



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

O FERREIRO: UCRÂNIA E TEMPO CINEMATográfico

Nina Teckla Bonoro Gudme

Rio de Janeiro/ RJ

2017

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

O FERREIRO: UCRÂNIA E TEMPO CINEMATOGRAFICO

Nina Teckla Bonoro Gudme

Relatório técnico de graduação
apresentado à Escola de Comunicação
da Universidade Federal do Rio de
Janeiro, como requisito parcial para a
obtenção do título de Bacharel em
Comunicação Social, Habilitação em
Rádio/TV.

Orientador: Prof. Dr. Fernando Antônio Soares Fragozo

Rio de Janeiro/ RJ

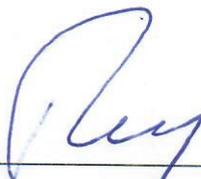
2017

O FERREIRO: UCRÂNIA E TEMPO CINEMATOGRAFICO

Nina Teckla Bonoro Gudme

Trabalho apresentado à Coordenação de Projetos Experimentais da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social, Habilitação Rádio/TV.

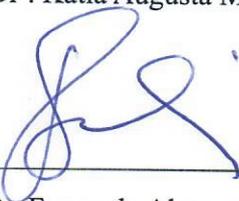
Aprovado por



Prof. Dr. Fernando Antônio Soares Fragozo – orientador



Prof. Dr. Katia Augusta Maciel, ECO/UFRJ



Prof. Dr. Fernando Alvares Salis, ECO/UFRJ

Aprovada em:

Grau:

Rio de Janeiro/ RJ

2017

GUDME, Nina Teckla Bonoro.

O Ferreiro: Ucrânia e Tempo Cinematográfico / Nina Teckla Bonoro Gudme – Rio de Janeiro; UFRJ/ECO, 2017.

34f.

Trabalho de conclusão de curso (graduação em Comunicação) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação, 2017.

Orientação: Fernando Antônio Soares Fragozo

1. documentário. 2. ucrânia. 3. guerra. 4. tempo I. FRAGOZO, Fernando II. ECO/UFRJ III. Rádio/TV IV. O Ferreiro: Ucrânia e Tempo Cinematográfico.

DEDICATÓRIA

À Ucrânia, aos ucranianos, à Ivan Andrianov,
à Sergii Syvak, à Tatyana Andrianova, à
Leonid Dergach, e todos aqueles que
resistem em amor ao país.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, gostaria de agradecer à Deus, a energia de amor maior que proporciona e impulsiona todos os movimentos, encontros, desencontros, criações e destruições. Agradeço o cuidado ininterrupto, amoroso e pleno com a minha alma.

Agradeço à meus pais, que moldaram meu caráter, apoiam meus sonhos, e me ensinam diariamente o significado de família. Em especial, sou grata por terem proporcionado minha viagem de um ano para a Alemanha que se concluiu na Ucrânia. Agradeço meus irmãos, Nicolas e Jan, meus parceiros e confidentes, pela cumplicidade e apoio. Agradeço também meu querido avô João, por todo amor e carinho demonstrado diariamente.

Agradeço à Ivan, meu grande amor, por cuidar de mim todos os dias, de inverno a inverno. Sou especialmente grata por ter me apresentado esse país incrível que é a Ucrânia e por ser o melhor parceiro de projeto que poderia desejar.

Agradeço à Tatyana Andrianova, por me trazer novos significados de força e resistência feminina. E, ainda, por todas as recomendações e trabalho investido no projeto.

Agradeço à Sergii Syvak, pelos belíssimos ensinamentos durante a filmagem, através de sua sinceridade e sabedoria. Mais ainda, por ter presenteado nosso filme com sua presença cativante, amorosa e penetrante.

Agradeço à todos os ucranianos que conheci durante a viagem, pelas trocas e aprendizados. Em especial, agradeço à todos os voluntários e voluntárias de guerra, que me inspiram com sua coragem e empenho.

Agradeço à UFRJ pela oportunidade de estudo, e a todos os docentes que contribuíram para meu desenvolvimento acadêmico e profissional nos anos de curso, cada qual à sua maneira.

Agradeço à meu orientador de projeto Fernando Fragozo, pelos questionamentos que me colocaram para refletir e crescer. Sou grata pela oportunidade de ter sido orientada por um professor que admiro tanto pelo conhecimento quanto pela personalidade.

Agradeço à Universidade Konrad Wolf na Alemanha, pela oportunidade de estudo, pelo acolhimento e todo conhecimento compartilhado.

“Justapor uma pessoa a um ambiente ilimitado, confrontá-la com um número infinito de pessoas que passam perto e longe dela, relacionar uma pessoa ao mundo inteiro: é este o significado do cinema.”

(Andrei Tarkovski)

RESUMO

GUDME, Nina Teckla Bonoro. *O Ferreiro: Ucrânia e Tempo Cinematográfico*. Orientador: Fernando Fragozo. Rio de Janeiro, 2017. Relatório técnico (Graduação em Comunicação Social, Habilitação em Rádio/TV) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro. 34f.

O Ferreiro: Ucrânia e Tempo Cinematográfico é um projeto que consiste na criação de uma obra audiovisual de curta-metragem documental, desenvolvida em uma viagem à Ucrânia em janeiro/fevereiro de 2017. A proposta nasceu de um envolvimento pessoal com a Ucrânia, que resultou na viagem ao país. O presente relatório descreve o processo de pré-produção, produção e pós-produção, trazendo sua relação com a questão de tempo trabalhado cinematograficamente. Apresenta também as observações iniciais na Ucrânia que deram rumo ao documentário e reflexões após conclusão do projeto e retorno ao Brasil. O filme apresenta, através da visão espiritual e filosófica de um ferreiro ucraniano, sua cultura de campo e a situação de conflito atual.

Palavras-chaves: documentário, ucrânia, guerra, tempo.

ABSTRACT

The Blacksmith: Ukraine and Cinematographic Time is project which consist on the making of a short-film documentary captured on a trip to Ukraine on January/February 2017. The proposal emerged from a personal involvement with Ukraine which resulted on the trip to the country. The present report describes the process of pre-production, production and post-production, and their relation with the concept of cinematographic time. It also presents the inicial observations in Ukraine which gave directions to the documentary and the reflections made after the conclusion of the project and the return to Brazil. The film presents, through the spiritual and philosophical view of an Ukrainian blacksmith, their countryside culture and the present conflict.

Keywords: documentary, ukraine, war, time.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO

- 1.1 Objetivo
- 1.2 Organização do Relatório

2. PRÉ-PRODUÇÃO

- 2.1 Proposta Inicial de Projeto
- 2.2 Público-Alvo
- 2.3 Direitos Musicais
- 2.4 Infra-Estrutura Necessária
- 2.5 Orçamento e Fontes de Financiamento
- 2.6 Observações na Ucrânia

3. PRODUÇÃO

- 3.1 O Tempo como Matéria-Prima
 - 3.1.1 O Tempo do Campo e do Trabalho
 - 3.1.2 O Tempo da Cidade e das Emoções
- 3.2 Sergii: Intervenção no Documentário

4. PÓS PRODUÇÃO

- 4.1 Métrica Musical na Montagem da Vila
- 4.2 Construção Narrativa na Montagem do Funeral
- 4.3 Legendagem

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

1. INTRODUÇÃO

Poderia dizer que o projeto teve início em junho de 2016, quando durante meu intercâmbio de um ano na Alemanha, conheci Ivan Andrianov, que logo se tornaria meu namorado e posteriormente parceiro no projeto. Ivan é ucraniano e mora na Alemanha há 4 anos. Confesso que até aquele momento não havia pensado ou lido muito a respeito da Ucrânia. Ivan também conhecia pouco sobre o Brasil. Na Alemanha, estudávamos na universidade de cinema Konrad Wolf, em Potsdam. Eu aprofundava meus conhecimentos em cinematografia, e ele fazia mestrado em composição de trilhas sonoras. Conforme nosso relacionamento pessoal se desenvolveu pude aos poucos conhecer a Ucrânia, através dele e sua cultura. Entendendo a raiz pessoal do projeto, entende-se também o motivo da escolha do uso da primeira pessoa do singular no relatório.

O novo interesse pelo país me fez buscar entender o que acontecia exatamente na região, que estava em guerra civil há 3 anos, e segundo relatório da ONU, que avaliou a situação entre 2014 e 2016, haviam morrido mais de 10 mil pessoas, das quais 2 mil eram civis. Através de Ivan e de pesquisas, documentários, matérias jornalísticas, rapidamente me atualizei sobre a situação política atual, e passei a acompanhar todos os acontecimentos relacionados, através da mídia. Muitas vezes quando desenvolvemos um relacionamento íntimo amoroso acabamos trazendo muito do outro para dentro de nós, e de certa forma comecei a sentir a Ucrânia como parte de mim. Tive dias de muita tristeza, quando pensava nos soldados e meu coração ficava em constante aperto por saber que a mãe de Ivan morava em uma cidade ao leste da Ucrânia, na linha de fogo, ouvindo os tiros da guerra. Ao mesmo tempo, minha admiração por esse povo só crescia, ao ver sua força, coragem e resistência.

1.1 Objetivo

Finalmente, em janeiro de 2017, decidi ir à Ucrânia. Sabia que seria muito importante conhecer o país e seus cidadãos de perto. Além disso, queria de alguma forma ajudar, contribuir, e sendo estudante de cinema, entendia que minha

contribuição poderia ser comunicar o que acontecia através de um documentário. A ideia desde o início, independente do que fosse ser filmado, era tratar a questão da guerra de forma cinematográfica, a fim de atingir públicos diferentes e quem sabe mobilizar algo. O intuito era sensibilizar, o que, na minha opinião, é a essência do fazer cinema. Queria realizar algo que se diferenciasse das filmagens jornalísticas, ou até mesmo de documentários mais políticos e factuais, trazendo a questão para outro público, o público cinéfilo, que não está necessariamente previamente interessado na questão da Ucrânia. O objetivo era tratar de forma sensível a situação, para que os espectadores entendessem, acima de questões políticas, a tragédia da guerra.

Posteriormente, já na Ucrânia, esse objetivo se expandiu, no sentido da importância de mostrar a cultura ucraniana. Afinal, circula pela região, principalmente no leste da Ucrânia e na Rússia, um discurso de que a Ucrânia não possui cultura, que toda a cultura é russa. Esse discurso acaba por tornar ainda mais desconhecida e não reconhecida a cultura ucraniana. Conheci-la também nos aproxima das pessoas que a produzem e a vivem, fazendo que possivelmente se crie um vínculo afetivo. Ao mesmo tempo, parte da cultura ucraniana é ser um povo muito fechado e desconfiado. Percebia isso andando pelas ruas, quando eu falava em inglês com a mãe de Ivan ou em alemão com Ivan e os outros ucranianos me olhavam com ar de suspeita, desconfiança e se fechavam mais ainda. Entendi que isso se dava por um trauma coletivo da nação que sempre precisou se proteger e resistir. Ao mesmo tempo não via nenhum outro estrangeiro no país, não ouvia outras línguas na rua, me sentia realmente a única estrangeira na Ucrânia. Entendi o perigo que se concretizava, afinal, sendo um povo fechado, de fato, poucas pessoas no mundo conhecem ou já tiveram qualquer contato com a cultura ucraniana, e dessa forma o discurso da não existência de cultura poderia ser aceito por parte da população mundial. Diante dessas observações entendi que um dos fatores mais importantes na realização do meu filme seria mostrar essa rica cultura para outras partes do mundo, de forma que os espectadores, assim como eu, sentissem o desejo de protegê-la de um possível apagamento.

1.2 A Organização do Relatório

O relatório se divide em três partes principais: pré-produção, produção e pós-produção. A primeira apresenta informações básicas e importantes como público-alvo, direitos musicais, infra-estrutura necessária, orçamento e fontes de financiamento. Além disso explica a proposta de projeto idealizada antes da viagem e os obstáculos e observações na Ucrânia que a modificaram. As duas partes seguintes, produção e pós-produção, discorrem sobre a fase da filmagem e da montagem, relacionando sempre com a questão do tempo cinematográfico trabalhado no projeto. Ao fim, há também um momento de autorreflexão sobre o projeto.

2. PRÉ-PRODUÇÃO

2.1 Proposta Inicial de Projeto

A primeira ideia que tive em parceria com Ivan foi de filmarmos mulheres voluntárias de guerra. Havia conhecido um pouco da história de algumas dessas mulheres através de Tatyana Andrianova, mãe de Ivan, que havia nos visitado na Alemanha. Eu, sempre interessada no papel da mulher, me sentia bastante atraída pela ideia de conhecer e documentar a vida dessas mulheres. Eram elas que organizavam remédios, alimentos e ajuda psicológica para os soldados, também voluntários. Poderia se dizer que eram as produtoras, as que viabilizavam a permanência dos soldados na linha de frente.

Entramos em contato com algumas dessas voluntárias que foram extremamente solícitas e dispostas a participar do documentário. Infelizmente, assim que chegamos, devido novos acontecimentos, elas estavam bastante ocupadas com seu trabalho voluntário nos dias seguintes. Entendemos a situação, e como não queríamos de forma alguma atrapalhar a função delas, decidimos continuar nossa viagem em Kiev e filmar a cidade em busca de novos personagens. Saímos pelas ruas, sempre com a câmera na mão, explorando a cidade e seus cidadãos. Sabíamos o que queríamos com o filme, mas como esse objetivo se daria ainda era um mistério para nós. Me coloquei como observadora, e foram nesses primeiros dias que observei a atitude fechada e de autoproteção dos ucranianos. Isso só me tornou mais curiosa para explorar essa cultura.

2.2 Público-Alvo

Em relação ao público alvo, a ideia sempre foi atingir o máximo de pessoas possível, principalmente as que não tem vínculo ou grande conhecimento e interesse prévio em relação a Ucrânia, visto que a proposta era justamente criar esse vínculo. Ou seja, o desejo era expandir a rede de pessoas que conhecem a Ucrânia e que se preocupam com a situação atual para públicos que não estavam previamente

interessados. Para isso, o filme está sendo inscrito em diversos festivais de cinema ao redor do mundo, ao mesmo tempo que eu e Ivan organizamos exibições na Alemanha e no Brasil. Dessa forma, acaba por focar em um público-alvo cinéfilo, porém não se restringindo a ele a medida que exibimos com gosto a todos que se colocam abertos para assistir.

2.3 Direitos Musicais

As músicas da trilha sonora do documentário foram selecionadas e mixadas por Ivan. São todas músicas folclóricas ucranianas, e em razão da sua antiga origem estão hoje em domínio público. No entanto, direitos autorais foram concedidos pelos grupos musicais que estão reproduzindo as canções, e são devidamente creditados ao final do documentário. Não tivemos dificuldades em conseguir autorização dos grupos, pois tratam-se de músicos relativamente desconhecidos e que concordam e apoiam a proposta do projeto.

2.4 Infra-Estrutura Necessária

A equipe foi composta de três pessoas: eu, como co-diretora, diretora de fotografia, e editora; Ivan, como co-diretor e sonoplasta; e Tatyana Andrianova, como produtora. Em relação aos equipamentos para filmagem, foram utilizadas os seguintes: câmera Nikon D5300, lente Nikkor 50mm 1.4, tripé com cabeça de movimento, shoulder, dois cartões de memória 32GB, duas baterias e um microfone direcional Rode. Para montagem, foi utilizado um computador Mac Pro, com o programa Premiere CS6 para edição de imagem, e Logic Pro 9 para edição do som.

2.5 Orçamento e Fontes de Financiamento

Todos os equipamentos de filmagem descritos acima já pertenciam à equipe e portanto não foi necessário financiamento específico para esse projeto. O investimento necessário foi relacionado a viagem em si, como passagens de avião,

estadia e alimentação para os três integrantes da equipe, e outros pequenos custos de produção, como taxa de 20 euros para autorização de filmagem na Vila Mamaeva Sloboda. Todos esses custos foram financiados pelos integrantes da equipe, não tendo sido buscado um investimento externo. O custo diário da equipe, era de 50 euros, e as passagens um total de 250 euros. Sendo assim, podemos estimar o custo de produção como por volta de 790 euros, como explicitado na tabela abaixo.

Passagens Alemanha x Ucrânia	125 euros	x2 (ida e volta)	total: 250 euros
Custo diário de equipe	50 euros	x10 (dias)	total: 500 euros
Taxas de filmagem	20 euros	x2 (dias na Vila)	total: 40 euros
Total	790 euros		

2.6 Observações na Ucrânia

Como mencionado, uma das minhas primeiras observações durante os dias de viagem foi a desconfiança dos ucranianos em relação ao outro, ao estrangeiro. Essa atitude me motivou a procurar descobrir o que se escondia naquele país. Nos dias que se seguiram busquei, então, conhecer mais de sua história e cultura principalmente rural, em uma tentativa de entender também melhor as origens ucranianas. Uma das visitas que mais me marcaram nesse período foi ao museu de vestimentas e cultura folclórica. Lá, haviam diversas roupas típicas ucranianas, feitas a mão, por mulheres, de diferente épocas. Fiquei realmente encantada com a beleza daquelas vestimentas, trabalhadas em detalhes, com cores vibrantes. Havia também fotografias de homens, e principalmente mulheres do campo usando as roupas e acessórios. Me senti honrada de ter acesso a toda aquela beleza, e entendi que queria definitivamente mostra-la no filme, de alguma forma. Nesse museu, pude ver, também, instrumentos de madeira feitos à mão, utilizados inclusive pelos cossacos. Havia inúmeras pinturas com a imagem dos cossacos, não apenas nesse museu como em muitos outros que visitei. Eles se apresentavam como guerreiros, em cavalos, e também músicos, com os tais

instrumentos de madeiras. Mais uma vez, me espantei com o fato de um museu tão importante não ter nem mesmo um folheto em inglês, ou qualquer tradução.

Andando pelas ruas da cidade, as mulheres ucranianas me chamaram muito a atenção, em especial as mais velhas. Todas elas tinham uma aparência de força incrível, diferente de tudo que eu já tinha visto. Andavam nas ruas carregando bolsas ou materiais muito pesados, e em seus rostos se reconhecia o quanto já haviam vivido e resistido. É difícil explicar, mas estando lá era muito claro como a aparência, forma de se mexer, de andar, as senhoras ucranianas passavam uma imagem de resistência incrível. O próprio corpo físico demonstrava isso, a maioria largas e fortes. Eram muito diferentes das jovens ucranianas, magras e mais altas e delicadas, as senhoras eram fixas, pesadas, brutas. Os braços carregavam bolsas pesadas e os rostos histórias ainda mais pesadas. Observando essas mulheres comecei a entender melhor a essência ucraniana de resistência. Essas mulheres me lembravam Tatyana, a mãe de Ivan, que se tornou produtora do filme, quando veio nos encontrar em Kiev alguns dias depois. Ela havia morado três meses conosco na Alemanha, como fazia todo ano, pois era o máximo de tempo de visto que conseguia para ficar. Tatyana é uma professora de inglês aposentada, que passou a vida dando aulas para marinheiros militares ucranianos. Os homens ucranianos são bastante brutos e a cultura bastante machista. Então, imaginar uma professora, como ela, mulher de 1,50 de altura no meio de inúmeros marinheiros militares era um tanto quanto assustador. Mas Tatyana, pequena e larga, de personalidade forte, se colocava de uma forma que eles a respeitavam. Ainda hoje, ela continua resistindo, morando em sua cidade pequena, na linha de frente da guerra, sempre em constante contato com os soldados, por quem ela tem enorme admiração. Quando ela chegou em Kiev, contei sobre a súbita indisponibilidade das mulheres voluntárias de guerra para o nosso filme, e que havia passado esses primeiros dias observando a cidade e as pessoas, fazendo algumas filmagens espontâneas pela rua. Tatyana me motivou, dizendo que o olhar de uma brasileira na Ucrânia seria sem dúvidas algo novo e interessante, inclusive para os ucranianos que só discutem as questões do país internamente. Ela então recomendou que eu retornasse à praça Maidan no dia seguinte, quando haveria uma homenagem

ao soldado Leonid Dergach que acabara de falecer no confronto, e aproveitou para me informar que ele era um professor universitário de direito muito querido por seus alunos.

3. PRODUÇÃO

3.1 O Tempo como Matéria-Prima

O tempo foi trabalhado em *O Ferreiro* em diversas esferas. Tempo se relaciona com duração, mas também com velocidade e ritmo. E ainda, com passado, futuro e presente.

Qual é a essência do trabalho de um diretor? Poderíamos defini-la como 'esculpir o tempo'. Assim como o escultor toma um bloco de mármore e, guiado pela visão interior de sua futura obra, elimina tudo que não faz parte dela — do mesmo modo o cineasta, a partir de um 'bloco de tempo' constituído por uma enorme e sólida quantidade de fatos vivos, corta e rejeita tudo aquilo de que não necessita, deixando apenas o que deverá ser um elemento do futuro filme, o que mostrará ser um componente essencial da imagem cinematográfica.” (TARKOVSKI, 1998, p.72).

Assim, entendemos o tempo como a matéria-prima básica do cinema, assim como o mármore para o escultor, e percebemos a importância de o trabalharmos da melhor maneira possível. Tarkovski (1998), em seu livro “Esculpir o Tempo”, explica que é possível realizar um filme sem atores, cenário, música e até mesmo montagem, mas é impossível realizar um filme sem a sensação de tempo fluindo pelas tomadas. Contrário aos adeptos do “cinema de montagem”, que defendem que a obra era realizada na moviola, o cineasta russo entende que cada plano em si carrega um tempo específico, e sendo assim a imagem cinematográfica nasce durante a filmagem e jamais na montagem, mesmo essa desempenhando um papel importante.

A montagem reúne tomadas que já estão impregnadas de tempo, e organiza a estrutura viva e unificada inerente ao filme; no interior de cujos vasos sanguíneos pulsa um tempo de diferentes pressões rítmicas que lhe dão vida. (TARKOVSKI, 1998, p.135)

3.1.1 O Tempo do Campo e do Trabalho

A questão do tempo foi trabalhada em *O Ferreiro* em muitos momentos de forma intuitiva. Por exemplo, ao sair da cidade e entrar na Vila *Mamaeva Sloboda* naturalmente meu ritmo interno foi alterado. O ser humano é um ser extremamente

adaptável, é rapidamente e fortemente influenciado pelo seu ambiente, e isso altera seu ritmo interno. Dessa forma, quando estamos na cidade nos adaptamos ao ritmo dela e de seus habitantes, da mesma forma que quando estamos no campo nos adaptamos ao estilo e ritmo de vida do campo. Qualquer pessoa que já passou um pouco de tempo nesses dois universos percebe a gritante diferença. Dessa forma, poderia dizer que apenas o fato de estar dentro da Vila minha forma de trabalhar foi adaptada à um ritmo de trabalho mais parecido com o do ferreiro. Em determinada cena do filme, podemos ver inclusive um pouco dessa diferença de ritmos entre Ivan, recém-saído da cidade, e Sergii, quando o ferreiro chama-o para perto dele para martelar, e Ivan vem correndo. Sergii nesse momento diz e repete: “Não se apresse, não se apresse”.

Como diretora de fotografia, percebi uma calma instaurando em mim dentro da vila, um desejo natural de não me apressar. Afinal, já estava há dias andando pelo caos da cidade de Kiev, filmando. Lembro que, assim que cheguei na Vila, fui gravar minha primeira imagem, que se tornou também uma das primeiras da edição do filme: a imagem do altar de Maria com Jesus. Quando comecei a posicionar meu tripé e ajustá-lo notei como minha atitude estava diferente no sentido de ritmo. Não estava com pressa, ansiedade, pensando já na próxima imagem que faria, como nos dias anteriores. Estava tranquila, e definitivamente mais presente. Assim, quanto mais tempo passei na Vila, mais essa forma de trabalho se intensificou, e posso dizer que me ajudou imensamente a trabalhar melhor o que Tarkovski (1998) chama de “pressão do tempo” de cada plano. Para o cineasta russo, não é a montagem que cria o ritmo de um filme, mas a intensidade ou densidade do plano ao ser filmado, que seria a pressão do tempo.

O ritmo, então, não é a seqüência métrica das diferentes peças: ele é criado pela pressão temporal no interior dos quadros. Além disso, estou convencido de que o principal elemento formal do cinema é o ritmo, e não a montagem, como as pessoas costumam pensar. (TARKOVSKI, 1998, p.141)

Acho inclusive, que se não fosse essa mudança de ritmo interno associada ao entendimento da importância de captar a velocidade específica da Vila nas imagens, teria grandes problemas na montagem posteriormente, pois possivelmente a pressão do tempo dos meus planos não estariam adequados para passar a sensação de paz, calma e quietude da Vila. Assim, permitir se influenciar pelo ambiente foi essencial para transmiti-lo no filme. Lá mesmo, durante os primeiros momentos na Vila entendi que meus planos, além de mais longos, deveriam ser estáveis, com poucos movimentos suaves, pois assim iriam de encontro com a sensação de estar ali. Além disso, os próprios objetos filmados, devido sua total ausência de movimento, ou suavidade e lentidão, como no caso dos animais, passavam uma determina intensidade para cada plano.

3.1.2 O Tempo da Cidade e das Emoções

Considero o dia que fui a praça Maidan, ao evento de homenagem ao soldado Leonid Dergach, que havia falecido, como o dia motivador para a realização do documentário. A cena foi emocionalmente difícil de ser filmada. Eu, que já acompanhava à distância a situação da Ucrânia há quase um ano, entendi em plenitude nesse dia a diferença de estar fisicamente próxima a realidade. É muito diferente acompanhar virtualmente, ver na tela, e estar ali presente, sentindo a energia das dores. Só posso descrever como um choque de realidade, choque esse que se por um momento me fez questionar se eticamente deveria filmar aquilo tudo, no momento seguinte me deu enorme motivação para filmar e fazer o melhor trabalho possível dentro da minha capacidade. Mas confesso que não foi fácil enquadrar e focar, enquanto lágrimas escorriam pelo meu rosto.

Busquei, portanto, estar presente, e captar todos os momentos importantes do evento. Essa questão do “estar presente” é um dos principais motivos pelo qual tenho tanto prazer em filmar esse tipo de documentário. É necessária uma concentração constante de quem detém a câmera, sem pausas, atrelada à improvisação. Diferente de

cenar previamente roteirizadas, em que o cinematógrafo tem orientações do que vai acontecer, e/ou sabe que a cena pode ser interrompida e retomada, na forma documental que decidimos trabalhar uma pausa pode fazer com que se perca justamente um dos momentos mais importantes, porque não se sabe o que está por vir e não se pretende interromper. É importante ressaltar que inclusive na cena com Sergii, mesmo com a interação de Ivan, eu, como cinematógrafa, não sabia como Ivan iria intervir, e estava, desse modo, também numa posição de observação improvisada. Isso sem falar que não entendia nada que os dois diziam em ucraniano. Assim, em constante foco e concentração no momento presente decisões importantíssimas são tomadas, como por exemplo onde se posicionar, que pessoa, objeto ou movimento captar, de que ângulo. E tudo isso é feito numa forma de improviso, e em um estado quase meditativo.

A pressão do tempo dos planos realizados no funeral, eram, em si, completamente diferentes do restante do filme. A localização na cidade, a movimentação das pessoas, e mais ainda a dramaticidade da cena e de seus personagens, traziam em si um ritmo diferente, a meu ver mais rápido e ansioso. Essa comparação parece comprovar a tese de Tarkovski (1998), de que cada plano em si tem um ritmo intrínseco devido à sua intensidade. Ao analisarmos e compararmos a cena da Vila com os animais, e a primeira parte da cena do funeral, percebemos que o tempo de duração de cada plano é bem semelhante entre as duas cenas, ainda assim, a percepção é de que a cena do funeral passa em um ritmo mais acelerado. Dessa forma, pode-se dizer que não é a montagem que criou essa diferença de ritmo, mas a intensidade dos planos, atrelada a um movimento de câmera na mão.

O extenso último plano do filme, já no momento da filmagem se revelava como um plano decisivo e importantíssimo para o filme. No ato de filmagem já entendi que aquele seria o plano final do filme, antes mesmo de conhecer Sergii e a Vila. A imagem da lenta caminhada, acompanhada das pessoas se ajoelhando em reverência à Leonid exalava força e simbolismo. O tempo de duração da ação em si trazia um sentimento específico. E o resto da cidade, que surgia aos poucos na

câmera, revelava um outro tempo de ação, criando um confronto, uma tensão. Ao mesmo tempo que se via pessoas em seu ritual de despedida e admiração, dentro de seu próprio mundo naquele momento, caminhando lentamente, via-se também a cidade, em outro tempo, com carros velozes, pessoas do outro lado da praça indo para o trabalho, vivendo suas vidas cotidianas.

3.2 Sergii: Intervenção no Documentário

O repórter fotográfico Robert Drew e o cinegrafista Richard Leacock buscaram em seus documentários observacionais algo que chamaram de “cinema-reportagens” ou “jornalismo filmado”. Isso porque enxergavam os documentários como “falsos” devido encenações e dramatizações, entre outros fatores comuns (Da-Rin, 2004). Quando decidi filmar *O Ferreiro*, até aquele momento, tudo o que havia lido ou visto sobre a Ucrânia e seus acontecimentos sociopolíticos se deu através do meio jornalístico. Tendo em mente que a questão da guerra já estava sendo amplamente explorada de forma jornalística, o desejo era produzir algo que se distanciasse bastante dessa forma de comunicação. Afinal, na minha opinião, o cinema se dá pela forma que traz uma questão e/ou apresenta uma mensagem dependendo de um olhar próprio do cineasta, assim como comenta Da-Rin (2004) sobre o cinema-reportagens de Drew e Leacock:

Para melhor ‘captar a realidade pela imagem’, seus adeptos embarcaram na utopia da neutralização completa da equipe técnica, que resultou em um comportamento servil diante dos eventos: nenhuma intervenção, pura observação. No limite do seu idealismo, esta postura queria fazer do olhar uma extensão material dos fenômenos, a ponto de uma anulação do próprio olhar e, por conseguinte, de uma anulação do cinema. (Da-Rin, 2004, p.144)

A proposta de *O Ferreiro*, então, se deu no sentido oposto de Drew e Leacock: se distanciar do jornalístico, e priorizar a forma que a mensagem seria passada através da sensibilização, sensação e emoção construídas na filmagem e montagem pelo olhar do cineasta.

Segundo Bill Nichols (apud Da-Rin, 2004), o documentário não é uma reprodução, mas uma representação de algum aspecto do mundo histórico e social. Ou seja, a ideia do documentário, ou do jornalismo, como uma verdade imparcial já vem sendo há muito tempo questionada. Afinal, mesmo nas obras em que se propõe o mínimo de intervenção possível, a presença de uma câmera, a edição e entre outros fatores moldam o trabalho, e assim, apresentam uma perspectiva. Silvio Da-Rin comenta esse aspecto da seguinte forma:

A própria estrutura da imagem cinematográfica supõe fatores irreduzíveis, como a escolha entre o que mostrar ou não, a organização daquilo que é mostrado, a sua duração e a ordenação dos planos em si. (Da-Rin, 2004, p.145)

Diante dessas questões, em *O Ferreiro*, posso dizer que decidi fazer sobre alguns aspectos intervenções fortes, tanto no procedimento de produção quanto na pós-produção. A ideia de colocar Ivan, co-diretor do projeto, como atuante, na frente da câmera já caracteriza o trabalho como o que Nichols (apud Da-Rin, 2004) descreveu como sendo o documentário interativo. Afinal, se, como vimos, não existe a possibilidade de não-influência do cineasta no documentário, prefiro exacerbar tal influência e escancará-la na tela. Diria que é até mesmo mais ético com o espectador deixar logo clara essa influência. Assim, a escolha se deu por diversos motivos. Primeiramente para justamente criar essa dinâmica, que me pareceu interessante ao ver a interação entre os dois quando conhecemos Sergii. Ivan o ouvia atentamente, e se colocava naturalmente como aprendiz, entendendo que o ferreiro tinha conhecimento para lhe passar. Na medida que Ivan se colocava nessa posição, Sergii acabava também naturalmente falando de assuntos de seu interesse, já que sua fala era moldada para se direcionar ao aprendiz. Assim, criava-se uma espécie de diálogo guiado, mas quase sem perguntas da nossa parte, como em entrevistas tradicionais. Através da dinâmica, das reações de Ivan, expressões faciais de concordância, espanto e interesse, entre outros, Sergii seguia uma determinada linha de conversa. Dessa forma, Sergii era sutilmente direcionado ao mesmo tempo que permanecia no controle da conversa. A outra razão principal para essa escolha foi mais relacionada a

experiência da viagem e de fazer o filme com Ivan. Em nossa relação pessoal, sempre percebi nele uma desconexão com seu próprio país, como se tivesse decidido romper quando se mudou para Alemanha. Tal atitude era bastante compreensível, visto que Ivan cresceu em uma área pobre do leste da Ucrânia, estudando música, com cabelos compridos, o que não era muito bem visto pelos outros homens ucranianos, bastante machistas. Por isso, suas lembranças dos ucranianos muitas vezes eram predominadas por esses homens, que agiam de forma agressiva em relação a sua forma alternativa a artística de viver por ser entendida como feminina. Além disso, no âmbito político, o país ao seu ver não era de se admirar, submerso em corrupção e desorganização. Poderia então dizer, que nossa viagem para Ucrânia foi um período de reconciliação de Ivan com seu país. Durante a estadia, ele voltou a reconhecer a beleza da Ucrânia, e teve a oportunidade de conhecer ucranianos admiráveis, como Sergii. Sendo assim, diante desse processo de reconciliação com a Ucrânia, e admiração em relação a Sergii, fez sentido para nós que Ivan se colocasse no filme como aprendiz do ferreiro.

Assim, pode-se dizer que a intervenção no procedimento de filmagem, através da presença da câmera e inserção de Ivan como personagem, provocou a performance do ferreiro, que não se daria sem ela. Nesse sentido o procedimento de filmagem se aproxima mais do cinema-verdade de Jean Rouch, que se diferencia do cinema-direto da seguinte forma:

O documentarista do cinema direto levava sua câmera para uma situação de tensão e torcia por uma crise; a versão de Rouch do cinema-verdade tentava precipitar uma. O artista do cinema direto aspirava à invisibilidade; o artista do cinema-verdade de Rouch era frequentemente um participante assumido. O artista do cinema direto desempenhava o papel de um observador neutro; o artista do cinema-verdade assumia o de provocador. (BARNOUW apud DARIN, 2004, p. 150-151)

Porém, ao mesmo tempo em que construímos essa interatividade com a presença do co-diretor em cena, deixamos Sergii bastante livre para fazer suas colocações. O único forte direcionamento presente é quando Ivan lhe pede diretamente para que conte sobre os cossacos. Fora essa exceção, em nenhum outro momento, fizemos perguntas a Sergii, ou pedimos para que ele falasse sobre algo

específico. Ele mesmo conduzia a conversa, com pensamentos avulsos e ao mesmo tempo conectados, histórias, metáforas e comparações. Dessa forma, e devido a própria personalidade de Sergii, a sensação durante todo o processo de filmagem era de que ele estava no comando.

4. PÓS-PRODUÇÃO

Quando chegou o momento da montagem, a questão do tempo também teve sua importância em *O Ferreiro*, podendo ser trabalhada em diversas camadas, como o tempo total de duração do filme: quanto tempo o espectador precisa para captar e sentir o que se propõe? E ainda, o tempo de cada plano: Quanto tempo cada plano pede em sua especificidade? Quais os efeitos no espectador decorrentes das diferentes durações? E mais ainda, o efeito que se cria a partir da sequência de planos com determinadas durações: Qual a sensação de um plano longo seguindo de um plano curto e vice-versa? Essas eram algumas das perguntas que me fazia durante o processo de montagem. Apesar de Tarkovski (1998) não entender a montagem como criadora de ritmo, ainda sim, ele comenta seu importante papel ao unir diferentes tempos:

Montar consiste em combinar peças maiores e menores, cada uma das quais é portadora de um tempo diverso. A união dessas peças gera uma nova consciência da existência desse tempo, emergindo em decorrência dos intervalos, daquilo que é cortado, arrancado ao longo do processo; contudo, como dissemos anteriormente, o caráter distintivo da união que se realiza durante a montagem já está presente nos segmentos. (TARKOVSKI, 1998, P.141)

4.1 Métrica Musical na Montagem da Vila

Nos planos externos da Vila, decidi utilizar a música como orientação de ritmo de montagem. Assim, Ivan buscou músicas que transmitissem a Vila e sua atmosfera rítmica particular. Esse então foi o ritmo base de montagem a ser criado para as cenas de ambientação da Vila. A partir das músicas, montei as imagens, acompanhando o ritmo da música, mas não necessariamente de forma regular. No sentido de que, apesar os cortes acompanharem o ritmo da música, a duração dos planos poderia variar de acordo com o conteúdo da imagem e a tensão que gostaria de proporcionar a cada um. Como Sergei Eisenstein comenta em seu livro “A Forma do Filme” sobre a montagem métrica:

A tensão é obtida pelo efeito de aceleração mecânica, ao se encurtarem os fragmentos, ao mesmo tempo preservando as proporções originais da fórmula. (EISENSTEIN, 1949, p. 79)

O cineasta soviético (1949) descreve o método de montagem métrica, em que os fragmentos são montados como um compasso musical, respeitando essa métrica, que se sobrepõe a qualquer outro fator. Assim, um encurtamento métrico criaria tensão, uma vez que o espectador tem menos tempo para absorver determinado plano. Em *O Ferreiro* podemos observar que na primeira cena da Vila, até o longo plano no interior da igreja, existe uma métrica estabelecida pela música, mas alternada, visto que alguns planos se estendem por mais tempo que outros, na proporção de 3 x 1 x 3 x 1 x 3. Já nos planos da segunda cena da Vila, com a presença dos animais, criou-se uma métrica também acompanhando a música, mas de forma regular, por volta de 8 segundos cada, com exceção de alguns cortes de aproximação do objeto, que juntos constituem também 8 segundos. Outra exceção inserida é a caminhada do touro, que se apresenta portanto em 3 tempos de 8 segundos, e com essa diferenciação de duração traz ainda mais profundidade emocional para o plano. Já na terceira cena da Vila, no interior do restaurante, percebe-se que a métrica acompanhando a música, agora em som direto, é abandonada, diferenciando-se assim das outras, com trilha sonora inserida. Temos, então, uma montagem mais fluída, menos estrutural e fixa, visto que essa cena, devido a presença das pessoas cantando informalmente, assim pedia.

A relativa longa duração das cenas da Vila, também foram assim construídas para servir de tempo de respiro entre as colocações de Sergii. Afinal, cada pensamento do ferreiro carregava em si grande potencial de reflexão individual do espectador, que precisariam de um pouco de tempo sem a presença dele e mais de suas colocações para emergirem.

4.2 Construção Narrativa na Montagem do Funeral

A cena do funeral foi a primeira que montei, antes mesmo da entrevista. Me pareceu um bom caminho começar por ela, para ter em mente desde o começo do processo de montagem a motivação por trás do filme. Ver e rever as imagens do funeral me lembravam da importância de fazer esse filme, e de fazê-lo da melhor forma possível, em respeito aquele homem, que havia dado sua vida pela Ucrânia. Posteriormente, a inseri ao final, como um choque em relação as cenas da Vila, trazendo a tragédia da guerra como destruidora daquele universo. Tinha, portanto, em mãos, diversos planos dos diferentes momentos do evento, filmados de perto, entre as pessoas, e um extenso plano que acompanhava a caminhada final, até mostrar a cidade, mais especificamente a Praça Maidan Nezalejnosti. Essa praça também tem um significado importantíssimo para a história atual da Ucrânia, por esse motivo, o evento de homenagem ao soldado foi realizado ali. Traduzindo ela se chamaria “Praça da Independência”, e foi exatamente lá, que a Revolução Ucraniana de 2014 (conhecida também como Euromaidan) se deu, através de protestos que a ocuparam por três meses, resultando na morte de muitos ucranianos, e na renúncia do então presidente Yanukovytsch. Por isso, o plano final da Praça Maidan tem efeitos distintos para quem está familiarizado com a história e quem não está.

Na montagem, portanto, comecei construindo a história de forma que se revelasse aos poucos o que acontecia ali. Assim, o propósito era dar tempo para que a música colocasse o espectador em um estado de espírito específico antes dele ter certeza do que a cena iria trazer. Além disso, incitar a curiosidade, que traz consigo uma inquietude e ansiedade no espectador. Com a história construída, em toda sua dramaticidade, e o espectador fazendo parte daquele mundo, o plano final entra como um distanciamento agressivo. Assim, o espectador sai de dentro daquele mundo e entende onde está, longe do conflito da guerra, das dores dos ucranianos. O plano se estende por quatro minutos, como um plano de contemplação e reflexão. É colocado dessa forma propositalmente para que o espectador tenha através do distanciamento e do tempo de duração, um momento reflexivo sobre o que acabou de ver, ao mesmo tempo que observa a vida que segue “normalmente” em Kiev, apesar da guerra e suas consequências.

4.3 Legendagem

Com filme montado, partimos para o processo de legendagem, que também é interessante relatar. Foi feito da seguinte forma: Ivan ouvia as falas de Sergii e traduzia em alemão para mim, normalmente explicando o que ele queria dizer. Muitas vezes eu ainda fazia perguntas e conversávamos um pouco para captar da melhor forma a essência do que ele queria expressar. Dessa forma, quando percebia que havia entendido em profundidade cada colocação, traduzia para o inglês, língua que me sinto confortável com a fluência. Tendo o filme legendado em inglês, convidamos alguns amigos alemães que moravam conosco para nos ajudar com a tradução para o alemão. Posteriormente, quando já estava no Brasil, usando como base a tradução em inglês, finalmente traduzi para o português.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Lembro que quando assistimos ao primeiro corte do filme, em uma sala de cinema na Universidade Konrad Wolf na Alemanha, eu e Ivan nos olhamos e ele me perguntou: “Você também tem a sensação de que não fomos nós que fizemos esse filme?”. O fato foi que muito nos foi apresentado durante a viagem à Ucrânia: Sergii, a Vila e o funeral simplesmente surgiram no nosso caminho e nos ensinaram muito. Eu, particularmente, me senti como uma extensão da minha câmera, uma ferramenta de captação das surpresas da vida. Enquanto a câmera captava, eu também absorvia e aprendia.

Posteriormente, no Brasil, pude ainda reavaliar o que vi, vivi e criei. Esse processo também foi muito engrandecedor, profissionalmente e pessoalmente. Acima de tudo me fez entender ainda mais o poder do audiovisual como forma de comunicação. Percebo o quão esse entendimento é importante para nós, criadores, e como me trouxe ainda mais respeito em relação à essa arte. Reconheço que o filme tende a um partidarismo e uma certa vitimização da Ucrânia. De fato, foi isso que senti e aprendi conhecendo e convivendo com os ucranianos, e é portanto natural que se traduza para o filme. Hoje, no Brasil, distante da Ucrânia novamente, entendo que a questão é mais complexa, e demandaria um estudo bastante aprofundado sobre as questões região para uma tomada de posição. Apesar de existir em mim esse posicionamento partidário em relação à Ucrânia, baseado na minha vivência no país, penso que talvez pudesse ter tido mais cautela e escolhido um caminho mais neutro. Isso porque compreendo que esse meu posicionamento é fundamentado em apenas um pedaço de um todo muito mais complexo, e pautado nos meus sentimentos em relação aos ucranianos. Por reconhecer o audiovisual como uma forte ferramenta de comunicação, acredito ser importante essa cautela. Assim, penso que poderia ter seguido outro caminho, que trouxesse a guerra como a tragédia que é, em que pessoas lutam, entregam suas vidas, e muitas vezes nem elas sabem ao certo as causas e os efeitos completos de sua luta. Um bom exemplo disso é o filme *Incêndios*, de Denis Villeneuve, em que essa ideia é levada a tal extremo que ao fim descobrimos que,

através da lógica da guerra, o filho havia estuprado a própria mãe, sem saber. Nesse filme, percebemos de forma drástica que até mesmo quem está vivendo a guerra e lutando nela não sabe quem de fato é seu inimigo. Ao mesmo tempo, entendo que escolhi um caminho mais partidário devido à meu envolvimento emocional com os ucranianos que conheci, e enxergo essa entrega de forma muito positiva. Acima de tudo, sou grata e feliz por ter estado na Ucrânia, ter conhecido Sergii, a forma de viver do campo ucraniano, e o potencial de amor desse povo. E ainda, honrada de poder compartilhar e trazer para o Brasil um pouco disso através de *O Ferreiro*.

REFERÊNCIAS

TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o Tempo**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

EISENSTEIN, Sergei. **A Forma do Filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

DA-RIN, Silvio. **Espelho Partido: Tradição e Transformação do Documentário**.

Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.

Filmografia

INCÊNCIOS. Direção: Denis Villeneuve. Canadá: Imovision, 2010, 1 DVD (130 min).