrução de mitos políticos ou sociais disfarçados como história faz parte das obrigações profissionais do historiador, independente de suas simpatias*⁹. A questão é pensar este caminho, quando a construção do discurso está claramente definida pelo autor de uma obra que se apresenta como uma trajetória pessoal. Mas, lembrando agora Marc Ferro, *um filme, seja ele qual for, sempre vai além de seu próprio conteúdo*¹⁰. Mikalkov inicia e termina o seu filme com uma paisagem amplam em que reafirma o “torrão natal” como a substância-base do significado e sentido da vida. Fecha um ciclo, anunciando outro: a irmã mais nova de Anna. Busca, assim, manter a cumplicidade com o espectador para, quem sabe, um novo período de 12 anos, em uma Rússia agora em ruínas. Precisou, no entanto, para dar sentido ao que colocou – e vice-versa – recorrer a outros filmes, outras imagens, dando-lhes um novo contexto. Também à montagem e às imagens de arquivo. Assim procura legitimar o seu discurso. Assim participa, de certa forma, da discussão sobre a autenticidade e valor documental das imagens. E mesmo que se saiba ser impossível esgotar este caminho, é cada vez mais inevitável percorrê-lo.

Notas

- 1 Denise Tavares é jornalista, mestre em Multimeios (Cinema) e professora da PUC-Campinas.
- 2 RAMOS, Fernão. “O que é documentário?” in *Estudos de Cinema 2000 – Socine*. Porto Alegre: Ed. Sulina, 2001.
- 3 “A maldição do ‘jornalístico’ na era digital” in MOURÃO, Maria Dora e LABAKI, Amir. *O cinema do real*. São Paulo: Cosac Naif, 2005.
- 4 Cinema Direto:
- 5 Também grafado Mikhalkov. Cineasta russo, diretor, entre outros, de *Olhos Negros* e *O Sol Enganador*.
- 6 NICHOLS, Bill. *La representación de la realidad*. Paidós Comunicación Cine, p.218
- 7 Op. Cit nota anterior, p. 234.
- 8 Inclusive é mostrado, no documentário, cenas do diretor no set de filmagem da Itália, comemorando o nascimento de sua filha Nadia.
- 9 HOBBSAWM, Eric. *Sobre História*. 4ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p.288
- 10 FERRO, Marc. *Cinema e História*. São Paulo: Paz e Terra, 1992, p. 56.

Filme: *Anna dos 6 aos 18*. Produção: Rússia/Rússia, 1994. Direção e Roteiro: Nikita Mikhalkov. Fotografia: Pavel Lebechev, E. Karavaev, Y. Yusov e V. Allison. Música: Edward Artemyer Montagem: E. Praksina Produtores Executivos: Leonid Verechtchaquine e Jean Louis.