

ENTRE A RESIGNIFICAÇÃO E O JOGO: O TEMPO NO DOCUMENTÁRIO PERFORMÁTICO

Gabriel de Barcelos*

Resumo

Pensando em uma historicidade construída dentro do filme, este trabalho refletirá sobre algumas das relações do documentário performático com o elemento tempo.

Palavras-chave

Documentário performático – Tempo - Jogo

Abstract

Thinking in a historicity built inside the film, this work will reflect about some relations of the performative documentary with the time element.

Key Words

Performative documentary – Time - Game

INTRODUÇÃO

Documentário autobiográfico, auto-reflexivo, em primeira pessoa, subjetivo, performativo, performático, auto-imagem, auto-retrato. Muitas denominações têm sido utilizadas para classificar estes filmes. Dentro dos estudos do cinema são cada vez mais intensas as discussões desta poética que não é nova na história do cinema, mas que vem permitindo a formulação de importantes questões na contemporaneidade.

Contudo, não me interessa agora o debate sobre os melhores termos e formulações teóricas que definirão e delimitarão o campo. Tentarei pensar de que forma, nestas experiências, o sujeito vem se inserindo, se relacionando e se “construindo” dentro do elemento tempo, formulando diferentes perspectivas de historicidade.

A influência da temporalidade se apresenta de muitas formas ao observarmos estas obras. Escolherei, dentro das diversas configurações que estão sendo estabelecidas, duas possíveis dentro deste aspecto. A primeira seria a reavaliação e resignificação das imagens do passado, representadas pelos filmes *Santiago* (2007), de João Moreira Salles e *Cabra marcado para morrer* (1984), de Eduardo Coutinho. A segunda seria a procura pelo passado desconhecido do cineasta-personagem, realizada através de uma busca com “regras” bem estabelecidas. Aqui, serão estudados *33* (2003), de Kiko Goifman e *Um passaporte húngaro* (2003), de Sandra Kogut. O foco maior do estudo estará, porém, no documentário que

sintetiza, de certa forma, estas duas propostas, o russo *Anna dos 6 aos 18* (1993), de Nikita Mikhalkov.¹

1 A RELEITURA DAS IMAGENS 1: CABRA MARCADO PARA MORRER

Santiago e Cabra marcado para morrer partem de projetos abandonados ou interrompidos: o frustrado filme sobre o mordomo da família Salles e a cinebiografia do líder camponês João Pedro Teixeira, encerrada bruscamente pelo golpe de 64. Tanto em um quanto no outro, a retomada e a reutilização das imagens estão presentes.

Vamos pensar, primeiramente, na produção de Eduardo Coutinho. Ele, que foi integrante do CPC (Centro Popular de Cultura, da UNE), participava da caravana que a entidade promovia pelo nordeste brasileiro em 1962. Neste momento, são feitas as primeiras imagens da morte recente do integrante da Liga Camponesa de Sapé (na Paraíba), João Pedro: o enterro, o registro da família, os discursos, além de outras. Dois anos depois, o diretor inicia as filmagens da ficção *Cabra marcado para morrer*, baseada na trajetória deste personagem. Após o levante militar no mesmo ano, uma parte da equipe é presa, outra consegue fugir e quase todo aparato utilizado é apreendido pelas Forças Armadas. Elizabeth Teixeira, viúva do militante (que interpretava a ela própria), além de ser perseguida, é obrigada a se separar de

seus filhos que, sob a custódia de parentes, se “espalham” por regiões do país. Mas a maioria do material rodado já havia sido enviado para a revelação no Rio de Janeiro e foi salvo.

Dezessete anos depois, em 1981, o cineasta resolve procurar as pessoas envolvidas no filme, além da família Teixeira. Ele deseja saber o que aconteceu antes, durante o processo de realização da obra e as consequências daqueles fatos, além de mostrar-lhes o que foi filmado. Tudo isto resulta no documentário que recebe o mesmo nome do filme que havia começado nos anos 60.

Existe, em “*Cabra*”, uma múltipla reutilização e repensar imagéticos. Podemos tentar dividir em duas dimensões este aspecto:

1- A releitura do próprio Coutinho, através da narração em *voz-over* que divide com Ferreira Gullar e Tite Lemos. Ele explica todo o caminho que constitui o grande “mosaico” que envolveu este processo. Fala o que motivou a iniciativa de começar a filmar, mostra os problemas que aconteceram, situa o contexto histórico daquele momento e esclarece a proposta de reencontrar os participantes.

À primeira vista, suas palavras parecem objetivas, em uma escolha textual e locução bem “explicativos”. Algumas exceções podem ser percebidas, como no comentário do diretor, afirmando que pagou o seu “tributo ao nacionalismo da época”. (Ele falava sobre a extração de petróleo da Petrobrás que foi registrar em Alagoas, antes de chegar em Sapé.) Mas o caráter reflexivo não está explícito através de indagações. Ele está, antes, na própria estrutura utilizada, no resgate fílmico e histórico, no reatar laços, na comparação que é suscitada no espectador entre as duas décadas (e o “não mostrado” entre este tempo).

Também não é explicitado o próprio caráter performático presente, por não haver nenhum “mergulho subjetivo” do diretor, que também não assume claramente uma “primeira pessoa”. Esta característica pode ser pensada, contudo, a partir da própria história de um filme e do encontro do jovem diretor com o projeto do já experiente documentarista.²

2- Outra reinterpretação é realizada quando os atores do filme revêem o trabalho que foi feito há 17 anos. Os trabalhadores rurais se reúnem novamente, depois de muito tempo, para assistir ao material “bruto” (não houve montagem). Assim, o cinema revela um de seus sentidos mais primordiais: o de encontro. Eles comentam, riem, se lembram daqueles momentos durante a exibi-

ção e nas entrevistas realizadas posteriormente. E todo o documentário se desenvolverá a partir desta reconstrução.

Além desta sessão, outra é realizada em São Rafael, Paraíba. Lá foi o local onde Elizabeth permaneceu escondida da repressão militar, sob o nome falso de Marta. Além dela, um de seus filhos, seus netos e vizinhos assistem. Depois, em uma roda de conversa, as suas “comadres” contam o impacto entre aquela simples amiga e professora da comunidade e a “imagem” da importante figura histórica.

A RELEITURA DAS IMAGENS 2: SANTIAGO

Diferente de *Cabra marcado para morrer*, *Santiago* é uma releitura marcadamente pessoal das imagens captadas do mordomo argentino homônimo. João Moreira Salles, em 1992, se interessa bastante em realizar um filme sobre aquele que durante muitos anos foi funcionário da família. Suas características eram marcantes: extremo fascínio pela nobreza, monumental catalogação de informações sobre a aristocracia, elegância em gostos, gestos e na forma como dançava com as castanholas. Estes e vários outros elementos constroem um personagem de 80 anos que precisaria ser imortalizado. Ele, já aposentado, morava num pequeno apartamento do bairro carioca do Leblon. Salles, junto com o diretor de fotografia Walter Carvalho, vai até lá realizar o registro e as entrevistas com Santiago. Porém, uma insatisfação estética e bem íntima leva o cineasta a não finalizar a produção.



Santiago

Em 2005, 13 anos depois, o documentarista retoma o projeto, decidindo realizar a montagem³, a partir de uma profunda reflexão sobre aquele material. O filme centra-se em uma *voz-over* feita pelo seu irmão, Fernando Moreira Salles, um *alter ego* que não foge ao círculo familiar. Esta narração acompanha o que é visto na tela, através de comentários que repensam e reavaliam o que havia sido feito até aquele momento.

O espaço de tempo permite uma mudança de seu pensamento em relação a Santiago, a ele próprio e à sua perspectiva de cinema. Ele contesta a forma autoritária com que conduziu as entrevistas, buscando sempre reconstruir o personagem de sua infância. Em determinada parte, no material “bruto”, o argentino revela a intimidade em relação ao diretor, (chamando-o de “maravilhoso Joãozinho Moreira Salles”) e é repreendido pelo ele, que pede a repetição da fala sem a menção a seu nome. Este plano, portanto, entra sem cortes no documentário, revelando a contestável atitude do realizador.

Esta mudança mostra a inevitabilidade de exposição com que Salles se deparou. Talvez, desta forma, a maneira como ele colocava Santiago como “objeto” poderia ser repensada. O filme assume em sua montagem, além da característica reflexiva, um profundo caráter performático.

A busca poética se confunde com dimensão pessoal. Este problema é evidenciado na conclusão a que chega João Moreira Salles: mesmo no processo do documentário, a relação que se estabelece entre ele e Santiago será sempre a de patrão e empregado.

O filme é sobre a dificuldade (ou impossibilidade) de compreensão e comunicação, o mal-estar da memória e a “expição” em relação às imagens do passado. Por este e por outros motivos, a obra adquire um tom apocalíptico, o que se reafirma na declaração do diretor de que este seria o seu último filme.

A BUSCA E O JOGO: 33 E PASSAPORTE HÚNGARO

As duas produções anteriores resgatam imagens **existentes**, que fazem parte da vida de seus diretores. O que predomina é a retomada de um passado que já se materializou e é reutilizado. Diferentemente, *33*, de Kiko Goifman e *Um passaporte húngaro*, de Sandra Kogut (ambos de 2003), procuram uma história e uma identidade

que são virtuais, existindo apenas em potência.

No primeiro, acompanhamos o cineasta e sua aventura para tentar encontrar a sua mãe biológica. Suas únicas referências são algumas informações dispersas, como o nome do prédio onde foi entregue o neném para a adoção e do hospital de seu nascimento.



33

Goifman demonstra, várias vezes, que está feliz com sua família adotiva, mas quer realizar esta **busca**. Sua procura é por um passado que nunca existiu em sua memória. A elaboração deste tempo se dará somente na lógica e no universo do filme, característica que fica ainda mais evidente quando percebemos que ele constrói *33* a partir de sua paixão pela literatura policial.

Um passaporte húngaro mostra a luta da diretora para conseguir o documento do título, através dos muitos “labirintos” da burocracia. Utilizando a prerrogativa de ser neta de húngara, ela tenta conseguir a cidadania deste país e inicia uma trajetória em prédios na França (onde morava) e no Brasil. Andando pelas embaixadas, arquivos, casas de parentes e amigos, Kogut conhece melhor a história da imigração de sua família judia para o Brasil. Através disso, faz um importante caminho, revelando a fuga judaica na época da Segunda Grande Guerra e a política alfandegária brasileira do período, colaboradora dos regimes nazi-fascistas europeus.

Assim como os laços consangüíneos de Goifman, a identidade de uma distante Hungria (com toda a carga histórica e simbólica que ela

carrega) é elemento latente, que pode se consolidar na tela.

Jean-Claude Bernardet (2005, p. 144) classificou como “documentário de busca” estas duas experiências em uma conferência de mesmo nome dada em 2004, durante o festival “É tudo verdade”. O estudo, constituído a partir das correspondências mantidas com os diretores, afirma que...

(...) são projetos que partem de um alvo bastante preciso, bastante determinado, mas os cineastas não sabem se este alvo será ou não atingido e não sabem de que forma será atingido. Portanto, a filmagem tende a se tornar a documentação do processo. Não há uma preparação do filme (a preparação é a própria filmagem), não há uma pesquisa prévia; a pesquisa, que frequentemente no documentário é anterior à filmagem, é a própria filmagem.

Através deste diálogo que mantém, Bernardet percebe em ambos a utilização do termo “jogo”. Para Sandra, este conceito serve para definir a exposição clara do aparato filmico durante a gravação. Em oposição à câmera escondida, ela fala de uma “câmera super-presente”. Já para Goifman, o jogo está nas regras bem rigorosas que ele mesmo criou para o seu documentário: estipula 33 dias para concluir a sua procura (mesmo número de sua idade, aparecendo ainda outras vezes no filme), evita qualquer sentimentalismo, opta por montar um grande aparato midiático (TV, Internet) em torno dele para auxiliá-lo.

Além da referência clara ao filme *noir*, podemos pensar, também, no universo dos *games*: as fases que são vencidas, um objetivo para alcançar que guia a aventura, a perspectiva em primeira pessoa.

Os dois filmes buscam um futuro bem definido como dispositivo, mas totalmente incerto enquanto resultado. Estas imagens que virão dizem respeito a um passado que ainda não existe e se configura na dinâmica das filmagens.

A professora e crítica de cinema Ana Amado, no espaço reservado ao debate durante a conferência de Bernardet, fez a seguinte colocação:

Esses filmes têm uma temporalidade muito especial, porque são constituídos com um processo moldado pelo presente, seguindo

a marcha dos acontecimentos. É um presente permanente. E o futuro é a montagem. Quer dizer, se movem entre um presente e um futuro, e a forma de se referir ao passado, precisamente o passado como algo que não conhecem, mas do qual querem extrair algo que lhes sirva para formar sua identidade. (Bernadet, 2005, p.152)

Já tendo a consciência do fim da nação socialista e observando toda a infância e adolescência de Anna, pode-se olhar para trás e analisar o próprio processo em que está inserido.

Estes filmes nos remetem a um tempo contínuo, existente no desafio que é lançado e observado a partir das consequências imediatas. O “estar lá” do transcorrer dos fatos constrói a estrutura em que se desenvolve o filme. Em 33, por exemplo, o passado anterior à adoção está apenas em alguns elementos, pequenas “pistas” como a folha com anotações das características físicas do recém-nascido. Este passado vai se “presentificar” através do jogo, em um “seguir os fatos”. O futuro, que seria poderia ser um “e foram felizes para sempre” não existe. A inexistência de qualquer possibilidade de encontrar a mãe faz a montagem e, talvez, a recepção, serem futuros possíveis.

AS REGRAS E AS IMAGENS DE MIKHALKOV

Estas muitas variações do modo performático que o documentário vem apresentando possibilitam diferentes relações com o tempo, como mostraram estes quatro filmes citados até agora.

O russo *Anna dos 6 aos 18* sintetiza grande parte destas questões. Ele se inicia em 1980 quando Nikita Mikhalkov resolve iniciar o projeto de filmar um rolo de filme por ano com imagens de sua filha Anna, então com seis anos. Seriam feitas a ela as mesmas cinco perguntas: “O que a mais amedronta? Qual é a coisa que você mais

quer? O que você mais odeia? O que você mais ama? O que você mais espera?” Esta experiência dura 11 anos, quando ela já está com 17.⁴

Paralelas a estas entrevistas, diversas imagens da ex- União Soviética passam pela tela, exatamente num período de declínio e morte desta grande potência (1980-1991). O diretor, com uma forte presença em *voz-over*, faz uma reflexão sobre o período, a partir de várias cenas que retratam estas transformações, fazendo uma relação entre a sua “micro- história” e a “macro-história” do país.

Esta proposta permite, portanto, uma união das duas concepções estéticas analisadas até agora: a reflexão e “resignificação das imagens” e o “documentário de busca”. Começaremos a estudar esta última.

Mikhalkov parte de uma proposição como ponto de partida, mas não tem nenhuma certeza no lugar em que vai chegar, como mostra um trecho de sua narração: “Para ser honesto, nesta época, em 1980, eu não sabia ainda que filme ia fazer. Eu sentia, intuitivamente, é claro, que podia ser um documento importante, embora não pudesse ver a sua forma”.

O diretor, assim como nos outros exemplos trabalhados, tem bem definidos quais serão as regras do jogo: “Eu tinha decidido apenas filmar um rolo por ano e fazer à minha filha as mesmas cinco perguntas”. Não só estas diretrizes estão estabelecidas, como são as únicas bases de onde ele parte.

Mas a relação temporal que este documentário estabelece é diferente de *33 e Passaporte húngaro*. O período entre o início das filmagens e a montagem, de 13 anos, permite um caráter reflexivo sobre as imagens do passado, elemento que está presente o tempo todo no filme.

Já tendo a consciência do fim da nação socialista e observando toda a infância e adolescência de Anna, pode-se olhar para trás e analisar o próprio processo em que está inserido. Diferente de “*Cabra*”, que possui uma multiplicidade de olhares, a centralidade está na perspectiva do cineasta sobre a obra.

Podemos dividir esta reflexão em três partes:

1. A partir do conteúdo da TV, dos cinejornais e documentários, a narração de Mikhalkov vai repassar diversos acontecimentos que marcaram estes anos, além de registros do cotidiano do povo. A sua voz se distancia de qualquer didatismo, embarcando em um balanço histórico bem pesso-

al da URSS. Este peso sentimental guia a narrativa imagética, que em boa parte segue a linha cronológica, mas também realiza inversões de ordens e repetições de planos.

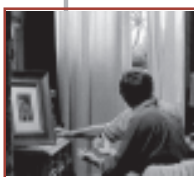
São cenas que se misturam, criam significações entre imagem, trilha sonora e as palavras do realizador. Bastante crítico ao que ele chama de “império”, em muitos momentos utiliza a ironia e a desconstrução do culto socialista. Mas em outros, deixa transparecer os sentimentos de preocupação, frustração e tristeza com todo o processo de transição vivido.

Uma parte interessante, neste sentido, é a exibição da cerimônia de encerramento da Olimpíada de Moscou, em 1980. O conhecido desenho do mascote dos jogos, Misha, feito pela multidão através de placas, aparece na tela. No estádio, uma melancólica canção sobre o silêncio é executada, quando entra a *voz-over* de Mikhalkov: “Esta foi a última vez que o império, reunindo as suas reservas finais de energia tentou mostrar a sua força e grandeza.” Aparece o plano de uma mulher na arquibancada chorando. Uma lágrima escorre da imagem montada pelo público do estádio. “O urso soviético, o urso vermelho que todos tanto temiam, que no oeste e no leste usavam para amedrontar as crianças, era simplesmente Misha, amigável e oco, que libertando-se de suas amarras, devagar desapareceu no infinito.” Um grande boneco dele, preso a muito balões, começa a voar. Visualiza-se parte de um braço e um rosto feminino dando adeus, concluindo com Misha desaparecendo no céu.

Todo este sentido de despedida de um “império”, uma grande potência e de um ideal, só poderia ser dado no início dos anos 90, a partir de uma leitura típica do período. Esta significação nunca poderia ser dada na época em que as imagens foram feitas.

Nesta parte do documentário, assim com em várias outras, existe um repensar que remete mais ao processo político do que ao projeto filmico. É uma compreensão das imagens que dominam o imaginário coletivo, ou simplesmente retratam coisas que remetem à vida dos soviéticos.

Este conteúdo, mesmo sendo uma apropriação, nunca pode ser pensado como elemento externo. A performance da voz de Mikhalkov é a intimidade de quem se insere em registros que se tornam seus (ou, mais corretamente, de seu filme). A reflexão é mais do que um “comentário em cima das imagens”, ela se posiciona mais como



um diálogo com estas situações, como se aqueles momentos não se diferenciavam tanto dos registros de sua família.

2. Além desta modalidade, existe a reflexão que parte diretamente da metalinguagem, pensando e repensando diversos elementos deste longo projeto.

Um exemplo pode ser conferido na parte iniciada com cenas do enterro do secretário-geral Yuri Andropov em 1984, vistas pela TV da família (recurso muito utilizado neste documentário). A câmera se desloca lateralmente e chega até Anna, que está de frente a uma janela (e de costas para quem a filma), no contra-luz. Este momento permanece fixo por muitos segundos e a narração em *voz-over* do cineasta diz:

Quando terminei esta seqüência e dei o fime ao laboratório, alguém denunciou que Mikhailov estava fazendo um filme clandestino. Esta seqüência não ficou muito boa, mas não pôde ser refilmada por causa dos riscos enormes para as pessoas que me ajudavam. Espero que os espectadores me perdoem.

Como se vê, este retomar de um momento da realização, revela um aspecto histórico importante: a censura na URSS naquele período.

Interessante, também, é observar a reavaliação das entrevistas com Anna. A sua filha, quando estava com seis anos, afirmava ser a bruxa o seu maior medo e um crocodilo vivo o que mais queria. Ainda bem cedo, suas preocupações acabam ganhando uma dimensão cada vez mais

política. Com oito anos, no mesmo dia em que o primeiro-secretário Leonid Brejnev morre (em 1982) é realizada uma entrevista, que também começa com as solenidades do falecimento do chefe de Estado. Corta para Anna, sentada, com um jornal na mão (possivelmente noticiando o acontecimento). O pai, que está fora do campo visual, pergunta em *voz-off* o que estava acontecendo naquele momento, sendo respondido sobre o fato da morte. Ele prossegue, então, “O que você mais quer hoje?” Anna diz, de cabeça baixa: “Eu quero que todo o povo soviético se lembre de L. I. Brejnev”. Mikhailov pergunta: “E o quê a amedronta mais?” Ao que ela responde: “Que haja uma guerra”. Em *voz-over*, ele diz: “Esta resposta terrível e inesperada, mostrava que o império começara a apoderar-se do ego dela, **mas não dei atenção a isto então**”(grifo do autor).

Em um outro momento, repensa a sua forma de interagir com Anna, como, por exemplo, a maneira que reprimia seus sorrisos durante a primeira entrevista. Além de perceber o fato de não ter notado as mudanças da menina. Esta reavaliação confunde a relação pai-filha com documentarista-documentada, (em um conflito semelhante ao que vive João Moreira Salles em relação a Santiago). A dimensão pessoal se revela de forma bem expressiva e a crise da incompreensão e da dificuldade de representar o “outro” se evidencia. Neste caso, a alteridade, que normalmente foi identificada com o estranho, o “estrangeiro”, aparece dentro da própria casa do cineasta, elemento que a poética do filme permite identificar, como mostra as palavras ditas pelo diretor:

Falando com minha filha, eu descobri, com lucidez aterradora, a distância que agora nos separava, as fechaduras que ela havia forjado e as chaves que ela não dera a ninguém, nem a mim, seu próprio pai. Meu Deus, eu pensei! Foi ela que alguns anos atrás, quase ontem, escondia o sorriso e dizia que tinha medo de bruxa, que odiava *borsch* e que queria um crocodilo? Tinha sido tão fácil tirar dela o direito de rir sem razão, falar bobagens sem temer reprimendas!

3. Por fim, podemos falar de uma metalinguagem que olha para dentro da cinematografia de Mikhailov, principalmente a partir do seu filme *Oblomov* (1979). (fazer referência na filmografia).

Em um momento de “Anna”, o



Cabra marcado para morrer

diretor faz uma reflexão sobre os antepassados da família, através da *voz-over* profundamente sentimental e das imagens de fotografias. Corta para plano de sua filha brincando sozinha, entrando sua narração novamente: “Logo vi que a idéia deste filme veio imperceptível de outro, *Oblomov*, que eu tinha terminado de fazer.” Fusão com o filme citado, com imagens de um menino acordando. “O garotinho Ilioucha Oblomov acorda em outra vida, em outra Rússia (...) Meu objetivo, ao comparar as duas infâncias, a do menino no império soviético e a do menino, no antigo império russo, foi localizar o seu ponto de divergência e descobrir se convergiam outra vez.” O menino acorda e se encaminha até uma porta. “Embora ele fuja de casa e termine na imensidão desta terra imensa, Ilioucha Oblomov jamais se perde.” O garoto corre em direção a enormes campos. “As pessoas que encontra no caminho, vivem, ou pelo menos, tentam viver, de acordo com as leis de seus ancestrais. Do mesmo modo, a vida da terra e seu passados são feitos pela vida de cada casa separadamente.”

O passado em Santiago e “Cabra” estava “morto” (ou “adormecido”) enquanto cinema é ressuscitado através do documentário.

Mikhalkov, somente depois de ter começado o projeto, se dá conta desta relação entre o documental e o ficcional. A fusão entre Anna e Oblomov mostra, em primeiro lugar, a preocupação com a temática da infância, mas também a caracterização de sua filha em personagem⁵.

A utilização destes trechos durante o processo demarca uma posição que o diretor deixa bem clara durante todo o filme. Toda a crise passada pela URSS é, para ele, consequência da perda de valores como família, tradição, a ligação com o passado e, principalmente, a ausência de Deus. Ao mesmo tempo em que critica o período socialista, contesta bastante a era “pós-Perestroika”, com seu hedonismo e futilidade de uma busca capitalista de liberdade e prazer a qualquer preço. Portanto, ele se relaciona muito mais com o período pré-revolucionário da Rússia feudal, sendo *Oblomov* um importante sinal da nos-

talgia destes tempos. Além, também, do foco documental em Anna, na família, na casa e na terra⁶, símbolos deste pensamento.

OS VÁRIOS TEMPOS DE ANNA

No documentário de Mikhalkov, (vírgula) os “resultados” do jogo aparecem muito mais *a posteriori*. Em *33* e *Passaporte húngaro* vemos diretamente a consequência de cada busca, cada embaixada, cada apartamento e as eventuais e rápidas avaliações (neste caso, mais em Goifman). O presente, nestes dois, se estabelece em contínuo, através das “etapas” e da reação imediata do diretor que se constitui como um “sujeito-câmera”.

No filme russo as regras estão bem estabelecidas e também acompanhamos muitas destas consequências, totalmente abertas, da trajetória soviética e das reações e transformações de sua filha. Mas a influência do profundo caráter reflexivo nos leva a crer que a significação dada às imagens está mais presente no momento último da montagem e no seu olhar para os 13 anos de sua família e de seu país. Os elementos que fizeram parte da construção do documentário através de escolhas inconscientes (como a utilização de *Oblomov*) e a ausência de uma percepção direta de alguns fatos (como as mudanças de Anna) são reavaliados em uma espécie de “auto-análise filmica”.

A finalização, que Ana Amado define como “futuro” nas produções de Goifman e Kogut, tem uma presença bem diferente em “*Anna*”. Neste, o repensar da obra como um todo transcorre paralelamente ao desenvolver dos acontecimentos. Isto não quer dizer que a edição dos outros dois filmes também não possui este olhar geral da obra. Mas, em uma observação mais imanente, vemos que o que se sobressai em *33* e *Passaporte húngaro* é desenrolar da procura e não a reflexão sobre o que já aconteceu.

O passado em Santiago e “Cabra” estava “morto” (ou “adormecido”) enquanto cinema e é ressuscitado através do documentário. Na produção de Mikhalkov este tempo se define através da distância temporal em relação a um projeto inicial não interrompido. Diferente dos dois filmes brasileiros, este “olhar para trás” está inserido dentro do desenvolvimento do mesmo filme. A resignificação não é de algo que foi retomado e sim do que não teve grandes hiatos.

Existe, então, nesta não-ficção de dimensões épicas, um futuro (análise, reflexão), um presente (a seqüência dos anos, imagens, entrevistas) e um passado que se confunde com estes dois primeiros. Poderíamos falar que existe uma sobreposição destes três tempos, que neste pensamento perdem o seu valor como definição fixa.

O sujeito está inserido neste contexto, no meio de relações temporais, espaciais e simbólicas, numa existência que se consolida dentro da linguagem filmica.

A maioria dos estudos sobre o documentário performativo converge para a idéia de um descentramento da subjetividade soberana, fixa e centrada. Bernardet (2005, p.151) fala de uma “subjetividade dinâmica”. Michael Renov (2005, p. 238) afirma que não existe “*self* singular”. Andrea Molfetta (2006, p.197) diz que estes filmes “(...) mostram um indivíduo tenso (sujeito) na trama de distintas relações: entre eu e o outro (através da conversação), o passado e o presente (através da memória), o indivíduo e o momento histórico da cidade (o ‘existir’ através da câmera).”

Mesmo buscando a exaltação do que considera uma formulação identitária ideal em sua narrativa, Mikhalkov não consegue escapar da instabilidade e imprevisibilidade que a sua própria poética resulta. Esta escolha de linguagem e todas as suas conseqüências não podem ser separadas do momento histórico vivido pela ex-URSS (e pelo mundo) naquele momento. Além, também, do deslocamento do diretor tanto em relação à União Soviética socialista quanto à Rússia capitalista.

Se não assume claramente para si esta turbulência, vai se constituir em um “outro”, que será a sua filha. A partir do que diz Renov, (2005, p. 238), poderíamos afirmar que isto seria uma “forma de auto-retrato em que o *self* está em estreita ligação com seu outro familiar. (...) O *self* requer o outro, o outro refrata o *self*”

Como é o elemento onde, explicitamente, vemos a mudança, ela será o ponto sitiado nas redes temporais moldadas pelo filme. Ao invés de falar de todas as suas transformações neste período, ele utiliza a menina como “narrativa”.

Desta mesma forma, Anna é escolhida como o personagem que irá vivenciar e sentir as modificações sócio-políticas. Esta proposta faz ainda mais sentido quando imaginamos ser este um importante período na formação da personalidade de um jovem. As imagens dos grandes acontecimentos têm menos valor em si do que na relação

que estabelecem com o diretor e sua filha. Neste sentido, escreve Molfetta (2006, p.197), que estes filmes “(...) trocam o acesso à natureza pela abordagem dos aspectos micro-políticos da existência: o espaço público é mostrado desde o espaço privado; em vez de dar voz às autoridades, explicitam-se as relações de poder comprovadas no diálogo com elas.”

Em Anna dos 6 aos 18 e nos demais filmes trabalhados o espaço transcende a casa da família ou a experiência pessoal. A voz do autor, que em muitos momentos do documentário foi invisível e soberana, se assume.

O tempo, então, é o grande fator que promoverá todos estes deslocamentos, a partir destas perguntas para Anna. A repetição de perguntas em épocas diferentes é um recuso utilizado no documentário⁷ e no telejornalismo. Já a evidente mudança de respostas com o passar dos anos “parte” Anna em muitas. Cada entrevista se constitui com um diferente sujeito, com preocupações, medos e opiniões diversas. O que ela mais tem medo? Bruxa, guerra? O que mais quer? Um crocodilo, que seja escolhido um bom líder? O que ela mais gosta? A natureza, quando o pai está em casa? Difícil dizer quem é ela nestas entrevistas, assim como é difícil constituir uma imagem da subjetividade, um lugar e um tempo definidos para a sua constituição.

CONCLUSÃO

Em *Anna dos 6 aos 18* e nos demais filmes trabalhados o espaço transcende a casa da família ou a experiência pessoal. A voz do autor, que em muitos momentos do documentário foi invisível e soberana, se assume. Isto evidencia o fato de que um filme sempre será uma captação da relação do “eu” com o “outro” e não uma utópica reprodução da “materialidade externa”. A existência destes sujeitos não pode ser caracterizada nem “dentro” nem “fora” do local privado ou da vida do diretor, mas em um lugar constituído no filme.

Além da espacialidade, estas produções constituem outras formas de temporalidade. O cinema inseriu a imagem no tempo. Portanto, desde as suas primeiras manifestações, outras lógicas se estabeleceram, principalmente com a consolidação de uma gramática filmica, com seus cortes, movimentos de câmera, *flash-backs*, elipses, paralelismos, etc.

Portanto, não podemos pensar estes documentários trabalhados como uma mera reprodução de uma vida, mas como uma construção que nasce no processo cinematográfico. Isto não quer dizer que estes filmes estão alienados de seu tempo, ao contrário. Estas são algumas das muitas relações que se podem estabelecer na contemporaneidade, ao pensarmos que presente, passado e futuro são, também, “invenções” de um homem ou de um povo. Partindo da concepção de que o cinema é um agente e não uma conseqüência ou ilustração do real, fica mais claro o entendimento dele na constituição de uma história da qual não é “representante” e sim “arquiteto” de suas estruturas.

NOTAS

* Mestrando em Multimeios/Unicamp.

¹ Não será feita nenhuma interpretação dogmática, muito menos uma “classificação”. As características atribuídas a um filme, muitas vezes se encontram em outro citado, por exemplo. Foi esta mesma lógica que utilizei para a escolha textual inevitável da palavra que representaria estes documentários. O “performativo”, de Bill Nichols, é ideal, pois não representa um sub-gênero, e sim um “modo”, ou uma “voz”, que se manifesta de diversas maneiras em cada filme. Segundo o autor, este modo “ênfatisa aspectos subjetivos de um discurso claramente objetivo” (2005, p. 177). Desta forma, “sublinha a complexidade de nosso conhecimento do mundo”. (IDEM, p. 169)

² Jean-Claude Bernardet (p. 231), em um apêndice à edição de 2003 de *Cineastas e Imagens do Povo* afirma: “Os personagens principais dispõem-se em duas linhas de forças: os camponeses que participaram do *Cabra/64* e a família Teixeira, com Elizabeth liderando esta linha, sendo a outra constituída pelo próprio Coutinho e pelo filme que vai se fazendo”.

³ O montador do filme é Eduardo Escorel, o mesmo de *Cabra marcado para morrer*.

⁴ Apesar dos título do filme ser “...dos 6 aos 18”, a última aparição de Anna é com 17 anos

⁵ João Moreira Salles, em *Santiago*, também usa a referência cinematográfica, com a utilização de trechos dos filmes. Ele percebe a influência de Yasujiro Ozu, cineasta que estava assistindo na época das filmagens. Em outro momento, traduz uma situação interior através de uma cena do musi-

cal *A Roda da Fortuna* (1953), de Vicent Minelli. Diferente de Mikhalkov, como se vê, são citações são de outras cinematografias.

⁶ As imagens e as referências à casa e à propriedade da família, retratadas de forma bem sentimental e nostálgica, são recorrentes no filme.

⁷ Basta lembrar de *Crônicas de Um Verão* (1960), de Jean Rouch, onde a pergunta “Você é feliz?” é feita para várias pessoas.

REFERÊNCIAS

BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo, Companhia das Letras: 2003

_____. “Documentários de busca: 33 e Passaporte húngaro”. In LABAKI, Amir; MOURÃO, Maria Dora (org). *Cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

MOLFETTA, Andréa. “Documentário performativo e filosofia hermenêutica no Cone Sul”. *Olhar Cinema...* São Carlos: Pedro e João Editores, 2006. ed. 1, vol.1.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papyrus, 2005

RENOV, Michael. “Investigando o sujeito: uma introdução”. In LABAKI, Amir; MOURÃO, Maria Dora (org). *Cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

FILMES

33. Direção: Kiko Goifman. Roteiro: Kiko Goifman e Cláudia Priscila. Produção: Jurandir Muller. Brasil: Paleo TV, 2003. DVD (74 min)

Anna dos 6 aos 18. Título Original: *Ot Shesti do Vosemnadtsati*. Direção: Nikita Mikhalkov. Roteiro: Nikita Mikhalkov, Sergei Miroshnichenko. Produção: Michel Seydoux, Nikita Mikhalkov. França/Rússia: Caméra One, 1993. VHS (100 min)

Cabra marcado para morrer. Direção: Eduardo Coutinho. Roteiro: Eduardo Coutinho. Produção: Eduardo Coutinho, Vladimir Carvalho, Zelito Viana. Brasil: Mapa Brasil e Eduardo Coutinho Produções Cinematográficas, 1984. VHS (120 min).

Santiago. Direção: João Moreira Salles. Roteiro: João Moreira Salles. Produção: Maurício Andrade Ramos. Brasil: Videofilmes, 2007. DVD em sessão pública (80 min).

Um passaporte húngaro. Direção: Sandra Kogut. Roteiro: Mônica Almeida, Gilles Marchesi. Produção: Marcello Maia. Bélgica, Brasil, França, Hungria: Zeugma Filmes, 2003. DVD (71 min.)