

Arquivo, oralidade e memória em *Anna*, um filme de Mikhalkov

RESUMO

Rodrigo Inacio Freitas
rodrigofreitas@libero.it
Universidade Tecnológica Federal do
Paraná, Curitiba, Paraná, Brasil.

Anna dos 6 aos 18, filme russo dirigido por Nikita Mikhalkov, lançado em 1993 e rodado ao longo de mais de uma década sob a efetivação das políticas da Glasnost e da Perestroika, retrata o panorama político que se desenhava no antigo bloco socialista durante a transição dos anos de 1980 a 1990, o consequente redirecionamento da organização econômica e a mudança nos padrões comportamentais para uma sociedade de consumo nos moldes ocidentais, efetivando o desmoronamento das estruturas estabelecidas. O diálogo da obra com o meio no qual foi produzida, sua “sobrevivência” e alinhamento às transformações ocorridas, assim como o papel da memória e da oralidade no desenvolvimento narrativo e a livre utilização ou adulteração do arquivo, compuseram um retrato de um mundo em transição.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema Russo. Perestroika. Arquivo. Memória.

O DESMORONAMENTO

Um dos filmes que exemplificam exaustivamente o período de transição política, econômica e cultural pelo qual passou a Rússia e as demais Repúblicas Socialistas Soviéticas quando do “desmoronamento” das fronteiras e da administração unificada que os caracterizavam é *Anna dos 6 aos 18* (Анна от 6 до 18, 1993), de Nikita Mikhalkov. Tanto o que apresenta como conteúdo, os questionamentos que suscita e os acontecimentos históricos que retrata, quanto o fato de ter sido produzido sob tais condicionamentos político-econômicos determinantes da ampla conjuntura global em transformação em fins do século XX, fizeram deste filme uma obra em constante diálogo com o panorama que se desenhava no horizonte quando de sua produção, finalização e veiculação, por conseguinte, sendo alvo de rejeição ou aceitação conforme os redirecionamentos de grupos políticos e predominância dessas vozes e seus discursos.

Ainda que *Anna* tenha sido lançado comercialmente apenas no ano de 1993, pós-queda do Muro de Berlim e fim da União Soviética, portanto, em uma conjuntura política de penetração contundente da economia capitalista nos países outrora formadores do bloco socialista, sua produção ocorreu entre os anos de 1979 e 1991, acrescida da fase de montagem ou pós-produção, o que consiste em uma longa jornada histórica não exclusivamente do Leste Europeu, congregando nesta obra fílmica diversos conflitos que envolviam o autor (através de sua presença em voice-over e de sua filha, a protagonista do documentário) e o contexto com o qual se digladiava. Este último ruía e amparava-se sobre escombros de uma política corroída pela corrupção, potencialmente soterrada pela postura anti-burocratização majoritariamente difundida entre a sociedade civil russa em fins do século XX e seu desejo de modernização e arejamento político, cultural e econômico.

Anna traz como pano de fundo e como realidade descrita as mudanças políticas, culturais e econômicas pelas quais a Rússia (e a URSS como um todo) passou após a morte de Stalin e com a ascensão dos seus sucessores, assim como com a instalação da era Gorbatchiov (Михаил Горбачёв) e sua substituição por Boris Ieltsin (Борис Ельцин), vivenciadas de maneira singular pelos contemporâneos àquelas situações históricas quando comparadas à vivência dos espectadores tardios distantes do contexto algumas décadas. O período sobre o qual se debruçou Mikhalkov nesta obra consiste em uma fase de profundas transformações na história do século XX, chamada por Hobsbawm de Desmoronamento, não somente pela queda dos regimes socialistas no leste da Europa e o consequente fim da Guerra Fria, mas por consistir em um estágio de redefinições de distintos panoramas políticos globalmente distribuídos, sejam estas redefinições meras incidências sobre as fronteiras político-administrativas dos países, suas composições político-partidárias, inexoráveis realinhamentos diplomáticos ou ainda a implosão de ordens, regimes e governantes.

Dá-se a reunificação das duas Alemanhas, o muro de Berlim cai, as tropas soviéticas saem do Afeganistão, acaba a Guerra entre Irão e Iraque, os soldados vietnamitas saem do Cambodja, a África do Sul deixa a Namíbia tornar-se independente. De acordo com o tratado FNI (Forças Nucleares Intermediárias), exemplo do novo espírito que existe entre o Leste e o Ocidente, os euromísseis são desmontados e destruídos. Por todo o lado se notam sinais de desanuviamento, entre Marrocos e a Frente Polisário (30 de Agosto de 1988), entre a Grécia e a Turquia (primeira cimeira Greco-turca, desde 1978, em Janeiro de 1988) entre Cipriotas gregos e Cipriotas turcos (24 de Agosto de 1988), entre Coreanos do norte e Coreanos do sul (Setembro de 1990). Os Indianos, chamados em 1987 para restabelecer a ordem no Sri Lanka, não mostram pressa nenhuma em sair, mas acabam por fazê-lo, em Julho de 1989. Os Etíopes entram em negociação com os Eritreus, sob os auspícios do ex-presidente Carter (Setembro de 1989). A Argentina e a Grã-Bretanha restabelecem relações diplomáticas, a 15 de Fevereiro de 1990. A 21 de Maio de 1990, os dois lémens fundem-se num Estado único mas, em 1994, voltam aos confrontos. Católicos e protestantes irlandeses sentam-se à mesma mesa (Junho de 1991) e a declaração anglo-irlandesa (Dezembro de 1993) anuncia o fim da guerra civil. Israelitas e Palestinianos reconhecem-se mutuamente (9 de Setembro de 1993). (VAISSE, 1996, p. 177).

Portanto, o que desmorona não é somente o paradigma socialista adotado no Leste Europeu, mas os sustentáculos sobre os quais se erigiu a história do século XX, como afirmou Maurice Vaisse (1996), desde a Revolução Russa, em 1917, até o período de transição dos anos 80 para os 90, fase na qual se reescreveu e se reconfigurou o quadro comum europeu, ampliou-se a hegemonia norte-americana e o alinhamento das economias mundiais ao fenômeno da globalização. Internamente, desmoronava na União Soviética não somente o Estado socialista, mas a credibilidade que o mesmo detinha frente à população em um processo de mutação das instituições, diluição de seu corpo operacional em outras áreas e serviços, reivindicações populares e a insustentabilidade das forças políticas atuarem na contenção de uma efetiva penetração da cultura política e de consumo advinda do Ocidente.

Com a entrada de Mikhail Gorbatchiov na condição de Secretário-Geral do Partido Comunista da União Soviética, em março 1985, deu-se início a reformas das estruturas burocráticas do partido e da sociedade soviética, visto que “o país estava à beira de uma crise” (GORBACHEV, 1987, p. 23), sob o nome de *Glasnost* (Гласност) e *Perestroika* (Перестройка). “Qualquer demora para implantar a *perestroika* poderia levar [...] a uma situação interna exacerbada que, em termos claros, constituiria um terreno fértil para uma grave crise social, econômica e política” (Ibid., p. 15).

Neste período grandes mudanças na política econômica global alteraram o sistema monetário internacional com o fim do *Acordo de Bretton Woods*, em 1971, o que desestruturava várias economias com o aumento do fluxo de capitais em contraposição à anterior política estacionária, modificando inclusive a liquidez de suas moedas. Entre 1945 e 1971 a validade do acordo e o controle de capitais tinha como propósito “conciliar a estabilidade do câmbio com outros objetivos: no curto prazo, programas conjuntos de reconstrução no pós-guerra; a longo prazo, a busca do pleno emprego” (EICHENGREEN, 2012, p. 249). Condição esta transformada na

década de 70 e que atingiu a, até então existente, solidez econômica da União Soviética. Ademais, os Estados Unidos aderiram a uma política deflacionária e surgiram novos produtores de petróleo no cenário internacional, o que provocou uma desestabilização dos preços praticados e a emergência de eixos periféricos na Ásia como substituição do poderio europeu em queda (VAISSE, 1996, p. 175-6).

Nesta conjuntura, a União Soviética se defrontou com problemas como o alto custo energético, tentativas com a energia nuclear, redução na força trabalhista e diminuição da produção alimentícia - “comprar trigo no mercado mundial era mais fácil que tentar resolver a aparentemente crescente incapacidade da agricultura soviética de alimentar o povo da URSS” (HOBBSAWM, 1995, p. 363) - o que colocava em xeque o modelo agrícola coletivo, e deixava claro que “no campo civil, o problema [era] ainda maior” (KENNEDY, 1989, p. 469), urgindo uma modernização política que se contrapusesse ao quadro instaurado de “cisão entre palavras e atos”, visto que “tudo que era proclamado nas tribunas e impresso nos jornais e livros foi posto em dúvida. Começou a decadência da moral pública [...] a sociedade estava ficando cada vez mais ingovernável” (GORBACHEV, 1987, p. 21-23).

Foi, portanto, em meio a esta situação que Nikita Mikhalkov iniciou a produção de uma obra composta parcialmente como retrato pessoal e familiar e, por outro lado, como reflexo dialógico e de colisão com as amplas situações que se impunham sobre o país nessas décadas de indubitáveis transições, uma obra composta a partir do entrecruzamento das “dimensões que variam entre o público e privado, tempo cronológico (histórico) e tempo subjetivo (memória), e [...] [onde] se relacionam à noção de real (factual) e ficcional” (VENTURA, 2013, p. 263). Um período de “dinâmico (res)surgimento de narrativas nacionais, identidades locais, e de mordaz criticismo em direção aos protocolos, estratégias e administração soviética” (NÄRIPEA, 2011, p. 215), quando “o novo cinema soviético foi tentando romper os tabus vigentes na sociedade, em relação às suas mazelas [...] [e] foram saindo das prateleiras numerosos filmes que estavam ‘congelados’ desde muitos anos” (SCHNAIDERMAN, 1997. p. 209).

A OBRA

Anna dos 6 aos 18, tem a filha do diretor - Anna Mikhalkova (Анна Михалкова) - como “protagonista”, um destaque na verdade mais descritivo, temático e publicitário do que uma contundente inserção no desenvolvimento narrativo da obra, visto que sua presença não se restringe ao título, tampouco conduz de maneira homogênea a progressão factual da história retratada – a história da Rússia, a construção do socialismo *in loco*, sua solidificação, ruína e decorrente substituição, assim como a incógnita identidade russa oscilante entre Ocidente e Oriente, anticlericalismo e ortodoxia cristã, revolução e tradição, soviète e aristocracia – visto ela não ser um agente histórico com forças para tal, mas uma parte integrante dessa conjuntura em movimento. Embora ouvida em diferentes momentos da história (entre 1979 e 1991) e com aparições em diferentes momentos do encadeamento linear da narrativa – vale salientar que a progressão temporal da diegese é linear e o aparecimento da protagonista respeita essa lógica, exceto por um breve instante de reminiscências – a construção fílmica não se faz no entorno da “protagonista”, mas tem ela como ponto de partida e de

entrelaçamento do micro e do macro, do subjetivo e do objetivo, do mundo interior e do mundo externo ao indivíduo, sendo este indivíduo não a própria Anna, mas seu pai, que através da jovem filha e de seu diálogo com ela, constrói um discurso proferido *por si* e *sobre si* – sua condição de pai, sua ligação com as gerações pregressas, sua preocupação com o futuro da Rússia, sua crítica ao socialismo e seu flerte com a aristocracia russa.

Anna serve como signo de um período em transformação, a personificação das mudanças assistidas, fragmento de uma geração-*perestroika* nascida no momento anterior a esta fase de abertura, mas que a vivenciou nos anos de juventude, indivíduo-símbolo de uma coletividade em uníssono com a voz de Mikhalkov, voz esta que ofusca posições antagônicas ao fazer ecoar de maneira proeminente aquela que vemos na película. Assim, Anna surge no filme conforme os anos passam e sua maturidade se faz presente, seu envelhecimento demarca a construção de uma consciência mais ampla que se forma e se abre para a leitura do mundo em transformação, seus anseios enquanto indivíduo se tornam mais complexos e se coadunam com as perspectivas socialmente construídas, com os discursos surgidos em seus meandros, fomentados ou reprimidos através de seus inerentes embates, e com os desejos (sublimados ou não) da coletividade conforme os anos (e a narrativa) avançam, ao passo que sua leitura dos acontecimentos e sua aparição na história fílmica depende da progressão – ou ao menos a ela se relaciona diretamente – da aparição de fatos históricos selecionados por aquele que espacialmente externo à narrativa comanda a progressão temporal, eleger heróis e detratores, conta e reescreve a história.

Habitam, portanto, em uníssono os discursos dos sujeitos históricos retratados - aos quais recorre Mikhalkov, e aqui podemos afirmar que é este o narrador para além do espaço cinematográfico - e a realidade da própria obra que, na materialidade sob a qual se apresenta e na figura de seu criador, se põe face à conjuntura política documentada e obrigatoriamente se ajusta frente à censura governamental estabelecida nas últimas duas décadas da União Soviética. Afirmamos, portanto, que o(s) dilema(s) do(s) sujeito(s) histórico(s) no interior da diegese é(são) também o(s) dilema(s) da própria obra posto o fato de que esta foi produzida clandestinamente, armazenada e processada de maneira sigilosa ao longo dos anos – ao menos em tese -, se adequando à realidade política do momento, ao passo que a cada caminhar rumo à construção final do filme erigia-se nova significância de si enquanto obra e processo, e também dos “passados” para os quais se volta.

Desta forma, quem fala não é Anna, mas Mikhalkov, que na construção da obra “utiliza diferentes mecanismos para falar de si, ou seja, utiliza o outro para proferir seu próprio discurso ou chega a manipular todo um conjunto de materiais de arquivo, registros, para servirem como base para apoiar seus argumentos e sentimentos” (VENTURA, 2013, p. 271), um exercício de autorreferencialidade, ainda que nos conduza a crer ora na objetividade documental ora no protagonismo da jovem Anna. Assim como a jovem garota não é o sujeito que fala, o tema também não é sua vida – ainda que o diretor parta do relato familiar, pessoal, subjetivo e intimista, amparado ideologicamente numa aversão ao modelo político socialista –, mas a Rússia e sua identidade entremeada entre o passado e o presente, entre fragmentos de um “mundo em desmoronamento” e as lacunas de um futuro incerto. Boris Schnaiderman relatou:

[...] tal como na literatura russa de hoje, surge no cinema a vacilação entre a ficção e o documento [...]. Enquanto em outros países o realismo está ligado a um tratamento convencional da realidade, na Rússia a premência dos problemas permite tornar o cinema uma continuação da vivência do povo. [...] Um exemplo de cine-verdade que não me parece muito feliz apareceu recentemente em nossos cinemas: *Ana dos 6 aos 18* [...] Acontece que o filme todo é construído de acordo com uma proposição ideológica: a defesa dos valores tradicionais, da família, do solo, das “raízes”, do “autenticamente russo”, em oposição tanto ao Estado sem Deus e defensor do materialismo ateu como à penetração do rock e dos vícios do mundo ocidental. Note-se que é muito simples e linear propor uma linha ideológica e em obediência a esta enfileirar cenas filmadas, sobre acontecimentos do dia. O recurso foi muitas vezes utilizado nos filmes do “realismo socialista”, em defesa da posição diametralmente oposta. E o próprio interrogatório, a que Ana é submetida todo ano, tem muito de artificial e que soa falso. (SCHNAIDERMAN, 1997, p. 210-11).

Schnaiderman desnuda a postura ideologicamente direcionada de Mikhalkov na execução da obra, o que se torna amplamente perceptível pelo espectador em poucos minutos de filme, “um exemplo de cine-verdade” no qual há a sujeição dos fatos históricos e seu encadeamento a um modelo ideológico amplamente conhecido, vista a pretensa inclinação do diretor à Rússia Imperial, anunciado sob um maniqueísmo construído entre “mundo socialista” e “não socialista” (binômio natural do período), mas também entre o mundo da tradição (lança mão da história familiar para tal) e o mundo da severa iconoclastia antimonárquica e antirreligiosa pós-revolucionária (expressa através das imagens de idosas no campo e o uso do *voice-over* a conduzir: “essas mulheres estão indo ajoelhadas para um lugar onde havia uma igreja antes dos bolcheviques destruírem-na. Elas beijam as árvores que testemunharam a vida da igreja, bem como a sua morte.” (MIKHALKOV, 1993)).

O interrogatório conduzido por Mikhalkov frente à câmera, registros esses apresentados ao longo do filme e que denotam a construção gradual da obra, visto o crescimento físico e o amadurecimento psicológico da protagonista perceptíveis nas imagens, somados à narração e linearmente dispostos na linha de desenvolvimento narrativo – inicia-se com Anna ainda na infância, avança para sua adolescência e se encerra com o ingresso na vida adulta quando emigrava para a Suíça – que, segundo Schnaiderman, é frágil do ponto de vista formal e ausente no que tange à credibilidade objetiva, ao convencimento e à plausibilidade do discurso.

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 eu ainda não pudesse ver a sua forma. Eu tinha simplesmente decidido filmar um rolo por ano, fazendo à minha filha as mesmas 5 perguntas simples. (MIKHALKOV, 1993).

Perguntas estas que se diluem pelo filme, retornam em diferentes momentos, ou melhor, são refeitas em situações distintas da história pessoal de Anna, da família, do diretor (sujeito *parcialmente oculto* na obra) e da Rússia, não se apresentam uniformemente ao passar dos anos, mas remetem permanentemente

à mesma diligência, suscitam as mesmas questões ainda que as palavras que conduzam o “interrogatório” se apresentem modificadas ocasionalmente. Questionamentos subjetivos amplos como “o que você mais ama?”, “o que mais a amedronta?”, “qual é a coisa que você mais deseja?” e “o que você mais odeia?” são repetidamente elaborados ao longo do tempo, obtendo em contrapartida, respostas, por parte de Anna, que se inter-relacionam e se interpõem a imagens de arquivo, de noticiário televisivo, registros familiares do diretor ou material excluído (e censurado) de obras pregressas, os quais traçam um contraponto entre a infância no arcaico e nostálgico mundo russo pré-soviético dos tempos aristocráticos e a infância sob a égide socialista, sob aberta doutrinação política, condução ideológica do Estado e vasta intervenção do Partido em todas as esferas da vida coletiva. “Meu objetivo, ao comparar, as duas infâncias [...] foi localizar seu ponto de divergência e descobrir se convergiram outra vez” (MIKHALKOV, 1993).

Inclusive, no próprio filme, Mikhalkov denuncia a existência de intensa censura à qual estavam submetidos os artistas e intelectuais de então, assim como a impossibilidade de lançamentos e publicações de qualquer espécie sem o prévio consentimento governamental. Desta forma, o filme *Anna* havia sido produzido clandestinamente e seu material fílmico foi oneroso, obtido por meios escusos e processado secretamente, condição comum para obras que “apesar das proibições burocráticas, e até mesmo perseguições, prepararam moralmente o povo para a *Perestroika*” (GORBACHEV, 1987, p. 24).

MEMÓRIA, ARQUIVO E ORALIDADE EM MIKHALKOV

Uma das questões suscitadas na análise da obra é o uso de imagens de arquivo, caras à construção narrativa da obra e sem as quais o caráter documental e objetivo, sócio-político amplo em diálogo com os acontecimentos regionais e com a modificação global em âmbitos culturais, geopolíticos e econômicos, assim como a inteligibilidade alcançada sobre a progressão cronológica e o desenvolvimento narrativo amalgamado à sequencialidade dos fatos históricos, ficaria aquém. O uso do arquivo, embora prática corriqueira na produção audiovisual documental, muitas das vezes não é problematizado quanto à sua ontologia – “O que significa *se orientar* na imagem? Ou ainda mais: O que significa *se orientar* no arquivo labiríntico dos textos e imagens continuamente mesclados, ligados, reunidos e destruídos todos juntos?” (DIDI-HUBERMAN, 2007, p. 2) –, mas denota a existência de uma relação topo-nomológica na obra, portanto, uma relação de poder sobre as imagens utilizadas, localizadas em pontos arbitrariamente escolhidos e lá mantidos em exercício da *lei*, voltados a trazer para a obra um caráter “realista”, “neutro”, no mínimo verossímil e objetivo, relação esta que se serve da carga histórica que atribui analogia às imagens “objetivas” obtidas na fotografia e no cinema – “a foto possui *poder irracional que arrebatava nossa crença.*” (BAZIN, 1975 apud AUMONT, 2002, p. 200-1) – e que *domiciliadas*, exercem um fator de *consignação* nos parâmetros teorizados por Jacques Derrida, quando analisa o arquivo e suas funções modernas.

Arkhe, lembremos, designa ao mesmo tempo o *começo* e o *comando*. Este nome coordena aparentemente dois princípios em um: o princípio da natureza, ou da história, *ali onde* as coisas *começam* – princípio físico, histórico ou ontológico –, mas também o princípio da lei *ali onde* os homens e os deuses *comandam*, *ali onde* se exerce a

autoridade, a ordem social, *nesse lugar* a partir do qual a *ordem* é dada – princípio nomológico. [grifos do autor](DERRIDA, 2001, p.11).

Portanto, o arquivo conserva – ainda que atenuadas ou obliteradas – tais relações tanto na sua origem e fabricação, quanto no seu uso, ou seja, na captação das imagens utilizadas, na sua guarda/ocultamento, preservação/destruição e na sua aplicação *a posteriori*, integral ou fragmentária, no caso, na obra *Anna*. O arquivo detém o princípio reorganizador (ordenador, melhor dizendo) sobre si mesmo, sobre o preservar-se e sobre o fato *ali* preservado, portanto, a arquivística inexistente dissociadamente às relações de poder estabelecidas, sejam elas constituídas e alocadas no passado ou no presente.

É bem verdade que o conceito de arquivo abriga em si mesmo esta memória do nome *arkhê*. Mas também se conserva *ao abrigo* desta memória que ele abriga: é o mesmo que dizer que a esquece. [...] “arquivo” remete ao *arkhê* no sentido *nomológico*, ao *arkhê* do comando. [...] o sentido de “arquivo”, seu único sentido, vem para ele do *arkheion* grego: inicialmente uma casa, um domicílio, um endereço, a residência dos magistrados superiores, os *arcontes*, aqueles que comandavam. Aos cidadãos que detinham e assim denotavam o poder político reconhecia-se o direito de fazer ou de representar a lei. Levada em conta sua autoridade publicamente reconhecida, era em seu lar [...] que se depositavam então os documentos oficiais. Os *arcontes* foram os seus primeiros guardiões. Não eram responsáveis apenas pela segurança física do depósito e do suporte. Cabiam-lhes também o direito e a competência hermenêuticos. Tinham o poder de *interpretar* os arquivos. Depositados sob a guarda desses arcontes, estes documentos diziam, de fato, a lei: eles evocavam a lei e convocavam à lei. [...]. Foi assim, nesta *domiciliação*, nesta obtenção consensual de domicílio, que os arquivos nasceram [...] [e se deu a] passagem institucional do privado ao público. [...]. É preciso que o poder arcôntico, que concentra também as funções de unificação, identificação, classificação caminhe junto com o que chamaremos o poder de *consignação*. Por *consignação* não entendemos apenas, no sentido corrente desta palavra, o fato de designar uma residência ou confiar, pondo em reserva, em um lugar e sobre um suporte, mas o ato de *consignar reunindo os signos*. [grifos do autor](DERRIDA, 2001, p. 12-4).

A *função arcôntica* exercida por Mikhalkov não somente fala através de tais fragmentos de arquivo, mas os costura com os registros pessoais e familiares de modo a dar a esses – de mais fácil moldagem e condução estrutural – maior autoridade, maior respaldo objetivo proveniente não só de fatos históricos amplamente conhecidos, mas apresentados em imagens extradiegéticas de fabricação externa ao filme e por sujeitos históricos muitas das vezes anônimos, o que fortalece o discurso “neutro” e assertivo de sua obra pelo fato de *grosso modo* negligenciarmos a mão humana em sua intervenção processual. Relatos pessoais natimortos – artificiais e que soam falsos, na descrição de Schnaiderman – que encontram sua potencialidade discursiva nos elementos externos a eles (as imagens de arquivo) com a qual interagem e se somam, o que demonstram que isoladamente, não constituem nada mais significativo além de filmes pessoais e familiares, ainda que a obra recorra à oralidade de *Anna* (diegese) e de Mikhalkov (*voice-over*) como condução narratológica e à memória familiar e coletiva (tradição

e política). Didi-Huberman, ao discorrer sobre o arquivo de imagens do holocausto e a dor causada àquelas vítimas que experienciaram a história quando defrontadas com as imagens do fato, envoltos pela oposição racional e científica entre o relato vivido (subjetivo) e o imagético posto à frente (objetivo) e a inerente desrealização dessas imagens (um certo “esquecimento”, efeito do trauma), aponta que nesse caso paira a “insegurança do *ter visto* e a certeza do *ter vivido*” (2007, p. 4), condição que cremos ser comum a obras que se voltam à memória, à oralidade, ao uso de arquivo pessoal e à composição narratológica sedimentada sobre os relatos históricos do sujeito (espaço micro) e da coletividade (espaço macro) entre o binômio pessoal-transpessoal, características largamente presentes na obra em questão.

A imagem nunca é só uma incisão no mundo da visibilidade. É, ainda mais, uma marca, um rastro visual do tempo, que intencionou tocar a imagem, mas também dos tempos complementares – forçosamente anacrônicos, heterogêneos entre si - que a imagem, como arte da memória, necessariamente agrega. É cinza mesclada, mais ou menos quente, de distintos fornos. Por isso *arde a imagem*. Arde de realidade, pois se aproximou a ela por um momento [...]. Arde no fulgor, a dizer, na possibilidade visual que se abriu a partir de sua mesma extinção. Finalmente, a imagem arde de memória, a dizer, flameja inclusive quando já é cinza: uma forma de dar expressão a sua vocação de vida póstuma. (Ibid., 2007, p. 12).

Vida póstuma atrelada à imagem que passa a existir na sua não-materialidade, emigrada para a memória individual ou coletiva como um fragmento moldado pela força da experiência vivida e da experiência do relato de outrem, realocação da imagem que passa a habitar o *topos* da abstração que, por diversos fatores, perde o rastro que poderia nos nortear até sua origem, e passa a ser vivida como experiência de si. Oralidade, memória e história do tempo presente são conceitos que se envolvem e que devem ser analisados para tecermos uma compreensão ampla da construção narrativa e estética de *Anna*, não somente pelo fato do autor ressuscitar a tradição da Rússia aristocrática como crítica ao *modus vivendi* sob a égide socialista, mas por lançar mão de tais componentes – a entrevista, por exemplo – no que concerne à fabricação do fato, à *invenção da fonte* (VOLDMAN, 2000) e do efeito sensível na obra em questão. Como *invenção da fonte* entendemos a condução estritamente parcial de Mikhalkov na obtenção do *testemunho-não-sujeito* (VOLDMAN, 2000) de Anna, entrevistada, destinada a responder as mesmas perguntas em momentos de exacerbação da conjuntura política, entremeada por informações jornalísticas, familiares,..., que seguramente conduziram seu pensar, e que dá seu testemunho não como agente histórico relevante na consecução dos fatos, visto que ela não é parte dominante dos mesmos, mas como um espectador “externo” a eles, ainda que integrante de uma dada “memória de caráter coletivo”. Conforme discorre Henry Rousso,

a memória [...] é uma reconstrução psíquica e intelectual que acarreta de fato uma representação seletiva do passado, um passado que nunca é aquele do indivíduo somente, mas de um indivíduo inserido num contexto familiar, social, nacional. [...] Se o caráter coletivo de toda memória individual nos parece evidente, o mesmo não se pode dizer da ideia de que existe uma “memória coletiva”, isto é, uma presença e, portanto, uma representação do passado que sejam

compartilhadas nos mesmos termos por toda uma coletividade.
(ROUSSO, 2000, p. 94-5).

Essa dita memória ou experiência histórica coletiva diluída e contida amorficamente na opinião dos indivíduos pode ser ainda mais latente na opinião daqueles que vivem na infância, como Anna ao longo dos anos em que o filme foi realizado, e que, portanto, fornecem uma leitura de mundo muito restrita e subjugada à constante “manipulação” dos familiares, além de sofrer impacto formativo pela mídia, que subverte potencialmente a impressão que se tem do real e do acontecido (objetivo) ou vivido (subjetivo). “Na sociedade moderna nossas imagens do passado são conservadas e transmitidas através do tempo não só por meio da experiência vernacular, mas também como construções culturais administradas e mediatizadas” (THOMSON; FRISCH; HAMILTON, 2000, p. 76). Situação análoga é também relatada por Baudrillard quando este se debruçou sobre a “Revolução” romena ocorrida sobre os levantes populares em Timisoara no ano de 1989 e televisionados *pari passu* à escalada física do conflito e a tomada do poder pelos opositores políticos. Ele afirma que “muitas testemunhas romenas falam dessa perda do acontecimento, da percepção ou da experiência viva que eles possuem, pela imersão na rede midiática, por essa prisão domiciliar, de certa forma, na tela audiovisual” (BAUDRILLARD, 1993, p. 148).

[...] até nossas memórias obedeceriam às convenções da representação cinematográfica do passado. Tem havido muita preocupação com a penetração da cultura popular no processo de rememoração, com a possibilidade de as pessoas passarem a relatar as experiências que viram na televisão, por exemplo, como se fossem suas, substituírem suas experiências de testemunhas oculares ou participantes. [...] Teme-se que a cultura de massa empobreça “nossas memórias originais” e que uma versão mais homogeneizada tome seu lugar. Teme-se também perder a comunidade e a identidade, já que a tecnologia de massa modifica não só nosso sentido do temporal, mas também a natureza especificamente espacial do lembrar. A noção de que podemos nos “lembrar”, por exemplo, do assassinato de Kennedy significa que nos lembramos de como foi apresentado na televisão ou no rádio, e não de termos a experiência direta desse evento. [...] Irina Sherbakova, ao entrevistar recentemente ex-internos em campos de trabalho forçado russos, constatou que muitas de suas memórias se assemelhavam às histórias do *Arquipélago Gulag*, de Solzhenitsyn. Para Sherbakova, “a grande quantidade de informação que emana das pessoas frequentemente parece ocorrer pela imolação de suas próprias memórias, até que começa a parecer que tudo o que sabem aconteceu pessoalmente com elas.” (THOMSON; FRISCH; HAMILTON, 2000, p. 90-91).

Ainda que o relato oral no filme *Anna* consista em um recurso de linguagem audiovisual que possui relação estética e poética com o todo da obra, a entrevista e o testemunho registrado suscita o *postulado do sentido da existência* narrada (BOURDIEU, 2000), ou seja, apregoa o mesmo relato como crível e o utiliza como caminho ao *pathos*. Portanto, ainda que o diretor possua liberdade criativa e flexibilidade de método na composição da obra (um “mero” documentário), sua condução na reconstrução do fato valida tal trabalho como uma obra histórica, ou historiograficamente audiovisual – “um acontecimento recontado torna-se história resgatada” (NICHOLS, 2005, p. 59) – tão ficcional quanto o texto

historiográfico convencional – “podemos conferir sentido a um conjunto de acontecimentos de muitas formas diferentes” (WHITE, 2001, p. 102) – pois, “não se pode negligenciar a dimensão radiofônica, cinematográfica, mas sobretudo televisiva, dessa presença da história do presente” (CHAUVEAU; TÉTART, 1999, p. 18).

A oralidade tornou-se ferramenta decisiva no surgimento de uma *história vista de baixo*, “atenta às maneiras de ver e de sentir, e que às estruturas ‘objetivas’ e às determinações coletivas prefere as visões subjetivas e os percursos individuais, numa perspectiva decididamente ‘micro-histórica’” (FRANÇOIS, 2000, p. 4), o que formalmente ocorre em *Anna*, visto que a partir de relatos da jovem menina e sua vida em família, somados à descrição do autor quanto aos seus antepassados, conduzem a uma história do micro para o macro, e tecem, a partir de fragmentos subjetivos de Mikhalkov, uma história política e cultural dos últimos 80 anos da Rússia. Ainda que formalmente esta passagem teórica do micro para o macro e a escolha de personagens “anônimos” elaborem uma história “democrática” da cultura e possa em quesitos metodológicos se assemelhar ao modelo materialista histórico, vale ressaltar que a personagem central da narrativa (Anna) assim como o diretor não pertencem às camadas populares, mas fazem parte “deste cortejo triunfal que conduz os dominantes a marcharem por cima dos que, ainda hoje, jazem por terra” (BENJAMIN, 1981 apud LÖWY, 2011, p. 21), pois não só proveem de uma família aristocrática e de grande reputação, como reproduzem continuamente o discurso dos vencedores, amplamente difuso nas obras de Mikhalkov e, sobretudo, em *Anna*, obra na qual refutar o socialismo soa como uma missão histórica.

O que buscamos desnudar é a forte coerção do autor sobre a entrevista que supostamente consiste no relato de uma jovem inocente observadora, em sua simplicidade, da realidade política do país, e, portanto, questionar a validade de seu testemunho (ou ao menos apontar o verdadeiro sujeito que ali discursa). Conforme disse Ventura (2013, p. 265) quanto ao uso de imagens de arquivo, e aqui ampliamos este comentário ao uso dos depoimentos de sua filha, “Mikhalkov [...] toma o que é do outro e mostra o que lhe é próprio, sua visão de mundo, para desconstruir o discurso originário da imagem e transformá-lo em seu próprio discurso, em sua narrativa.” Narrativa que firma a tessitura entre memória, tradição, historicidade, família e personalidade em fluxo condutor entre as gerações da família Mikhalkov, ao se partir da extremidade que dá título ao filme (o polo mais jovem) e se rumar à outra, onde vive (ou “arde”) na memória, o pintor Vassilii Surikov (Василий Суриков) – “emergente de uma provinciana família cossaca para tornar-se um dos principais pintores da Rússia do século XIX” (CONDEE, 2009, p. 90) –, passando pelo irmão, também cineasta, Andrei Mikhalkov-Kontchalovskii (Андрей Михалков-Кончаловский), sua mãe, poeta a quem dedica o filme e muitos minutos da obra, Natalia Piétrovna Kontchalovskaia (Наталья Петровна Кончаловская), e a vida de seu pai, renomado escritor de poesia infantil, “cujos versos todas as gerações de nossa terra conheceriam”, Siérguei Mikhalkov (Сергей Михалков), o que denota, sobretudo, o caráter aristocrático da família, sua condição economicamente privilegiada, detentora de status e pertencente à esfera da cultura e das artes desde os tempos que antecederam à Revolução de Outubro.

Mikhalkov é desinibido em sua visão de uma Rússia textual explicitamente tradicionalista em sua orientação política, Ortodoxa em seu sistema de crenças e patriarcal em seu ordenamento sexual. Isto é um conservadorismo esclarecido que reivindica o progresso real por força de suas distinções ostensivas das práticas ocidentais, incluindo suas categorias de justiça e coletividade. [...]. Contraposto a uma Europa Ocidental enfraquecida e perdulária, sua Rússia é assertivamente diferente em sua saudável barbárie. Contraposta aos Estados Unidos, a Rússia de Mikhalkov é assertivamente europeia em sua requintada conservação da alta cultura. [...]. Mikhalkov é visto com ambivalência pela *intelligentsia* liberal por uma variedade de razões, algumas mais explicitamente enunciadas do que outras. Entre essas razões está o *continuum* providencial de sua família, o privilégio, suas pretensões à preeminência czarista e soviética. Esse *continuum* contrasta amplamente com a experiência de seus pares e as narrativas centrais dos traumas russos. (CONDEE, 2009, p. 86-7).

Tal condição material e social de Mikhalkov se opõe ou minimamente atribui incredibilidade às dificuldades por ele apregoadas em *voice-over*, como o alto custo dispendido com os materiais fílmicos e os processos laboratoriais necessários, a dificuldade de acesso aos mesmos e a arriscada missão em manter consigo o material bruto, visto que o forte teor antissoviético da obra foi atribuído incisivamente em fase de montagem através da adição de narração, interposição dos planos e da construção de sentido, nos moldes tradicionalmente russos/soviéticos de se fazer cinema. Ademais, desde 1985, com o decreto da *Glasnost*, a agenda “jornalística” soviética passou a incluir “um vasto alcance de tópicos e temas previamente banidos para as *zonas além das críticas*” (MCNAIR, 2006, p. 169), o que deu maior liberdade aqueles que produziam e difundiam informação. Em 1987, Mikhalkov fundou sua produtora TRITE (ТРИТЭ), que, segundo Condee, tem sua subsidiária *Rossiiskii arkhiv* (Российский архив) “especializada na publicação de documentos, memórias e outros materiais arquivísticos da história doméstica e da diáspora da Rússia, incluindo sua herança religiosa” (CONDEE, 2009, p. 88), condição que posteriormente deu ao cineasta papel central na “vida cultural russa inseparável da política do Kremlin” (e que se mantém até os dias atuais em franco estreitamento). Condee (2009, p. 97) aponta a existência de uma longa continuidade que se fez manifesta em diversas de suas obras, pois “cumulativamente [...] vêm expressar um *pathos* que [...] olha para trás ao invés de para frente, invoca a nostalgia em vez da antecipação, e vê a impotência humana e a fragilidade no lugar do voluntarismo e da força.”

Memória é uma expressão ordinária na obra enquanto aspecto formal – o filme é um documentário que se volta ao passado e recorre ao arquivo na sua terminologia ampla – e um tema recorrente em profusas circunstâncias conforme o encaminhamento narrativo – “A verdadeira imagem do passado perpassa, veloz. O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido.” (BENJAMIN, 1987, p. 224) –, sobretudo quando o autor discorre sobre sua relação com a mãe e com os veículos através dos quais a relembra, uma memória ressonante na materialidade dos objetos remanescentes, ainda que transformados com o tempo, mas que carregam, não em si, mas na memória do autor, um traço da presença na ausência, pois, conforme afirmava Benjamin, somente a memória nos permite [...] “apropriar-se do curso das coisas, por um lado, e resignar-se, por outro lado, com o desaparecimento dessas coisas, com o poder da morte” (BENJAMIN, 1987, p. 210).

O narrador comenta sobre as imagens internas da casa: “muita coisa mudou nesse tempo. Esta varanda onde nossa família se reunia, para passar as noites de verão [...] este banco onde mamãe adorava sentar [...] esta casa com seu aroma de café e torrada de manhã” (MIKHALKOV, 1994).

O filme tem uma sequência voltada a mostrar as dimensões da casa enquanto a narração retoma experiências do íntimo âmbito familiar, a composição de uma carta ora para a mãe ora para a filha. “Você [Anna] subirá na cama dela [a vó], sentirá seu cheiro e ouvirá coisas simples e brilhantes que esquecerá imediatamente, assim que deixá-la. [...] Mas que um dia, mais tarde, lembrará claramente” (MIKHALKOV, 1994). Caráter fugaz da memória que se dilui e se reconstrói em relações contínuas de contato com a materialidade de fragmentos “vivos” desse passado, mas que *a posteriori*, quiçá nesse processo de busca do vivido (e o trabalho documental de Mikhalkov é em parte isso) volte a ganhar significado. Apropriação de uma *reminiscência* benjaminiana revivida através desses objetos-ponte (a casa, o banco, ...) que intermediam a aproximação entre realidade e imaginário, fato e factível, presente e passado, tornando o mundo do *vivido-ainda-ardente*, ou seja, da experiência alcançável que habita na memória, (re)cognoscível em um contínuo *saturado de agoras* (BENJAMIN, 1987). “Mas a casa se foi, como a varanda onde tomávamos café, o banco e o cachorro que minha filhinha corre atrás. [...] Se foi também o império onde isto aconteceu” (MIKHALKOV, 1994).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Habita nesta obra uma falsa neutralidade na condução do exposto, não no expressar objetivo de uma realidade estranha a Mikhalkov – inclusive o filme fala mais a seu respeito do que de Anna, mero elo entre os antepassados e as gerações vindouras – visto o diretor se pôr frente às câmeras, falar de sua família, narrar (extra)diegeticamente o filme e se fazer sujeito histórico visível na obra, mas principalmente por buscar representar a fala de Anna como algo a ela natural, um espaço subjetivo impenetrável e não-influenciado, dotado de genuidade ou de um “espírito” coletivo comum a toda esta geração de russos, fragmentos inocentes de uma juventude que se abre para o mundo, o percebe e se manifesta, em dado momento, sob a liberdade garantida da *glasnost* contra este mundo em desmoronamento.

Pierre Nora (1992) afirmou outrora que no Ocidente “a memória aliena e a história libera”, enquanto na ex-União Soviética pairava o inverso, e prosseguiu dizendo que “contra uma história que se transformou em prática da mentira em nome de uma pretensa cientificidade, o retorno à memória pode não ser o acesso imediato à verdade histórica, mas é certamente o símbolo da liberdade e da alternativa à tirania” (NORA, 1992, p. 416-7 apud ROUSSO, 2000, p. 100), memória esta duplamente revitalizada, tanto na sua diluída manifestação na voz de Anna, quanto na ressurreição do arquivo ainda “ardente”. Memória que se faz cognoscível na condução narrativa de Mikhalkov ao desvelamento do uso que este faz do documentário como registro de si, do filme como ensaio de composição e relato de suas próprias experiências, sentimentos e buscas, um retorno (ou reconstrução) à memória subjetiva dos íntimos momentos em família – “Desde a infância eu lembro da doce espera do Ano Novo, quando a árvore se iluminava, [...] quando cozinávamos e conversávamos. A fragrância da árvore enchia a casa.”

(MIKHALKOV, 1994) – em contraposição a uma pretensa memória coletiva composta sobre fatos históricos amplos que tende, na obra em questão, a ser ocultada. Ainda que Mikhalkov aborde fatos relevantes (a *perestroika*, o malogrado golpe contra Gorbatchiov e as pressões populares decorrentes da insatisfação) estes surgem na obra como compensação da narrativa e como elementos sinérgicos na justificação “messiânica” da história, não sendo resgatados uniformemente se comparados ao modo como foram resgatadas as memórias familiares (providas obviamente de uma maior carga subjetiva). Os fatos históricos pertencentes ao macro (em detrimento do individual e familiar, do intimista e micro) foram alocados no âmbito externo ao espaço familiar, sugerindo um quase *paralelismo griffithniano* que se nega enquanto ferramenta audiovisual – visto que na forma, a obra entrelaça ambos os cenários – mas que se reafirma enquanto mundos habitados que se opõem, não abertamente, mas um (a família) como resistência ao outro (a sociedade socialista), sendo aquele, o último refúgio contra a degeneração.

Afirmamos, portanto, que Mikhalkov contrapõe o espaço íntimo, subjetivo, da tradição e da família, ou seja, dos fragmentos remanescentes de uma identidade russa pré-revolucionária (quando recorre à memória) à coletividade e sua historicidade genérica, um choque entre sujeito (que encontra no seio da família seu afago) e o espaço público com suas contradições (que o oprime e representa as imposições políticas). O diretor, ao recorrentemente abordar o tema da memória, discorre acerca de experiências subjetivas alcançadas em ocasiões restritas e específicas, mas não resgata do passado recente da gestão socialista, senão para condenar, fatos que tenham contribuído para a formação da Rússia moderna, portanto, age como se as raízes populares estivessem alocadas unicamente no mítico passado russo pré-bolchevique. Quando migra da abordagem do íntimo para o público é para suscitar a existência de um “espírito messiânico” que habita sobre a sociedade e que a conduz escatologicamente, de maneira paralela ao dialético e autogestionário desfalecimento do regime e deterioração das suas estruturas, em constante afluxo e em progressão ascendente no que tange à qualidade de vida. Ápice alcançado através de períodos de crises, instabilidade e incertezas, representado na queda do regime socialista, o que não encerra a incerteza sobre o destino do *narod* e sobre “a misteriosa alma russa”.

Archive, Orality and Memory in *Anna*, a film by Mikhalkov

ABSTRACT

Anna 6 - 18, a Russian film directed by Nikita Mikhalkov, released in 1993 and shot over more than a decade under the effectuation of *Glasnost* and *Perestroika* policies, portrays in its shape and content the political landscape that was drawn in the Socialist Bloc during the transition from the 80's to the 90's, the consequent redirection of economy and the changes in behavioral patterns to a Western-style consumer society effecting the *landslide* (Hobsbawm) of established structures. The film dialog with the medium in which it was produced, its "survival" and alignment with the transformations occurred as well as the role of memory and orality in the narrative development and the archive free use or its adulteration composed a portrait of a transitional world.

KEYWORDS: Russian Film. Perestroika. Archive. Memory.

REFERÊNCIAS

ADELMAN, Deborah. **The children of Perestroika come of age:** Young people of Moscow talk about life in the New Russia. Armonk, NY; London: M. E. Sharpe Inc., 1994.

ANNA dos 6 aos 18 (Анна: от 6 до 18). Direção: Nikita Mikhalkov. Produção de Trite. Rússia: Trite, 1993.

ATTWOOD, Lynne (org.). **Red women on the silver screen:** soviet women and cinema from the beginning to the end of the communist era. London, Pandora Press, 1993.

AUMONT, Jacques. **A imagem.** 7.ed. Campinas, SP: Papirus, 2002.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política:** ensaios sobre literatura e história da cultura. 3.ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. (Obras Escolhidas, v. 1)

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (Coord.). **Usos e abusos da história oral.** 3.ed. Rio de Janeiro: FGV, 2000. p. 183-191.

CHAUVEAU, Agnès; TÉTART, Philippe. Questões para a história do presente. Bauru, SP: EDUSC, 1999.

CHOMSKY, Noam. Novas e velhas ordens mundiais. São Paulo: Scritta, 1996.

CONDEE, Nancy. The Imperial Trace: Recent Russian Cinema. New York: Oxford University Press, 2009.

DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo:** uma impressão freudiana. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Das Archiv brennt. In: DIDI-HUBERMAN, Georges; EBELING, Knut. **Das Archiv brennt.** Berlin: Kadmos, 2007. p. 7-32. Disponível em: <<https://filologiaunlp.files.wordpress.com/2012/05/el-archivo-arde1.pdf>> Consultado: 24 Set. 2018.

EICHENGREEN, Barry. **A globalização do capital:** uma história do sistema monetário internacional. 2.ed. São Paulo: Editora 34, 2012.

FRANÇOIS, Etienne. A fecundidade da história oral. *In*: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (Coord.). **Usos e abusos da história oral**. 3.ed. Rio de Janeiro: FGV, 2000. p. 3-13.

GILLESPIE, David. **Russian cinema**. Essex: Pearson Education, 2003.

GORBACHEV, Mikhail. **Perestroika: novas ideias para meu país e o mundo**. São Paulo: Best Seller, 1987.

HOBBSAWM, Eric. **Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

KENNEDY, Paul. **Ascensão e queda das grandes potências: transformação econômica e conflito militar de 1500 a 2000**. Rio de Janeiro: Campus, 1989.

KOKLYAGINA, Ludmilla. Urban Youth: A Sociological View. *In*: RIORDAN, Jim (Ed.). **Soviet Social Reality in the Mirror of Glasnost**. New York:

LÖWY, Michael. **Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses "Sobre o conceito de história"**. São Paulo: Boitempo, 2005.

LÖWY, Michael. "A contrapelo". A concepção dialética da cultura nas teses de Walter Benjamin (1940). *In*: **Lutas Sociais**, São Paulo, n.25/26, p.20-28, 2ºsem. de 2010 e 1º sem. de 2011.

MCNAIR, Brian. **Glasnost, Perestroika and the Soviet Media**. London-New York, Routledge, 2006.

NÄRIPEA, Eva. **Estonian Cinescapes: Spaces, Places and Sites in Soviet Estonian Cinema (and Beyond)**. Eesti Kunstiakadeemia: Tallinn, 2011. Disponível em <<https://www.digar.ee/arhiiv/en/книги/47102>> Acesso em: 28 set. 2018.

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

ROSSI, Paolo. **O passado, a memória, o esquecimento: seis ensaios da história das ideias**. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

ROUSSO, Henry. A memória não é mais o que era. *In*: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (Coord.). **Usos e abusos da história oral**. 3.ed. Rio de Janeiro: FGV, 2000. p. 93-101.

SCHNAIDERMAN, Boris. **Os escombros e o mito**: a cultura e o fim da União Soviética. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SIRINELLI, Jean-François. A geração. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (Coord.). **Usos e abusos da história oral**. 3.ed. Rio de Janeiro: FGV, 2000. p. 131-7.

THOMSON, Alistair; FRISCH, Michael; HAMILTON, Paula. Os debates sobre memória e história: alguns aspectos internacionais. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (Coord.). **Usos e abusos da história oral**. 3.ed. Rio de Janeiro: FGV, 2000. p. 65-91.

VAISSE, Maurice. As relações internacionais desde 1945. Lisboa: Edições 70, 1996.

VENTURA, Cristiane Moreira. O tempo como protagonista em Anna dos 6 aos 18, de Nikita Mikhalkov. **Em tese**, Belo Horizonte, v. 19, n. 1, p. 262-275, jan. 2013. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/article/view/5128>> Acesso em: 15 ago. 2018.

VOLDMAN, Danièle. A invenção do depoimento oral. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (Coord.). **Usos e abusos da história oral**. 3.ed. Rio de Janeiro: FGV, 2000. p. 247-265.

WHITE, Hayden. **Trópicos do discurso**: ensaios sobre a crítica da cultura. 2.ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

Recebido: 13 julho 2020.

Aprovado: 7 ago. 2020.

DOI: 10.3895/rde.v11n18.12755

Como citar:

FREITAS, R.I. Arquivo, oralidade e memória em Anna, um filme de Mikhalkov. Dito Efeito, Curitiba, v. 11, n. 18, p. 107-124, jan./jun. 2020. Disponível em: <<https://periodicos.utfpr.edu.br/de>>. Acesso em: XXX.

Direito autorial: Este artigo está licenciado sob os termos da Licença Creative Commons-Atribuição 4.0 Internacional.

