

UNIVERSIDADE ANHEMBI MORUMBI

ANTONIO RICARDO ANDRADE RESENDE

NOVEMBER, DE RAINER SARNET:

**UM ESTUDO SOBRE A CONSTRUÇÃO RETÓRICA E TEMÁTICA
EM UMA NARRATIVA SOFISTICADA**

**SÃO PAULO
2020**

ANTONIO RICARDO ANDRADE RESENDE

**NOVEMBER, DE RAINER SARNET: UM ESTUDO SOBRE A
CONSTRUÇÃO RETÓRICA E TEMÁTICA EM UMA
NARRATIVA SOFISTICADA.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi, Área de Concentração “Comunicação Audiovisual”, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre, sob a orientação do Prof. Dr. Daniel Gambaro.

**SÃO PAULO
2020**

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca UAM
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

433n Andrade Resende, Antonio Ricardo
 NOVEMBER, DE RAINER SARNET: UM ESTUDO
 SOBRE A CONSTRUÇÃO RETÓRICA E TEMÁTICA EM
 UMA NARRATIVA SOFISTICADA / Antonio Ricardo
 Andrade Resende. - 2021.
 124f.

 Orientador: Daniel Gambaro.
 Dissertação (Mestrado em Mestrado - Comunicação -
 Comunicação Audiovisual) - Universidade Anhembi
 Morumbi, São Paulo, 2021.
 Bibliografia: f.123

 1. Retórica-temática. 2. Narrativa. 3. Paródia. 4.
 Metaficção Historiográfica. 5. Cinema. CDD 302.2

Aline Ferreira de Oliveira - CRB 8/9601

ANTONIO RICARDO ANDRADE RESENDE

**NOVEMBER, DE RAINER SARNET: UM ESTUDO SOBRE A
CONSTRUÇÃO RETÓRICA E TEMÁTICA EM UMA
NARRATIVA SOFISTICADA.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi, Área de Concentração “Comunicação Audiovisual”, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre, sob a orientação do Prof. Dr. Daniel Gambaro.

Aprovado em ----/-----/-----

Prof. Dr. Daniel Gambaro

Profa. Dra. Tatiana Giovannone Trivisani

Claudio Yutaka Suetu

**SÃO PAULO
2020**

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Profa. Dra. Sheila Schvarzman pelo período de orientação, e por oferecer perspectiva única e indispensável sobre a abordagem da narrativa no campo historiográfico.

Agradeço ao Prof. Dr. Renato Pucci Jr. pelo período de orientação, em que os conceitos utilizados em grande parte deste estudo foram solidificados e colocados a prova.

Agradeço ao Prof. Dr. Daniel Gambaro pelo período de orientação, em que ajudou no aprimoramento conceitual de grande parte deste estudo, oferecendo perspectiva contemporânea aos temas abordados.

Agradeço a Profa. Dra. Tatiana Giovannone Travisani e Prof. Dr. Rogério Ferraraz por sua análise crítica, indispensável para a estruturação deste estudo.

Agradeço em especial Profa. Dra. Laura Loguercio Cánepa e ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi, pelo suporte a este estudo. Agradeço a meus colegas de disciplina, a todos os professores, e corpo administrativo da Universidade Anhembi Morumbi.

Agradeço também a minha esposa, Andrea Behmer Resende pelo inestimável e incondicional suporte, sua compreensão e respeito, durante o período de desenvolvimento deste estudo.

RESUMO

Este estudo tem como objetivo identificar os elementos narrativos e seus significados na estrutura narrativa de *November*, filme estoniano, dirigido por Rainer Sarnet, que ganhou o prêmio de *Best Cinematography In An International Narrative Feature* no *Tribeca Film Festival* em sua edição de 2017. O filme é uma adaptação do romance *Rehepapp* escrito por Andrus Kivirähhk. *November* é um filme complexo que utiliza muitos elementos narrativos para construir significados e apresenta uma visão crítica dos registros históricos fornecidos por estrangeiros e invasores da Estônia, o que torna necessário compreender e explicar fatos sobre a história do país para compreender a função da paródia proposta pelo diretor. Numa perspectiva crítica da bibliografia sobre a Narrativa Cinematográfica, este estudo identificou uma carência na abrangência teórica sobre o assunto e por isso outros campos, como a literatura, são utilizados para fundamentar as hipóteses de estudo. O estudo levanta a hipótese de que narrativas cinematográficas complexas podem ser construídas por arranjos de fragmentos de texto e elementos narrativos, estruturados por um tema, que constroem a função retórica da narrativa. A partir de uma perspectiva analítica hipotético-dedutiva, este estudo oferece uma análise de trechos que apontam para evidências metaficcionais e historiográficas que fundamentam a função paródica no filme de Sarnet e sustentam a importância dos elementos narrativos e seus significados para a construção da função paródica em *November*, que corrobora evidências da existência de uma retórica-temática que estrutura a retórica do discurso proposto por Sarnet, a partir de um tema.

Palavras Chave: Narrativa; Cinema; Metaficção; Paródia; Ironia; Retórica-temática

ABSTRACT

This study aims to identify narrative elements and their meaning in the narrative structure of *November*, an Estonian film, directed by Rainer Sarnet, that won the prize in the *Best Cinematography In An International Narrative Feature* at the *Tribeca Film Festival* in its 2017 Edition. The film is an adaptation of the novel *Rehepapp* written by Andrus Kivirähk. *November* is a complex film that uses many narrative elements to construct meanings and also presents a critical view of historical records provided by foreigners and invaders of Estonia, which makes it necessary to understand and explain facts about the history of the country to understand the parody function proposed by the director. A critical perspective of the bibliography about Cinematographic Narrative this study identified a lack of theoretical range on the subject and so other fields, such as literature, are used to support the study hypothesis. The study raises the hypothesis that complex cinematic narratives can be constructed by arranging fragments of text and narrative elements, structured by a theme, that build the rhetorical function of the narrative. From a hypothetical-deductive analytical perspective, this study offers an analysis of excerpts that point to metafictional and historiographic evidence which underlie the parodic function in Sarnet's film and sustain the importance of narrative elements and their meanings for the construction of the parodic function in *November*, which supports evidence of the existence of rhetoric- thematic that provides structure to the discourse propose by Sarnet, based on a theme.

Keywords: Narrative; Cinema; Metafiction; Parody; Irony; Rhetoric-Thematic.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Frame da sequência do quarto de Liina	31
Figura 2. Registros fotográficos de Johannes Pääsuke - Habitações.....	32
Figura 3. Registros fotográficos de Johannes Pääsuke – Figurinos	34
Figura 4. Frames do trailer internacional	49
Figura 5. Frames da abertura de <i>November</i> - Lago	50
Figura 6. Sequência de abertura de <i>November</i> - Lago.....	50
Figura 7. Sequência de abertura de <i>November</i> - Lobo	51
Figura 8. Sequência de abertura de <i>November</i> – Quarto de Liina.....	52
Figura 9. Sequência de abertura de <i>November</i> - Kratt.....	52
Figura 10. Frames da abertura de <i>November</i> - Celeiro.....	53
Figura 11. Sequência de abertura de <i>November</i> - Celeiro	53
Figura 12. Sequência de abertura de <i>November</i> - Celeiro	54
Figura 13. Sequência de abertura de <i>November</i> – Bezerra Voando.....	54
Figura 14. Sequência de abertura de <i>November</i> – Vôo do Kratt	55
Figura 15. Sequência de abertura de <i>November</i> – Casa de Liina	56
Figura 16. Sequência de abertura de <i>November</i> - Pai de Liina com o Bezerra	56
Figura 17. Sequência de abertura de <i>November</i> - Pai de Liina com o Bezerra	56
Figura 18. Frames da abertura de <i>November</i> - Ataque do Kratt.....	57
Figura 19. Sequência de abertura de <i>November</i> - revolta do Kratt.....	57
Figura 20. Sequência de abertura de <i>November</i> - Destruição do Kratt	58
Figura 21. Frames da sequência da encruzilhada	62
Figura 22. Comparação entre <i>Faust</i> (Alemanha, 1926) e <i>November</i> (Estônia, 2017)	62
Figura 23. Frames da sequência da caminhada dos fantasmas – Abordagem aos fantasmas...	64
Figura 24. Frames da sequência da caminhada dos fantasmas – Agressão e fuga dos aldeões	65
Figura 25. Frames da sequência da caminhada dos fantasmas – Fantasmas se tornam galinhas	65
Figura 26. Sequência do boneco de neve - Transição entre as realidades narrativas	87
Figura 27. Sequência do boneco de neve – Movimentação da gôndola.....	88
Figura 28. Sequência do boneco de neve – Movimentação da gôndola.....	88
Figura 29. Sequência do boneco de neve - Movimentação da gôndola - Transição entre realidades narrativas	89

Figura 30. Sequência do boneco de neve - Transição entre realidades narrativas	89
Figura 31. Sequência do boneco de neve - Transição entre realidades narrativas	90
Figura 32. Personagens da <i>Commedia Dell'Arte</i>	91
Figura 33. Sequência da gôndola - caracterização <i>Commedia Dell'Arte</i>	91
Figura 34. Sequência da gôndola - caracterização <i>Commedia Dell'Arte</i>	91
Figura 35. Sequência da igreja – Aldeões recebendo a comunhão	97
Figura 36. Sequência da igreja - Padre oferecendo a <i>hóstia</i>	98
Figura 37. Sequência da igreja - chegada do barão	99
Figura 38. Sequência da igreja - Filha do barão	100
Figura 39. Sequência da igreja – Hans percebe a filha do barão.....	100
Figura 40. Sequência da igreja – Liina retira Hans.	100
Figura 41. Sequência da igreja – Aldeões cospem a <i>hóstia</i> na mão do líder da aldeia.	101
Figura 42. Sequência da igreja – Filha do barão não entende o que acontece.	101

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1. A ESTÔNIA E SUA HISTÓRIA.....	16
1.1 Uma anotação sobre a metodologia.....	16
1.2 Estônia, a história e política.....	17
1.2.1. A história antiga, da Idade Média ao domínio sueco.	18
1.2.2. O fim do domínio Sueco e a Baltic Landesstaat	21
1.3 Os registros históricos de Johannes Pääsuke.....	29
2. CINEMA ESTONIANO E SUA HISTÓRIA.....	36
2.1 Estônia, do cinema pós-soviético até o contemporâneo	40
2.2 November e a produção cinematográfica contemporânea.....	43
3. A NARRATIVA EM NOVEMBER.....	48
3.1 November e as vanguardas	59
3.1.1. November e o Expressionismo Alemão.....	59
3.1.2. November e o Neorrealismo italiano	63
3.1.3. November e o Surrealismo no cinema	64
3.1.4. <i>November</i> como expressão de uma nova vanguarda?.....	68
3.2 November, Eisenstein e o Construtivismo	72
3.3 November e o cinema de arte	77
4. NOVEMBER E O PÓS MODERNISMO NO CINEMA	83
4.1 <i>A narrativa narcisista</i> e a história em November	83
4.2 A paródia em November	96
CONCLUSÃO.....	110
REFERÊNCIAS	124

INTRODUÇÃO

Este estudo tem como objeto de análise o filme *November* (Estônia, 2017), escrito e dirigido por Rainer Sarnet, que é uma produção estoniana da *Homeless Bob Productions* e conta a história do cotidiano de uma vila de camponeses em tempo indeterminado no passado da Estônia. Sarnet, como diretor, possui em seu currículo séries de TV na Estônia e a adaptação novela de Fiódor Dostoiévski, *The Idiot* (Estônia, 2011) apresenta abordagem muito própria sobre o texto e personagens originais.

November é uma adaptação para o cinema do livro *Rehepapp*¹ (Estônia, 2000) escrito por Andrus Kivirähk² que conta a história de uma aldeia de camponeses estonianos, em uma estrutura episódica, em que a narrativa apresenta a cultura ancestral retratada pelo folclore dos camponeses, seus mitos e lendas. O livro foi publicado na língua estoniana, finlandesa, e francesa e foi adaptado também para o teatro, em uma peça chamada *Old Barny* (2013)³.

November é distribuído pela produtora *Oscilloscope* e teve desempenho relevante no mercado internacional, vencendo nove prêmios em festivais na Europa e Estados Unidos. O prêmio de maior destaque, em território americano, foi no *Tribeca Film Festival*⁴, em sua edição de 2017 na categoria *Best Cinematography In An International Narrative Feature*. Outro prêmio relevante foi vencido pelo diretor de fotografia Mark Taniel, que já havia trabalhado com Sarnet em *The Idiot*, premiado pela *American Society Of Cinematographers*⁵, na categoria *Spotlight Award* em 2018 por seu trabalho em *November*.

Este estudo assume a hipótese que o reconhecimento internacional aconteceu porque a narrativa de *November* é notável, não apenas em termos estéticos por sua cinematografia premiada, mas pela amplitude do conjunto de elementos narrativos, que provocam o espectador ao mesmo tempo em que encantam. Sarnet materializa diante do olhar de quem assiste mitos e credences do camponês estoniano em uma proposta discursiva que não se prende a um estilo ou modo narrativo.

¹ Crítica de *Rehepapp* disponível neste link <http://www.estlit.ee/elis/?cmd=writer&id=09854&txt=88022> Acesso em 09/02/2021

² <http://www.estlit.ee/elis/?cmd=writer&id=09854> Acesso 09/09/2021

³ <https://www.vanemuine.ee/en/repertoire/rehepapp/> Acesso 09/09/2021

⁴ <https://tribecafilm.com/festival/archive/november-2017> Acesso 09/09/2021

⁵ <https://news.err.ee/684122/mart-taniel-wins-american-society-of-cinematographers-spotlight-award> Acesso 09/09/2021

O filme de Sarnet é complexo pois exige níveis de compreensão de significados que transformam sua narrativa em algo sofisticado, despojando-se de qualquer conotação tradicionalista etimológica que este termo obrigue, mas por conta da necessidade de conhecimento prévio de assuntos que são tratados sobre a perspectiva da ironia, que constrói uma função paródica que eleva a narrativa para um exercício de reflexão sobre os temas abordados.

De fato, *November* se apropria de tudo que é possível para contar uma história que, ao colocar em perspectiva o passado, o questiona no presente, e projeta a visão deste passado em um futuro em que a sociedade estoniana volta suas atenções para a própria identidade. Sarnet questiona o que está escrito sobre o sujeito social estoniano, ou o “Povo do Campo” - como nos ensina a origem do nome - em um passado distante da sociedade estoniana, durante os períodos históricos em que a Estônia foi invadida, e teve sua cultura mutilada e destruída, assimilada por países estrangeiros.

O diretor em *November*, na composição estética de sua cinematografia, construída através de fotografia preto e branco e fazendo captações com equipamentos pouco usuais ao meio, como câmera infravermelho⁶ por exemplo, compõe um estilema repleto de elementos narrativos, que se em um primeiro momento não passam despercebidos por suas características visuais ou estéticas, carregam um conjunto significações que transforma a percepção da estrutura da narrativa.

Em 2015 outro filme estoniano teve notável desempenho no mercado internacional, *Tangerines* (Estônia, 2013), dirigido por Zaza Urushadze foi indicado ao *Academy Awards* na categoria *Best Foreign Language Film of the Year*. O filme conta a história de um fazendeiro estoniano em meio ao conflito da Georgia, que oferece abrigo para soldados feridos nos dois lados do conflito. A abordagem de *Tangerines* em nada tem a ver com a narrativa proposta por Sarnet, porque enquanto *November* apresenta os efeitos de conflitos externos através de suas relações cotidianas, *Tangerines* explora, em um microcosmo, os motivos e consequências do conflito entre russos e georgianos.

Outra hipótese que norteia esta dissertação é que *November* é um filme singular, sob muitos aspectos, se comparado com filmes produzidos na Estônia, por sua cinematografia

⁶ Entrevista de Mark Taniel <https://estonianworld.com/culture/the-romantic-pragmatic-estonian-cameraman-mart-taniel/> Acesso 09/09/2021

premiada, ou mesmo pela abordagem do passado em sua narrativa. Sobre este aspecto, como veremos no decorrer deste estudo, a narrativa de *November*, amparada nos efeitos de eventos históricos, parece se constituir em um registro visual, de um tempo talvez não propriamente documentado, quando a sociedade estoniana sofria com a assimilação de uma nova cultura dominante, extrema pobreza, se nenhuma perspectiva sobre o futuro.

Sarnet apresenta os efeitos das guerras territoriais, da peste, da fome, do domínio estrangeiro de forma literal, crua, por vezes de forma incômoda, mas faz isso em uma narrativa que propõe uma abordagem leve, farsesca, quase que intencionalmente sem peso, para tratar de aspectos sociais, como a ganância ou avareza, ou como a hereditariedade da cultura ancestral em conflito com uma nova cultura. Apresenta ao mundo um conceito, aparentemente herdado do texto fonte, que é usual à sociedade estoniana para identificar alguém apegado as tradições, o *Old Barney*⁷, que traz em sua essência, uma cultura regional muito típica, e de certa forma peculiar que Sarnet apresenta sem rodeios.

Em termos de possibilidade no campo do estudo sobre narrativa cinematográfica, escolher *November* como objeto parece adequado por conta de sua complexidade narrativa. A simples tentativa de categorizar o filme de Sarnet, em especial pelo número de elementos narrativos e seus significados, parece um trabalho que demanda seu o estudo sob uma perspectiva acadêmica. O filme não parece se adequar a nenhuma categoria se buscarmos algum agrupamento, seja por tema, construção estilística, ou mesmo por sua abordagem retórica. *November* foi escolhido como objeto de estudo também porque oferece elementos para confirmar hipóteses, assim como para construir objeções, sobre as algumas abordagens teóricas que tratam sobre narrativa no cinema – tema desenvolvido ao longo do Capítulo 3.

De certa forma, o filme de Sarnet suscita a necessidade de explicação, não fosse por sua singularidade, ou improbabilidade, por sua retórica poderosa que usa o passado para oferecer visão de quem o sujeito social estoniano foi, livre da interferência estrangeira. A Estônia é um país pequeno, se comparado aos seus vizinhos mais próximos, como Finlândia e Rússia; a distribuição interna dos filmes produzidos no país depende de um número pequeno de salas de exibição, o que limita a arrecadação de bilheteria e obriga o governo a investir no setor.

⁷ Veja a crítica *Old Barney - or, is humour translatable?*, de Eric Dickens, para uma exemplificação sobre a peculiaridade do humor estoniano. Disponível em: <http://earlyelm.estinst.ee/issue/14/old-barny-or-humour-translatable/> Acesso 09/02/2021.

Em comparação com produções estonianas, *November*⁸ é um filme relativamente caro, pois recebeu mais que o dobro de investimento que *Tangerines*⁹ de uma mesma fonte, por exemplo. Entretanto, em termos de investimento comparado a produções europeias e norte-americanas, é possível dizer que o custo-benefício em *November* foi positivo. Em relação à distribuição para o exterior, assim como todos os outros filmes estonianos após a saída do bloco soviético na década de 1990, *November* chegou à Europa e aos Estados Unidos através de festivais.

A narrativa de *November* não parece ordinária, pois o pacto ficcional exigido pelo filme pede que a audiência aceite que ferramentas agrícolas ganhem vida, ou que um camponês não saiba a diferença entre um sabonete e comida, construindo com diversos – e, por vezes, inexplicáveis – elementos uma narrativa que pode parecer desprezível, por seu tom jocoso, mas que em sua retórica, ao olhar mais cuidadoso, apresenta importante crítica à descrição da sociedade estoniana, encontrada nos registros históricos. Em um arranjo de fragmentos narrativos, em seu próprio estilema, *November* não parece assumir nenhum compromisso com “cânones genéricos” ou modos narrativos. De fato, o único compromisso parece ser com o discurso, pois a mensagem de Sarnet parece ser o principal elemento na composição do filme.

Analisar um filme como *November* obriga este estudo a sair do campo teórico cinematográfico em busca do que poderia ser um agrupamento ou modo narrativo capaz de acomodar o filme de Sarnet. Durante a coleta de dados, em vários momentos, este estudo foi desafiado com a pergunta retórica; o que é *November*? Assim, o principal objetivo deste estudo – reconhecendo a amplitude da afirmação – é tentar construir uma hipótese que explique a narrativa do filme, e que ofereça indícios sobre que tipo de filme *November* poderia ser.

Para construir tal hipótese será necessário conhecer parte do passado estoniano, identificar fatos históricos e reconhecer como esses fatos interferiram na construção da sociedade que os registros históricos apontam, para compreender por que Sarnet utiliza determinados elementos narrativos, e quais são seus significados. Porém, as fontes dos registros historiográficos se constituíram em ponto de atenção na coleta de dados deste estudo, porque grande parte do que foi registrado sobre o passado estoniano foi descrito através de documentos

⁸ O orçamento de *November* foi de 1,6 milhões de dólares segundo o *press kit* lançado para divulgação do filme no *Tribeca Film Festival*. <https://www.kviff.com/en/programme/film/4823451/pk/0> Acesso em 09/02/2021

⁹ O orçamento de *Tangerines* foi de 600 mil euros, segundo Denise Sippl, disponível em: <http://www.kinocaviar.com/tangerines.php> Acesso em 09/02/2021

produzidos por russos, alemães bálticos, suecos e seus descendentes. Assim, o recorte analítico deste estudo privilegiará documento escritos, produzidos e disponibilizados por estonianos, através de meios eletrônicos, artigos científicos e publicações diversas de órgãos oficiais estonianos.

Também será necessário para o desenvolvimento da hipótese deste estudo identificar, através de aprofundamento bibliográfico, conceitos como Narrativa e Narrativa Cinematográfica com base na bibliografia existente do campo de estudos de cinema e de outros como a literatura, pois é interesse deste estudo explicar a construção dos significados retóricos no discurso de *November* para levantar indícios que sustentem a hipótese que explicará a função crítica dos elementos narrativos utilizados por Sarnet em *November*.

Sob a perspectiva da análise do objeto é interesse neste estudo construir, através de processo hipotético-dedutivo, uma hipótese capaz de indicar, na estrutura diegética do todo fílmico em *November*, quais são os elementos narrativos que constituem significado, como operam esses significados, e quais são suas funções na construção da retórica do discurso temático de Sarnet, para que através deles seja possível identificar *o que* poderia ser considerado um filme como *November*.

1. A ESTÔNIA E SUA HISTÓRIA

1.1 Uma anotação sobre a metodologia

O contexto histórico da Estônia, mesmo sob a perspectiva inicial na análise, apresenta certo protagonismo na retórica na narrativa construída por Rainer Sarnet em *November*. Porém como que não existe nenhum apontamento que determine o tempo historiográfico representado no filme, parece necessário que a investigação tenha como ponto de partida o conhecimento, mesmo que superficial, da história do país.

Sob a perspectiva desta dissertação, como não se trata de um estudo do campo social – e sendo produzido sob a perspectiva de um estrangeiro – é preciso reconhecer que a história da Estônia não é assunto de conhecimento geral, em especial para brasileiros. De fato, com exceção de fragmentos de informação adquiridos por interesse pessoal e para este estudo, é seguro afirmar que se trata de um assunto relativamente obscuro neste contexto regional.

Além da questão do distanciamento entre este estudo e fatos históricos e sociais que são representados no filme, percebendo as limitações quanto ao conhecimento pleno da história da sociedade estoniana que estabelecem a historiografia do passado estoniano, foi produzido por estrangeiros, invasores e seus descendentes. Ainda assim, foi possível identificar, durante a coleta de dados, livros publicados em inglês de autores estonianos como Gunter Faure ou Toivo Raun que, apesar de radicados no exterior, tratam sobre o passado estoniano. Parte do referencial bibliográfico que construiu a elaboração analítica neste estudo, sobre história estoniana, foi baseada em artigos e publicações sobre a história estoniana em sites, enciclopédias e documentos eletrônicos disponibilizados por órgãos governamentais. Também foi possível identificar alguns poucos artigos científicos escritos em inglês – necessários, pois a falta de domínio do idioma estoniano pelo autor constitui relevante barreira.

Um ponto de atenção durante a coleta de dados foram os documentos produzidos durante o regime soviético, de acesso limitado, que constituem um problema na interpretação historiográfica sobre o passado estoniano, pois se podem ser considerados fidedignos em termos cronológicos, em termos conceituais não são. Esse fato conduziu a pesquisa a uma coleta seletiva de dados, no sentido de admitir documentos históricos produzidos por estonianos, através de meios oficiais, que estabeleçam conceitos *sob a perspectiva estoniana*. Parece

importante que estonianos falem sobre a Estônia, assim, a coleta de dados em termos conceituais descartou documentos produzidos por outros que não sejam autores estonianos.

Grande parte das fontes oficiais estão disponíveis pela internet, em especial por uma característica da Estônia, que por ser um país pequeno, quase que a totalidade de seus órgãos governamentais e não governamentais operam utilizando meios eletrônicos de interação disponibilizando documentos para consulta online. Talvez, portanto, seja possível que este estudo ofereça uma visão segura sobre a história estoniana, pois existe um amplo acervo oficial de fontes sobre história, cultura, sociedade, e em especial o cinema estoniano. Ao longo desta dissertação serão indicados, pontualmente sobre cada tema, as fontes utilizadas para a fundamentação argumentativa deste estudo.

Em respeito à cultura estoniana, e principalmente, por entender a perspectiva deste estudo construído por um estrangeiro, este estudo tratará o passado, a história estoniana, e os conceitos construídos que o determinem através apenas de fontes oficiais e documentos historiográficos disponibilizados por meios oficiais estonianos. Em especial porque existem indícios que um dos pontos mais relevantes em *November* é a construção de uma retórica paródica sobre como o passado, ou “Povo Do Campo” é retratado em documentos históricos, sejam eles produzidos por estrangeiros, seus descendentes, e até mesmo os documentos oficiais. Logo, parece relevante, antes de tratar da intenção retórica no discurso de Sarnet no filme, apresentar um breve resumo sobre a Estônia, seu passado e história, que ofereça parâmetros, e por consequência, uma base interpretativa, sob a perspectiva desta pesquisa, para o aprofundamento da análise narrativa.

1.2 Estônia, a história e política.

Em termos de sua posição geográfica, a Estônia¹⁰ é um pequeno país do leste europeu, que uma vez comparado com seus “contemporâneos” de passado histórico, a Letônia e a Lituânia, é o menor país da região, pois sua extensão territorial é de aproximadamente 45 mil quilômetros quadrados. A Estônia faz fronteira terrestre com a Rússia e Letônia, está situada no Mar Báltico, e grande parte de sua fronteira marítima, de pouco mais de 700 quilômetros, faz divisa com a Finlândia e Alemanha.

¹⁰ Para informações detalhadas sobre a posição geográfica da Estônia http://www.estonica.org/en/Estonia_in_brief/ Acesso em 09/02/2012

A capital do país é Tallinn, que é a cidade com a maior densidade populacional no território. Em termos de distribuição física o país é composto por uma parte continental, onde cidades como Tartu, Narva e Pärnu estão conectadas por terra, enquanto cidades como Saaremaa e Hiiumaa são ilhas, que apesar de fazerem parte da Estônia, não possuem fronteira terrestre com a parte continental.

A Estônia¹¹ tem pouco mais que 1.3 milhões de habitantes. Talvez por conta da formação embrionária da sociedade estoniana, os núcleos étnicos estão divididos em muitos agrupamentos sociais, em relevância, dois grandes grupos se destacam, os estonianos e os russos. Após pouco mais de três décadas sob o regime soviético a Estônia rompeu com o bloco na década de 1990, assumindo desde então uma forma de governo descrita como uma democracia parlamentar. Seu legislativo é composto por *Riigikodu*, que é uma espécie de parlamento unicameral, onde apenas uma casa legislativa é responsável por todo o processo representativo da sociedade em termos políticos. A Estônia é membro da ONU desde 1991, e da União Europeia desde 2004.

1.2.1. A história antiga, da Idade Média ao domínio sueco.

A Estônia, desde os primórdios da sua sociedade, sempre esteve inserida, e sofreu as consequências, da tensão política entre seus vizinhos mais poderosos. Como um país pequeno, não poderia fazer frente a potências bélicas como Suécia, Alemanha e Rússia. A primeira versão de um país se deu na Idade Média, em uma divisão feudal sob a interferência da Igreja Católica, que resultou em um agrupamento de pequenos feudos, clérigos ou leigos que governavam e defendiam suas fronteiras através da força.

Aspecto marcante na história estoniana na Idade Média¹² trata dos direitos dos camponeses. A organização de uma aliança entre os principais feudos gradativamente restringiu os direitos dos camponeses durante o século XV. Enquanto nos séculos XIII a XIV a submissão ao senhor feudal significava principalmente o pagamento de impostos e dependência legal, no século XV, tanto as autoridades eclesiásticas quanto as leigas aprovaram leis destinadas a impedir que os camponeses escapassem da vassalagem, inclusive para garantir captura e punição, dos fugitivos deste regime.

¹¹ Para informações detalhadas sobre a composição demográfica, extensão, e política da Estônia http://www.etonica.org/en/general-maps/Topographic_map_of_Europe/ Acesso em 09/02/2012

¹² Sobre a Estônia na Idade Média http://www.etonica.org/en/History/ca_1200-1558_Estonian_middle_ages/ Acesso em 09/02/2021

O antigo reino da Livônia, que compreendia a Estônia e o norte da Letônia, e que se constituía em cinco pequenos estados rivais foi preservado até meados do século XVI. Mas a morte de Wolter von Plettenberg, Grã-mestre que havia conseguido alcançar a paz garantida por uma forte presença militar, precipitou uma ruptura neste agrupamento. O que hoje é conhecido como Estônia, nesta época era constituída pela a aliança dos estados-feudos que compunham a antiga Livônia; O Estado da Ordem Livônia; o Arcebispado de Riga; os bispados de Dorpat, que era a antiga Tartu; Ösel-Wiek e Courtland, estavam divididos não só por interesses políticos, mas também por crenças religiosas, após a morte de von Plettenberg.

Essa divisão da sociedade era também uma questão de classes. Enquanto a nobreza permaneceu católica, assim como a própria Ordem da Livônia como instituição, a doutrina Luterana foi adotada por círculos seculares e clericais das grandes cidades. Inclusive, foi difundida até entre os seguidores de Plattenberg.

Outro aspecto importante ao longo dos conflitos e invasões sofridas pela Estônia em sua história foi a posição geográfica do país. Na época, a Livônia, que ficava entre a Rússia e a Europa Ocidental, fornecia passagem ao trânsito comercial que se estabeleceu na região, e ajudou no crescimento da agricultura na Europa. A comodidade que beneficiou a população livoniana aumentou as tensões sociais entre senhores feudais e camponeses, e os problemas internos enfraqueceram o potencial militar da Livônia, colocando em risco sua posição de soberania, em especial, com relação a Rússia.

A Livônia manteve relações estáveis com a Rússia até meados do século XVI, quando começou a sofrer pressão dos czares moscovitas. Com base em conquistas do século XII, Moscou reivindicou parte do território livoniano. O interesse era sobre o território a sudeste da Estônia, que seria parte da herança ancestral russa. Para tentar conter o avanço de Moscou a Livônia invocou um acordo com a Igreja Católica e buscou apoio em Charles V¹³ e na Liga Hanseática¹⁴. Como resultado deste pedido, assim como a Rússia, Charles V reivindicou o controle da Livônia, porém como estava envolvido em guerra com países por toda Europa, a Livônia não era uma prioridade.

¹³ Charles V foi o imperador Sacro Romano, rei da Espanha, e arquiduque da Áustria, que na época possuía um grande arsenal e tropas espalhadas por toda Europa.

¹⁴ A liga Hanseática, era uma confederação comercial na Europa Central, de origem alemã, dominou o comércio marítimo no Mar Báltico.

Em 1558, as tropas russas cruzaram a fronteira do bispado de Dorpat, o que hoje é Tartu, avançando rapidamente, pilhando e devastando o campo com o intuito de quebrar as resistências locais. O conflito foi devastador, as forças russas capturaram o bispado Dorpat e uma parte do território da Ordem da Livônia. Moscou governou os territórios ocupados até 1582.

Mas o sucesso militar russo não foi visto com bons olhos pela Polônia, Suécia e Dinamarca, que intervieram com a ajuda da Ordem da Livônia. Em 1559, a Dinamarca comprou a Estônia Ocidental e as ilhas do bispado de Ösel – Wiek. O rei Gustav Vasa, da Suécia, tentou manter relações estáveis com a Rússia, mas estava atento aos acontecimentos na Livônia.

A mudança de poder na Suécia ajudou a fortalecer uma atitude pró-sueca. A Ordem da Livônia foi militarmente enfraquecida a ponto de não poder defender o país, e como um aliado potencial a Suécia passou a ser uma opção viável. A sociedade estoniana da época achava preferível estar sob a proteção da Suécia protestante, do que da Polônia católica.

Mas a submissão à Suécia também era amparada por interesses políticos, pois a cidade de Tallinn esperava obter o apoio sueco em seus interesses comerciais, especialmente em vista da crescente concorrência de Narva. Em 1561, os territórios ao Norte da Estônia aceitaram voluntariamente a soberania sueca. A cidade de Tallinn e a nobreza dos condados de Harju e Viru juraram fidelidade a Erik XIV¹⁵, o que determinou que o norte da Estônia permaneceria sob o controle da Suécia pelos 150 anos seguintes.

No mesmo ano, o arcebispo de Riga e a Ordem da Livônia tornaram-se súditos do rei polonês Sigismund II Augustus¹⁶, e o Sul da Estônia foi incorporado à união polonesa-lituana. Assim, o estado da Livônia medieval entrou em colapso, o que foi considerado o fim da Estônia medieval. O território estoniano era agora controlado por três monarquias: Sul da Estônia (e Letônia) sob a união polonesa-lituana, os suecos no controle do Norte e Oeste da Estônia e Dinamarca governando a ilha de Ösel. Nenhum dos estados ficou satisfeito; as relações entre a Polônia e a Suécia foram complicadas, não apenas por suas crenças religiosas, mas também pelas relações familiares entre as duas monarquias.

¹⁵ Erik XIV foi o rei da Suécia entre 1560 a 1568 e expandiu os poderes da monarquia sueca seguindo uma política externa agressiva que levou a guerra contra a Dinamarca.

¹⁶ Sigismund II Augustus foi o último rei *Jagiellon* da Polônia, que uniu a Livônia e o ducado da Lituânia com a Polônia, criando um reino expandido e legalmente unificado.

Em 1600, o conflito entre a Polônia e Suécia levou a uma guerra aberta. Em consequência do conflito, o Sul da Estônia caiu nas mãos dos suecos vitoriosos, pois a Suécia ganhou o controle de Tartu em 1625. A trégua de Altmark em 1629 consolidou a predominância sueca na Estônia continental, e após a guerra entre a Dinamarca e a Suécia os dinamarqueses cederam Ösel. As principais forças da Suécia foram comprometidas na Alemanha quando se iniciou a Guerra dos Trinta Anos entre os países protestantes e católicos em 1618. A Paz de Westfália em 1648 permitiu que a Suécia anexasse vários territórios no Norte da Alemanha, na costa sul do Mar Báltico. Assim, a construção iniciada com a subjugação da Estônia do Norte em 1561 levou a Suécia¹⁷ a se tornar uma grande potência.

1.2.2. O fim do domínio Sueco e a Baltic Landesstaat

Desde o século XV a Estônia esteve sob o domínio da Suécia. Este estado só mudou durante o curso da Grande Guerra Do Norte, que ocorreu entre 1710 a 1721 e foi marcada por um conflito que se estendeu por todo território ao norte da Europa, e que culminou com a queda do império Sueco. Batalhas entre os exércitos Russo e Sueco em territórios próximos, e na própria Estônia, eram constantes e perduraram até que as duas das principais cidades estonianas, Tartu e Narva fossem capturadas pelo exército do Czar Peter I.¹⁸

Em território estoniano, a guerra só terminou quando Tallinn foi capturada em 1710, mas a devastação, e as consequências do conflito, deixaram sequelas profundas. A Estônia sofria por todo país com a fome, pilhagens e a peste que devastou a população de Tallinn. Após estabelecer o domínio no território estoniano a Rússia se mostrava inclinada a apoiar a nobreza local para consolidar seu poder. Isso foi determinante para a rendição à Rússia, o que conduziu à incorporação da Estônia pela Rússia através do tratado de Nystad em 1721, que foi considerado um passo determinante para o fim da Grande Guerra do Norte.

A recente capitulação não mudou a realidade pós-guerra na Estônia, pois o período de ocupação nas principais cidades estonianas, por conta da pilhagem das forças invasoras, e uma epidemia que durou um ano, infligiu uma grande catástrofe demográfica ao povo estoniano, porque a população foi reduzida a pouco mais de 170.000 pessoas. Segundo Neil Taylor (2018), autor que não é estoniano, a peste de fato chegou em 1710 quando Peter I invadiu o país em um

¹⁷ http://www.estonica.org/en/History/1558-1710_Estonia_under_Swedish_rule/ Acesso em 09/02/2021

¹⁸ Peter I foi czar que reinou juntamente com seu meio-irmão Ivan V de 1682 a 1696 e sozinho depois disso e que em 1721 foi proclamado imperador da Rússia, sendo considerado um dos maiores estadistas, organizadores e reformadores de seu país.

avanço de guerra completamente implacável. Tallinn só se recuperou 160 anos depois, quando a cidade foi ligada por uma estrada de ferro a São Petersburgo em 1870, construída por alemães bálticos.

O apoio do governo russo viabilizou a consolidação do poder dos nobres, estabelecendo o período da *Baltic Landesstaat*, que poderia ser definido como um loteamento territorial que garantia plenos poderes à *Diet*¹⁹, o governo local, formado por famílias de nobres que foram selecionadas de forma arbitrária em uma lista de elegíveis. Os nobres legislavam e assimilavam novas famílias, assim como possuíam direito sobre as terras, cobravam impostos, e aplicavam as diretrizes da política do Czar.

A participação de nobres alemães bálticos da Estônia, na corte, era de interesse do governo russo, pois eram bem educados, possuíam fluência em outras línguas, o que permitiu que avançassem na hierarquia, chegando a se tornar funcionários influentes do legislativo e executivo no período. Exemplo determinante foi a declaração de Otto Fabian Von Rosen²⁰, magistrado alemão báltico da Livônia, que concedia direito ilimitado de posse aos senhores feudais sobre as propriedades e a pessoa de um camponês, consolidando assim o modelo legislativo que expressa a supremacia da nobreza e a subserviência do povo do campo na Estônia.

Um tema recorrente na história estoniana é a religião. As assimilações culturais e religiosas da Suécia protestante; depois da Rússia católica sob a tutela dos alemães bálticos, conduziram a cultura ancestral pagã ao colapso. Três doutrinas religiosas regionalmente dominantes transformavam a sociedade estoniana, que parecia perdida, em seus costumes religiosos. A religião ao longo da história da Estônia, assim como em toda a Europa, sempre teve protagonismo político relevante, como vimos, as próprias fronteiras do país foram estabelecidas por feudos concedidos pela influência da igreja católica, o que indicava, deste muito cedo a existência do sincretismo religioso entre as crenças pagã e o cristianismo feudal, porém apesar do fenômeno, não existia uma doutrina religiosa dominante na sociedade ancestral estoniana.

¹⁹ Forma de governo herdado do império Germânico que se constitui em uma assembleia legislativa composta por membros da corte, escolhidos pelo czar russo.

²⁰ Otto Fabian Von Rosen foi Conselheiro da Livônia e o General-Major do Império Russo.

Sob a ótica dos registros históricos, mesmo que não seja possível negar a influência da religião cristã sobre os camponeses, o que realmente motivou a aceitação espontânea do cristianismo foi o movimento Moravian²¹. Mas esta ascensão se deve em parte ao abandono inconsciente da poesia folclórica pagã, que era tradicional na cultura estoniana, e se perdeu na assimilação cultural. O cristianismo trazido pelo movimento Moravian disseminou a cultura escrita entre os camponeses, e desenvolveu uma forma nova de autoestima.

Porém, pela limitação de compreensão escrita, ou pelo repúdio ao cristianismo, o movimento não prosperou. O cristianismo chegou aos camponeses pela imposição aristocrata, através do Pietismo, o que acabou despertando o retorno às origens através do surgimento do Taara, movimento neopagão que foi difundido por camponeses, chegando até a cidade. Faure e Mensing (2012) apontam que durante o século XIX, um movimento neopagão foi desenvolvido na Estônia, que usou o nome de Taara como um símbolo contra a doutrina ideológica dos alemães bálticos e luteranos.

Como veremos em detalhes na página 96, no filme, Sarnet indica que os elementos para apresentar esse sincretismo religioso estão não só na representação de um tempo histórico, mas também na retórica do discurso. O diretor faz comentários na relação entre as personagens, construindo as aspirações e expectativas em torno da influência das religiões no núcleo social que representa, o que sugere indícios de uma retórica ideológica crítica no discurso temático de *November*.

Sarnet talvez proponha um retorno às raízes, para mostrar o que era o sujeito social estoniano, lutando para preservar sua cultura e tentar sobreviver. O diretor constrói uma narrativa repleta de significados, para mostrar como a relação com antigas crenças foi perdida pela ausência de preservação oral, desacreditada por uma cultura dominante imposta, que não só obliterou completamente a cultura nativa, como doutrinou as novas gerações.

Com a chegada do Iluminismo a lacuna de uma doutrina religiosa dominante foi suprida, ao menos para a nobreza. Em meados do século XVIII sob a tutela da sociedade alemã báltica, baseado na fundamentação alemã do Absolutismo e apoiado na ideologia da Igreja Protestante e Luterana, o movimento iluminista rapidamente se disseminou entre as classes mais educadas da sociedade estoniana. Porém, se tratava de uma doutrina restrita aos nobres, pastores,

²¹ O Movimento dos irmãos Morávios, ou Moravians, é de cunho protestante, tendo como base da doutrina aspectos como a piedade e a música.

políticos e educadores. Tendo como principal aspecto a tolerância religiosa, sugeria inclusão, mas uma vez restrita à nobreza, esta crença ideológica entendia o povo do campo apenas como objeto de iluminação.

A doutrina iluminista se limitava a oferecer aos camponeses, de forma escrita, conselhos morais, práticos e sobre saúde. Esta literatura popular foi a fundamentação da língua estoniana no século XVIII, e promoveu a primeira publicação tipográfica estoniana, *Lühhike õppetud*²², uma revista popular de cunho médico, que inicia a produção jornalística em língua estoniana.

Em pouco tempo, os primeiros focos de idealismo político se fizeram presentes, em resposta à moderação política e negligência os direitos dos camponeses. Mas mesmo que mostrassem a consciência social, um discurso moderado foi adotado por conta da relação política com a Rússia. As primeiras vozes com um discurso mais contundente sobre a abolição da servidão e o direito dos camponeses foi a do pastor Johann Georg Eisen, e a do Jornalista Garlieb Merkel, este que em 1796 publicou o panfleto *Leipzig Die Letten, vorzüglich in Liefeland am Ende des philosophischen JJahrhunderts*.²³

Em resumo o texto atacava, acusava e responsabilizava a nobreza alemã báltica pela servidão forçada dos camponeses, apontando que o desenvolvimento de sua cultura havia sido irremediavelmente prejudicado. Os textos de Merkel influenciaram a literatura estoniana, sob o prisma do tratamento ideológico e histográfico no século XIX.

Em 1783, a *Guberniya*, um sistema de governo russo, chamado na Estônia de *Statthalterschaft*, se tornou influente em todo país, e tinha como diretriz primária e compromisso político promover o absolutismo esclarecido em relação a nobreza alemã báltica. Neste momento histórico a nobreza alemã báltica teve seus privilégios parcialmente reprimidos pela imperatriz russa Catherine II²⁴ que, entre outras medidas, aboliu a *Diet*. Porém, depois de sua morte, e da ascensão de Paul I²⁵, todas as medidas foram anuladas, assim a nobreza alemã báltica readquiriu os seus privilégios.

²² Documento disponível em: <https://www.digar.ee/arhiiv/nlib-digar:120574> Acesso em 09/02/2021

²³ Documento disponível em: <https://archive.org/details/MerkelLetten1800/page/n321/mode/2up> Acesso em 09/02/2021

²⁴ A imperatriz russa Catherine II conduziu o seu país à plena participação na vida política e cultural da Europa, dando continuidade à obra iniciada por Peter I. Com seus ministros, ela reorganizou a administração e a lei do Império Russo e estendeu o território russo, acrescentando a Crimeia e grande parte da Polônia.

²⁵ Paul I foi imperador da Rússia de 1796 a 1801.

Sob o governo de Paul I, em 1797, camponeses assim como parte da população pobre das cidades foram obrigados ao alistamento, e fizeram parte do exército da Rússia para as campanhas Napoleônicas, que posteriormente registrou outro desastre demográfico com a morte de 200.000 cidadãos estonianos, entre soldados e membros de suas famílias. Toivo Raun (2001) aponta que o pequeno número de estonianos foi um fator determinante na história estoniana, pois os ataques periódicos de guerra, fome e doenças não teriam sido tão catastróficos se a população do país não fosse tão pequena.

O período *Baltic Landesstaat* fez a transição entre o século XVIII e XIX e se estendeu por mais de um século. A subserviência da Estônia foi um estado constante, em uma sociedade composta por agricultores e cultura do campo, governada dentro da premissa política de interesses da Rússia pela *Diet*. Este cenário começa a sofrer alterações importantes apenas em 1855 com a ascensão política de Alexander II²⁶, que inicia o processo de emancipação dos camponeses russos, além da reorganização da sociedade agrária, a urbanização e a industrialização, o que os documentos historiográficos da época chamaram de o *National Awakening*, e deram um ímpeto novo as províncias bálticas.

Já na década de 1860, mudanças na relação entre as classes puderam ser identificadas, os camponeses começaram a comprar fazendas a preços de livre mercado e produzir de forma independente. Influenciada pela Revolução Francesa, pelo Romantismo, e pela emergente consciência nacionalista alemã, a sociedade estoniana testemunhou um despertar nacional. Um exemplo disso data de quando o primeiro jornal de língua estoniana – o *Perno Postimees*²⁷, fundado em 1857 – substituiu o termo “povo do campo” pela palavra “estonianos”.

O termo “povo do campo” utilizado por alemães bálticos e russos parecem sustentar a hipótese de eventual parcialidade nos documentos históricos produzidos por estrangeiros e invasores que constituem a base da historiografia que Sarnet parece criticar. O “povo do campo” sob a perspectiva historiográfica construída por este conceito é condescendente e parece ignorar os efeitos da assimilação cultural na sociedade estoniana da época. Não parece uma hipótese

²⁶ Alexander II foi imperador russo de 1855 a 1881 Sua educação liberal e angústia com o resultado da Guerra da Crimeia, que havia demonstrado o atraso da Rússia inspirou a um grande programa de reformas internas, sendo a mais importante a emancipação dos servos em 1861. Um período de repressão após 1866 levou ao ressurgimento do terrorismo revolucionário e ao próprio assassinato de Alexandre.

²⁷ *Perno Postimees* era um jornal de publicação semanal em Pärnu, fundado por Johann Voldemar Jannsen e Friedrich Wilhelm Borm que lançou as bases para o desenvolvimento contínuo do jornalismo estoniano, e valorizou o sentimento nacional e a dignidade dos estonianos e sua educação. Documento disponível em: http://entsyklopeedia.ee/artikkel/perno_postimees2 Acesso em 09/02/2012

plausível que este “povo do campo” tenha uma visão tão limitada de sua própria existência porque precisava sobreviver, em condições significativamente adversas, o que Sarnet representa e coloca em perspectiva na narrativa de *November*.

Em resposta ao despertar nacional, e após a morte Alexander II, a recém adquirida consciência nacional e a intenção da elite de criar um Estado-Nação unitário e moderno foi abalada pela ofensiva Russa nos territórios ocupados, o que conduziu a Estônia ao período da *Russification*²⁸. Esse movimento foi mais atuante nos territórios da fronteira, começando na Polônia, Lituânia, chegando a Estônia em 1880, instaurado por 10 anos. O temor era que a influência alemã, que se solidificava, assumisse uma função doutrinante, gerando a possibilidade de insurgência, o que conduziu a reorganização sistêmica nas províncias bálticas, de acordo com as premissas do governo Russo.

A mudança de sistema governamental e a implementação da *Russification* afetou o modo de vida medieval, que ainda era a base social estoniana, facilitando a modernização da sociedade. Essa movimentação social, associada às reformas urbanas, apresentou efeito nos territórios urbanos. Porém este novo sistema enfrentou resistência junto ao povo do campo, e por isso foi imposto de forma mais incisiva, alterando toda a relação com a língua, escrita, educação e religião. Tratava-se da exigência de abandono da língua nativa, interferência em questões como educação formal e religião visando a assimilação da cultura russa.

Neste momento, os socialistas estonianos criaram seus partidos políticos em busca de representatividade. Um dos mais radicais – chamado de conspiratório pelo estado – foi o Partido Social-Democrata dos Trabalhadores, fundado em 1898. O que os registros historiográficos chamaram de “consciência social estoniana” conduziu a uma revolução em 1905, dirigida tanto ao absolutismo russo, quanto às classes dominantes dos alemães bálticos. O movimento exigia uma reorganização democrática, em resposta à falta de liberdade política, que ainda era um aspecto social remanescente da ordem feudal, mas teve sua principal fundamentação na necessidade de modernização da sociedade, pois a ordem social ainda estava restrita ao sistema sociopolítico imposto pela Rússia.

Em focos espontâneos, as lutas eram lideradas por camponeses e trabalhadores contra os latifundiários e proprietário de fábricas. A revolta era contra os privilégios dos alemães

²⁸ A *Russification* foi a política de impor a cultura russa ao vasto número de minorias étnicas que viviam no Império Russo.

bálticos relacionados à classe, e o cenário agrícola, pois não havia terra suficiente. Outro foco de revolta era a opressão nacional, o peso do novo sistema, e neste cenário de tensão política – antes da revolução Bolchevique – a revolução estoniana estabeleceu a ascensão do pensamento socialista no território.

Enquanto isso, a própria Rússia vivia tempos de revolta, com a ascensão do pensamento socialista e o movimento estratégico bolchevique que ganharam a simpatia do povo russo. Faure e Mensing (2012) apontam que as políticas de Kerensky alienaram os políticos conservadores de direita e fortaleceram os Bolcheviques liderados por Vladimir Lenin. Em 15 de setembro de 1917, Kerensky proclamou a Rússia como uma república, contrariando o mandato de seu governo provisório, que não tinha autoridade para alterar a constituição, o que resultou na perda da credibilidade de Kerensky e foi o suficiente para que ele perdesse todo o apoio entre o povo da Rússia.

Em contrapartida Lenin, e os Bolcheviques, falavam para o povo fazendo promessas simples como “paz, terra e pão”, o ponto determinante aconteceu quando Karensky distribuiu armas para os trabalhadores em Petrogrado, na tentativa de defender a política burguesa do avanço da revolução, mas que surtiu efeito contrário, quando o povo prontamente se juntou aos Bolcheviques.

No final da primeira guerra mundial²⁹, enquanto as tropas alemãs deixavam a Estônia no final de 1918, a Rússia Soviética intencionava invadir a Estônia e estabelecer o poder bolchevique. Em 28 de novembro de 1918, o exército soviético iniciou uma ofensiva a Narva e, assim, teve início o conflito armado entre a Rússia Soviética e a República da Estônia, este conflito é conhecido como Guerra da Independência da Estônia e durou até fevereiro de 1920.

O ataque do exército russo no final de 1918 atingiu a Estônia em uma situação extremamente difícil. O exército estoniano não tinha armas e equipamentos suficientes. Comida e dinheiro eram escassos, a população corria o risco de morrer de fome. Embora não houvesse apoio aos bolcheviques, a fé do povo na sobrevivência do Estado nacional não era alta. As pessoas não acreditavam que a República da Estônia seria capaz de resistir aos ataques do exército russo.

²⁹ Durante a primeira guerra mundial a Estônia foi invadida pela Alemanha, por razões estratégicas, mais informações sobre o conflito estão disponíveis neste link. http://www.estonica.org/en/History/1914-1920_The_First_World_War_and_Estonian_independence/ Acesso em 09/02/2021

O governo da Estônia, no entanto, decidiu se opor à agressão bolchevique, esperando a ajuda dos países ocidentais e da Finlândia. Em dezembro de 1918, a Marinha Real Britânica chegou à Estônia com um carregamento de armas, a Finlândia também enviou armas e em janeiro de 1919 um efetivo de 4.000 soldados finlandeses se juntou ao exército estoniano. O início da guerra não foi bem-sucedido para a Estônia, porque o ataque do exército russo não foi contido. Em 29 de novembro de 1918, a Comuna dos Trabalhadores da Estônia³⁰, uma república soviética da Estônia formalmente independente, foi instaurada em Narva. Que se constituiu em uma espécie de governo paralelo, que visava oficializar os atos da guerra na Estônia como um conflito civil. O exército russo, mais numeroso, conseguiu conquistar cerca de metade da Estônia continental em janeiro de 1919, apenas 30 km os separava o exército russo da capital Tallinn.

No entanto o rumo do conflito mudou em janeiro 1919, quando as tropas estonianas, agora reorganizadas em conjunto com voluntários finlandeses, iniciaram uma contraofensiva. Em cerca de três semanas, todo o território estoniano foi libertado dos bolcheviques. Forçar o inimigo a sair do país aumentou a fé na autoridade do Estado e possibilitou outra mobilização que foi crucial para continuar. Durante o conflito as tropas estonianas haviam aumentado seu efetivo de 70.000 para 90.000 homens. Além dos estonianos, alemães e russos bálticos locais que também lutaram na Guerra da Independência contra a Rússia Soviética. Com o recente avanço das tropas estonianas os bolcheviques decidiram encerrar o conflito com a Estônia. Em agosto de 1919 Moscou ofereceu oficialmente paz à Estônia. As negociações de paz com a Rússia Soviética começaram em 5 de dezembro de 1919 em Tartu. Um armistício foi anunciado em janeiro, em 2 de fevereiro de 1920 o Tratado de Paz de Tartu³¹ foi assinado.

A relação entre a Rússia Soviética e Estônia se manteve estável, até a segunda guerra mundial. Em 1941 a Alemanha Nazista que havia invadido o país, mantendo o controle sobre rotas comerciais, pois em termos estratégicos, Hitler considerava importante manter a Estônia sob controle, pois temia a proximidade da frota do exército russo do Báltico. A preocupação era a rota alemã de minério de ferro na Suécia, assim como o xisto betuminoso da Estônia, que era essencial para a indústria de guerra nazista.

³⁰ A Comuna dos Trabalhadores da Estônia, foi uma espécie de estado paralelo que tentou estabelecer o poder soviético em território estoniano, mais sobre o assunto está disponível nesse link. http://www.estonica.org/en/Estonian_Workers%E2%80%99_Commune/ Acesso em 09/02/2021

³¹ O Tratado de Paz de Tartu encerrou o conflito armado entre a Rússia Soviética e a República da Estônia, mais informações sobre o tema estão disponíveis neste link. <https://vm.ee/et/tartu-rahv-2-veebruuar-1920> Acesso em 09/02/2021

Em batalhas de fevereiro a março de 1944 o avanço do exército russo na região foi interrompido pelo exército nazista em Narva, porém em julho, quando os alemães abandonaram a frente de Narva e recuaram cerca de 25 km a oeste, para preparar posições nas colinas de Sinimäed, foi possível o avanço soviético. No início de agosto, o exército russo iniciou um ataque no nordeste da Letônia e chegou ao rio Emajõgi onde a ofensiva contra os alemães se estabilizou. O sucesso do exército russo na Letônia e na Lituânia representou uma ameaça para as tropas alemãs ainda na Estônia e em 16 de setembro Hitler ordenou a retirada das tropas na Estônia continental.

Imediatamente após conquistar a Estônia, as forças de segurança soviéticas iniciaram a supressão ativa do movimento de resistência e prenderam os estonianos que haviam servido nos exércitos alemão ou finlandês. Em menos de um ano mais de 10.000 pessoas foram presas. Alguns prisioneiros de guerra estonianos, colocados em campos de filtragem, foram enviados para unidades do exército russo. Porém a resistência as políticas soviéticas se mantiveram após a ocupação conseguindo operar até o início dos anos 1950.

Durante a segunda guerra mundial, a Estônia perdeu um total de 200.000 pessoas, executadas, mortas em combate, presas, deportadas, mobilizadas, evacuadas à força e ainda aqueles que fugiram do país. A cidade de Narva foi totalmente destruída, grandes danos foram causados a Tartu, Mustvee e Tallinn, a capital, que sofreu durante os bombardeios de 1944. Nas conferências de Yalta e Potsdam³² a União Soviética³³ conseguiu persuadir os aliados ocidentais a deixar os países bálticos para a União. Para a Estônia, as consequências políticas da Segunda Guerra Mundial terminaram com a restauração da independência em 1991 e a saída das tropas russas do país em 1994.

1.3 Os registros históricos de Johannes Pääsuke

Como veremos mais a frente neste estudo a partir da página 82, se a representação de um tempo e espaço parece ser relevante para a narrativa de *November*, Sarnet não apresenta nenhum indício indicativo direto sobre o tempo em que passa a história do filme. Na verdade,

³² Último encontro de Roosevelt, Stalin e Churchill ocorreu em Yalta, na Crimeia, em fevereiro de 1945 e oficializou os espólios de guerra entre os aliados. <https://www.britannica.com/event/World-War-II/Yalta> Acesso em 09/02/2021

³³ A ocupação soviética em território estoniano foi estabelecida após a segunda guerra mundial em 1945 http://www.estonica.org/en/History/1945-1985_The_Soviet_Period/ Acesso em 09/02/2021

em se tratando do conjunto de fragmentos episódicos que constroem o arranjo narrativo de *November*, o tempo e espaço parecem ser construídos através de significados.

Talvez seja por tal característica que conhecer a história estoniana se faça necessário, pois só é possível entender a função crítica em *November* se houver um mínimo conhecimento de fatos históricos, que sejam possíveis relacionar com o que Sarnet apresenta. A pobreza, o abandono, a falta de esperança ou caráter duvidoso dos camponeses, são signos³⁴ que existem na narrativa por uma razão, e da forma como são representados visualmente, parecem ser tratados com cuidado quase arqueológico.

Em entrevista, Sarnet³⁵ afirmou que sua inspiração visual surgiu dos registros históricos feitos pelo fotógrafo estoniano Johannes Pääsuke, em fotos que registravam os camponeses estonianos no século XIX e vai além, dizendo que a estrutura episódica da narrativa também foi inspirada por Pääsuke, porque ele queria transmitir a sensação de brevidade comum a uma fotografia.

O “trabalho arqueológico” de Sarnet na construção de seu estilema só pode ser identificado, em toda sua plenitude, se for comparado com os registros fotográficos de Pääsuke, desta forma se tornou indispensável ao recorte analítico deste estudo apresentar os dados coletados sobre as referências visuais, que ajudaram o diretor, a compor a estrutura imagética no conjunto do Estilo Fílmico³⁶ em *November*.

Johannes Pääsuke foi membro do Museu Nacional da Estônia, onde parte do seu patrimônio fotográfico está depositado, e consiste em mais de mil registros feitos entre 1912 e 1915. Pääsuke também foi cineasta, o primeiro da Estônia, tendo produzido cerca de 35 filmes entre 1910 e 1918, quando faleceu em um acidente de trem durante a Primeira Guerra Mundial. Os registros históricos de Johannes Pääsuke para o Museu Nacional Estoniano foram produzidos durante expedição feita pelo fotógrafo ao interior do país, para registrar a vida

³⁴ Entendido como signo é tudo quanto possa ser assumido como um substituto significante de outra coisa qualquer. Esta outra coisa qualquer não precisa necessariamente existir, nem substituir de fato, quando o signo ocupa seu lugar qualquer coisa que nos remeta à ideia de qualquer outra coisa. (ECO, 1980)

³⁵ Sarnet diz: “I wrote the script like visual poetry. I put the story into the pictures. I didn't want to create long shots with psychological turning points; I prefer short, metaphorical shots, like photographs.” <https://nofilmschool.com/2017/05/rainer-sarnet-november-estonia-mart-thalien-oscilloscope> Acesso 09/09/2021

³⁶ David Bordwell define o estilo fílmico como um uso sistemático e significativo de técnicas do meio cinema em um filme. Essas técnicas são classificadas em domínios amplos como: Mise-en-Scène (encenação, iluminação, representação e ambientação) enquadramento, foco, controle de valores cromáticos e outros aspectos da cinematografia, da edição e som. (BORDWELL, 2013)

cotidiana fora da capital. A ideia conceitual desta expedição era preservar a memória do interior da Estônia, que parecia em franco desenvolvimento após anos de subserviência e pobreza.

A interpretação de Pääsuke, talvez através de inspiração documentarista, resultou na composição de vasto acervo de imagens, registrando com precisão a arquitetura urbana, assim como as fazendas, igrejas, estradas e paisagens que encontrou em seu caminho. Também registrou pessoas de diversas classes sociais, seus usos e costumes, e o ambiente onde vivam, sua abordagem que parecia querer registrar caminho para a construção de uma identidade nacional.

Mesmo que os registros fotográficos que Pääsuke proponham função mais documental que estética, as fotografias foram produzidas sob a estrutura de uma construção estilística distinguível. O fotógrafo produziu registro de interiores que possuem inegável composição estética, seja pela qualidade do equipamento ou interferência do “olhar fotográfico” de Pääsuke apresentam características identificáveis, como os pontos de luz intensos, que Sarnet parece mimetizar acentuando pontos de luz, utilizando contraste das extremidades, para acentuar detalhes e conseguir um efeito visual muito parecido.

Sob o recorte analítico deste estudo, o uso dos elementos narrativos sugere indícios que o estilema composto por Sarnet em *November*, inspirado pelo trabalho de Pääsuke, supera os limites da mera pesquisa cenográfica: por exemplo, na composição de luz que o diretor usa na sequência do quarto de Liina, compondo uma estética semelhante a que o fotógrafo havia registrado no interior de casas rurais em suas fotos. Desta forma, Sarnet parece transportar para o filme o ambiente registrado nos documentos históricos.

Figura 1. Frame da sequência do quarto de Liina





Fonte: Reprodução do filme

Sob este aspecto é possível identificar também que a cenografia de *November* reproduz com grande fidelidade os ambientes registrados por Pääsuke, que torna evidente que, mais do que reproduzir os registros fotográficos de um tempo e espaço, Sarnet parecia ter intenções estilísticas de replicar fielmente os registros fotográficos, o que pode sugerir a escolha da cinematografia em preto e branco.

Os registros fotográficos produzidos por Johannes Pääsuke, pareciam reproduzir fielmente o que encontrava pelo caminho que percorreu nos meses em que visitou o interior da Estônia para documentar a vida cotidiana, em vários contextos, da sociedade do período. Extraindo do vasto do acervo de Pääsuke, a coleta de dados deste estudo optou por apresentar exemplos de fotografias de interiores de prédios e casa populares, exteriores de casas populares e fazendas além da forma como se as pessoas fotografadas se vestiam.

É possível perceber que os registros influenciaram a forma como Sarnet representa a realidade desse tempo, que talvez aponte seu desejo em potencializar visualmente alguns aspectos, como a representação da pobreza, em seus figurinos e maquiagem que parecem assumir significado, que vai além da mera composição estética, em um caráter quase narrativo, certamente um comentário do diretor, que busca a inferência crítica do espectador. Assim, é possível identificar como esses registros fotográficos assumiram importância na construção da retórica, na narrativa proposta por Sarnet em *November*.

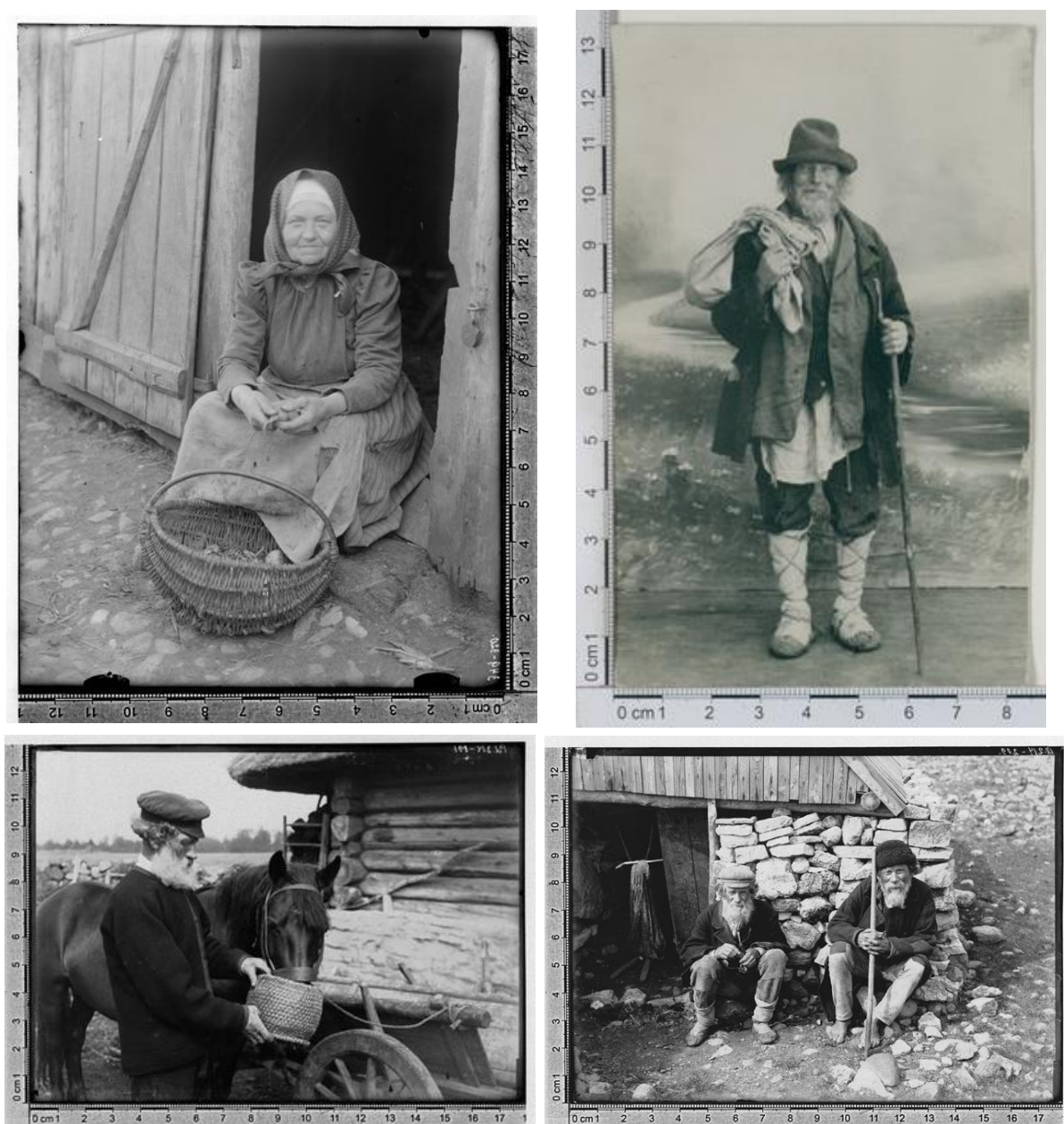
Figura 2. Registros fotográficos de Johannes Pääsuke - Habitações



Fonte: Museu de História Estoniano

Outro aspecto identificável na narrativa de *November* é a composição dos figurinos da época, que parecem extrações fidedignas, quase literais, dos registros de Johannes Pääsuke, em que Sarnet acrescenta seus comentários narrativos que apontam a pobreza ou a ausência de recursos, através da representação da decadência para estabelecer a condição social representada no filme, fazendo isso não só com o figurino, mas também com a composição de cenário e locações. *November* provoca reflexão ao acrescentar decadência visual aos registros históricos para propor uma crítica, talvez paródica, sobre o tempo em que a Estônia foi subserviente, talvez não possa ser visto nesses registros.

Figura 3. Registros fotográficos de Johannes Pääsuke – Figurinos





Fonte: Museu de História Estoniano

2. CINEMA ESTONIANO E SUA HISTÓRIA

Mesmo considerando o sucesso contemporâneo de duas produções estonianas – a indicação de *Tangerines* como melhor filme estrangeiro no *Academy Awards* em 2015 e o prêmio de *November* no *Tribeca Festival* em 2017 – é possível afirmar que o cinema estoniano não se apresenta com grande destaque no cenário cinematográfico mundial. Desde os primórdios da produção cinematográfica estoniana, o fazer cinematográfico estava ligado a convenções alheias ao campo, em especial a política, através de normativas estatutárias que impediam o livre arbítrio sobre retóricas narrativas.

Para construir a fundamentação sobre o que é o cinema estoniano, a coleta de dados da pesquisa ficou limitada a informações extraídas de fontes oficiais que são expositivas, com foco na cronologia dos fatos, em grande parte porque a produção acadêmica que fundamenta a base bibliográfica sobre o tema é, em sua maioria, publicada na língua nativa. Portanto, a pesquisa seguirá apresentando fatos históricos de forma a oferecer ao menos uma visão geral sobre o tema.

Reconhecendo o fato de que a produção cinematográfica na Estônia teve início no século 20, pois o primeiro filme estoniano é datado de 1908³⁷, uma produção documental que mostrava a visita do rei da Suécia a Tallinn, a produção sistemática de longas-metragens realmente começou após a Segunda Guerra Mundial, quando a Estônia se tornou parte da União Soviética.

Durante o primeiro período de independência – de 24 de fevereiro de 1918 até ser deposto em 1940 – a *Estonian Culture Film*, subsidiada pelo Estado, produziu através de seu estúdio local, que depois ficou conhecido como Tallinnfilm, número considerável de peças audiovisuais, em especial, documentários. O primeiro longa metragem ficcional estoniano *Bear Hunt in Pärnu County*³⁸ (Estônia, 1913), dirigido Johannes Päsuke, era uma sátira à política nacional, sendo proibida sua exibição em Pärnu. O primeiro estúdio de cinema, o *Estonia-Film*, faliu no final dos anos 1920, porém vários estúdios menores foram bastante ativos durante o período, produzindo melodramas e comédias nacionalistas com o apoio financeiro da iniciativa privada.

³⁷ A primeira filmagem na Estônia aconteceu em 30 de abril de 1908, o registro documental é sobre a visita do Rei da Suécia em Tallinn a caminho de São Petersburgo. <https://www.efis.ee/en/estonian-film-heritage/estonian-film-history/estonian-film-debut> Acesso em 09/02/2021

³⁸ Disponível para consulta em: http://www.estonica.org/en/The_Bear_Hunt_in_P%C3%A4rnu_County/ Acesso em 09/02/2021

Apesar do ponto alto da produção cinematográfica ter sido a primeira década de um estado estoniano independente, depois de 1932³⁹ nenhum longa metragem foi produzido, apenas vídeo-jornais e filmes educativos - o que pode levantar a hipótese que este hiato de produção estaria ligado ao momento político vivido pela Rússia. Em termos de registros históricos sobre o período, documentos apontam que os 17 filmes produzidos no período, que sobreviveram ao tempo e fazem parte do acervo histórico estoniano, oferecem uma boa visão da ideologia emergente e romantismo do cinema nacional estoniano.

Outro ponto relevante identificado na coleta de dados aponta a concorrência com produções estrangeiras. Os melodramas cinematográficos produzidos na Estônia cumpriram o propósito de entretenimento, mas colocados em perspectiva com a produção estrangeira, parecia óbvio que as narrativas não estavam no mesmo nível técnico dos filmes produzidos por alemães e americanos que eram exibidos nas salas de cinema estonianas. Mesmo que as produções estonianas da época não se igualassem às grandes potências cinematográficas, o entusiasmo com o novo meio era evidente. O uso de câmeras caseiras, ou rolos de filme sendo revelados em uma banheira e secos em um varal, desenvolveram competências práticas no processo de produção cinematográfica.⁴⁰

Em 1930, uma coprodução entre a Estônia e a Alemanha, *Waves of Passion*⁴¹ (Estônia-Alemanha, 1930) dirigido por Vladimir Gaidarov, tratava de um assunto muito atual naquele momento da história, o contrabando de bebidas alcoólicas entre a Estônia e a Finlândia. O primeiro filme sonoro produzido na Estônia, uma coprodução com a Finlândia, *Children of the Sun*⁴² (Estônia-Finlândia, 1932) dirigido por Theodor Luts, também era um melodrama.

É possível identificar que profissionais de audiovisual na Estônia, em especial pela falta de trabalho regular, frequentemente oferecem trabalho em outros países – o que perdura até hoje, como no caso de do diretor de fotografia de *November*, Mart Taniel⁴³. Devido à falta de

³⁹ Karlo Funk diz : “Somewhat paradoxically, the high point in film production was the first decade of independent statehood (after 1932, not a single feature film was made). The 17 films, of which most have survived, give a good overview of the emerging national romantic ideology and mentality.” http://www.estonica.org/en/Culture/Film/Feature_film/ Acesso em 09/02/2021

⁴⁰ Karlo Funk diz: “The use of home-made cameras, memories of the rolls of film being developed in a bathtub and dried on a clothesline, speak first of all of a great interest and enthusiasm.” http://www.estonica.org/en/Culture/Film/Feature_film/ Acesso em 09/02/2021

⁴¹ Disponível para consulta em: <https://www.efis.ee/en/film-categories/movies/id/158> Acesso em 09/02/2021

⁴² Disponível para consulta em: <https://www.efis.ee/en/film-categories/movies/id/337/> Acesso em 09/02/2021

⁴³ Disponível para consulta em: <https://estonianworld.com/culture/the-romantic-pragmatic-estonian-cameraman-mart-taniel/> Acesso em 09/09/2021

estabilidade na indústria cinematográfica estoniana, o diretor considerado o primeiro grande cineasta estoniano, Theodor Luts⁴⁴ em 1928 começou a trabalhar no estúdio finlandês *Suomi Filmi*, onde após 4 anos de trabalho e 10 filmes dirigidos se tornou o cinematógrafo chefe do estúdio.

A produção cinematográfica na Estônia era centralizada no *Estonian Culture Film*, fundado na década de 1930, que apesar de vários planos, não produziu nenhum filme ficcional. O órgão estava ligado ao escritório de propaganda do Estado, produzindo cinejornais e documentários sobre a natureza, seus recursos, e a vida cotidiana em geral. Miller (2010) aponta que a tensão política na região era intensa⁴⁵, e refletia em efeito, em todas as manifestações culturais. Os elementos estruturais do Construtivismo Russo, fundamentado no Manifesto Realista⁴⁶ de Gabo e Pevsner eram evidentes, determinava como principal diretriz a funcionalidade da arte, com base em uma cartilha que repudiava o que o partido comunista considerava arte burguesa. Neste cenário, a produção cinematográfica estoniana estava restrita a esta campanha contra filmes ideologicamente não confiáveis.

Ivan Bolchakov assumiu a função de Ministro do Cinema em 1946 e deu continuidade ao trabalho de Boris Shumyatsky com uma política mais rígida do que a de seu antecessor, que foi fuzilado como traidor, após o expurgo⁴⁷ da indústria cinematográfica soviética. Bolchakov, em sua cruzada ideológica, já havia interrompido produções de Eisenstein, Bezhin, Meadow, e foi forçado a interromper a produção de outros treze filmes por pressão do Kremlin. (MILLER, 2010, p. 60)

⁴⁴ Disponível para consulta em: <https://www.efis.ee/et/varamu/biograafiline-leksikon/theodor-luts> Acesso em 09/02/2021

⁴⁵ Miller diz “Thus for cinema to perform its function as a frontline defense weapon against counter arguments, cynicism or dissatisfaction with unrealised promises its film productions would have to undergo rigorous checks. By the end of the 1930s the rejection of ideas that did not deal with required political matters of the day, or praise the regime in some way, meant that the prospect of a genuine ‘cinema for the millions’ was in real jeopardy as the entertainment aspect of Soviet films was subject to increasing attacks.”

⁴⁶ Disponível para consulta em: <https://www.moma.org/collection/works/173291> Acesso 09/09/2021

⁴⁷ Miller diz: The height of the early purges coincided with the ‘cultural revolution’ which began in 1928. The cultural revolution was essentially a form of revolutionary zeal whereby genuine socialism would at last be introduced to replace the relative cultural pluralism of the 1920s. In the cinema industry this involved a struggle against perceived class enemies and ‘bourgeois’ specialists, and a concerted effort to enable workers and peasants to occupy all the significant artistic and administrative posts. One of the central methods of achieving this would be the purging of ‘undesirable’ elements from their positions. While these purges reached a high point during 1929–1931, they continued over the next few years propelled by broader political events, such as the Kirov murder in 1934, which would eventually escalate into the Great Terror of 1936–1938.

A despeito da tensão política e da minguante produção nas décadas de 30 e 40, o cinema estoniano sobreviveu, e independente da qualidade técnica, os filmes produzidos neste período tiveram seu impacto mais tarde. Com a chegada da tecnologia em cores no cinema, que tomava conta da indústria mundial, a produção de filmes na Estônia chegou a um novo patamar, o que permitiu a Gerbert Rappaport lançar o primeiro filme colorido produzido na Estônia, *Valgus Koordis*⁴⁸ (Estônia, 1951), produção com forte apelo propagandista em seu discurso político sobre a União Soviética, para o público estoniano.

O cinema ganhou posição de destaque na década de 1960, quando o estúdio Tallinnfilm alcançou o nível técnico e profissional necessário, porém como em outras repúblicas soviéticas, uma situação paradoxal se desenvolveu também na Estônia: o poder central criou condições favoráveis para influenciar ideologicamente as pessoas. Apesar disso, surgiram filmes autenticamente nacionais que tiveram o efeito oposto.

O cinema estoniano parecia estar em constante movimento, em várias direções, porém a ideologia unidimensional parecia ser o objetivo principal das produções da época e alguns filmes mostraram características modernas típicas dos filmes ocidentais produzidos ao mesmo tempo. Um exemplo é *Hullumeelsus*⁴⁹ (Estônia, 1968), que foi dirigido por Kaljo Kiisa, e que conta a história de um oficial alemão que tenta encontrar um espião que se esconde em um asilo. Pela primeira vez, um filme descreveu a atmosfera de suspeita do período pós-guerra, e foi além das convenções cinematográficas da época, pois o filme era uma comédia trágica, diferente dos melodramas produzidos.

Muitos outros filmes também flertaram com a liberdade em seus discursos, como por exemplo, *Viimane Reliikvia*⁵⁰ (Estônia, 1969), uma aventura histórica de Grigori Kromanov que se tornou uma narrativa melodramática que retrata uma história de um triângulo amoroso em meio à revolta de camponeses no fim da idade média, tendo como linha narrativa central a busca de uma relíquia religiosa.

Outros filmes buscaram em outros meios a base retórica para seus discursos, quando filmes baseados em clássicos literários. São exemplos os filmes *Kevade* (Estônia, 1969) dirigido

⁴⁸ Disponível para consulta em: <https://www.efis.ee/et/filmiliigid/film/id/466/huvitavat-lugemist> Acesso em 09/02/2021

⁴⁹ Disponível para consulta em: <https://www.efis.ee/et/filmiliigid/film/id/802> Acesso em 09/02/2021

⁵⁰ Disponível para consulta em: <https://www.efis.ee/et/filmiliigid/film/id/499> Acesso em 09/02/2021

por Arvo Kruusement e *Suvi* (Estônia, 1976) da diretora *Reet Kasesalu* que deram expressão visual a personagens literários extremamente populares na Estônia.

Assim como no passado cinematográfico estoniano, a ênfase temática foi colocada em filmes históricos, cujos personagens principais são as pessoas que viveram durante o período crítico das décadas de 1930 e 1940, em narrativas melodramáticas, que ainda possuem grande apelo para o público. É o caso do filme *Need Vanad Armastuskirjad*⁵¹ (Estônia, 1992) dirigido por Mati-Jüri Põldre, que em sua narrativa constrói discurso biográfico e melodramático sobre o colapso moral de Raimond Valgre, um famoso compositor estoniano.

Outro exemplo, *Inimene, Keda Polnud*⁵² (Estônia, 1989) dirigido por Peeter Simm aborda, em um filme melodramático e nostálgico, tempos felizes vividos na época da independência, em uma narrativa que transforma o poder soviético em vilão opressor que rouba de um artista sensível a fé em si mesmo. Os exemplos citados apresentam elementos narrativos recorrentes, que tentam mostrar aos espectadores um pouco da história das ocupações, das escolhas que quase todos enfrentaram durante as invasões soviéticas e alemã.

2.1 Estônia, do cinema pós-soviético até o contemporâneo

Na década de 90, após a saída do bloco soviético, mesmo que fosse possível experimentar a liberdade de criação que talvez nunca houvesse sido possível até então, alguns aspectos dessa nova realidade se apresentavam como um verdadeiro desafio. O principal deles, para os cineastas estonianos, foi, e ainda é, como produzir em um país com 1,4 milhão de habitantes⁵³. Neste cenário parece inviável que as bilheterias cubram os custos de produção de um longa-metragem. A produção cinematográfica nacional não pode, portanto, sobreviver do mercado. A ocupação de salas com produções domésticas na Estônia parece tão problemática como em qualquer outro lugar do mundo. Segundo levantamento⁵⁴ de 2011, apenas 172.290 pessoas assistiram filmes estonianos nas salas de cinema, o que aponta que 7% do consumo de filmes nos cinemas estonianos são produções domésticas.

⁵¹ Disponível para consulta em: <https://arhiiv.err.ee/vaata/need-vanad-armastuskirjad> Acesso em 09/02/2021

⁵² Disponível para consulta em: <https://www.efis.ee/et/filmiliigid/film/id/922> Acesso em 09/02/2021

⁵³ Disponível para consulta em: http://www.estonica.org/en/Estonia_in_brief/ Acesso em 09/02/2021

⁵⁴ Disponível para consulta em: <https://content.sciendo.com/view/journals/bsmr/1/1/article-p6.xml> Acesso em 09/02/2021

Esses números sugerem a hipótese que os principais desafios que limitam o potencial de crescimento na produção de filmes na Estônia é o pequeno número de cinemas operando regularmente no país. Existem apenas 12 cinemas operando nas três maiores cidades, e hoje em dia, a capital Tallinn, com sua população de 410.000 habitantes, tem o mesmo número de cinemas que tinha em 1908.⁵⁵

Na disputa ideológica sobre fazer filmes mais complexos ou produzir para gerar recursos com filmes populares, a maioria dos cineastas estonianos escolheu gerar recursos para sobreviver. Um exemplo é o filme estoniano de maior público em 1999, *Ristumine Peateega*⁵⁶ (Estônia, 1999) que foi a estreia de Arko Okk na direção de um longa-metragem e conta a história de um artista excêntrico que quer comprar a felicidade para si mesmo. O diretor constrói uma parábola cômica sobre a ilusão do dinheiro e propõe, através das interações entre os três personagens, um recorte social dos compromissos tímidos que parecem ter se tornado uma parte natural da vida cotidiana nos países pós-comunistas.

O sistema de estúdios controlado e financiado de forma estatal, que funcionava em quase todas as repúblicas soviéticas, tornou-se independente, mas os cineastas descobriram que este sistema não funcionava mais. O reflexo disso foi que o preço dos ingressos de cinema aumentou consideravelmente, pois o então gigantesco sistema de distribuição desapareceu em virtude do colapso da União Soviética. Isso fez com que os filmes nacionais perdessem sua audiência. Para suprir a demanda local surgiram pequenos estúdios, mas seus recursos e experiência eram limitados. A reorganização social do novo estado, e nova economia, que lutava para se estabelecer, não poderia ajudar a financiar a indústria cinematográfica de maneira adequada. Além disso, como vimos, a rede de cinemas também estava desaparecendo discretamente. Nas áreas rurais, o efeito foi ainda mais drástico. O interesse pelos filmes nacionais não se perdeu totalmente, porém a causa pode estar relacionada ao preço do ingresso, pois a Estônia tem os mais caros do Leste Europeu⁵⁷.

Os filmes dos anos 1990 não apenas recriaram o lado trágico da história nacional, mas apontavam indícios de uma temática recorrente na produção cinematográfica estoniana. Um

⁵⁵ Karlo Funk diz “The network of cinemas was also quietly disappearing nowadays, the capital Tallinn with its population of 410 000, has the same number of cinemas as it had in 1908.”

⁵⁶ <https://www.efis.ee/et/filmiliigid/film/id/351/huvitavat-lugemist> Acesso em 09/02/2021

⁵⁷ Karlo Funk diz “In rural areas the effect has been even more drastic. The interest in domestic films has not entirely evaporated however, although this may be connected to Estonia having the most expensive cinema tickets in Eastern Europe.” http://www.estonica.org/en/Culture/Film/The_highway_crossing_of_Estonian_film/ Acesso 09/02/2021

exemplo foi o único longa-metragem totalmente financiado pela iniciativa privada, *Jüri Rumm*⁵⁸ (Estônia, 1994), dirigido por Jaan Kolberg, que é refilmagem do filme homônimo⁵⁹ de 1929, dirigido por Johannes Loop que conta a história de um lendário ladrão de cavalos do século 19. Outro filme de aventura histórica, *Tulives*⁶⁰ (Estônia, 1994), que foi dirigido por Hardi Volmer e aborda o contrabando de *vodka*, como *Waves of Passion* 60 anos antes.

As representações cinematográficas sobre a história da Estônia provavelmente diminuíram o interesse internacional, o que conduziu a produção cinematográfica estoniana para o pequeno público doméstico. As narrativas se desenvolvem em um contexto histórico específico, e mesmo que seja possível reconhecer que as narrativas produzidas na Estônia tenham um ponto de partida universalmente compreensível, os eventos apresentados, que oferecem a fundamentação argumentativa aos discursos cinematográficos, só se tornam totalmente compreensíveis para o espectador que conhece o contexto histórico.

Neste cenário pós-soviético, a arte estoniana em geral, assim como o cinema, voltava atenção para a construção de uma identidade nacional. A principal característica talvez tenha sido a manutenção de traços característicos nacionais, que servia ao propósito de uma oposição velada à ideologia soviética. Apesar dos claros sinais de crise, 26 filmes foram produzidos na década de 1990, e muitos desses filmes poderiam atrair um interesse maior de público e crítica se os investimentos financeiros não interferissem na qualidade técnica das produções. Ainda assim, o filme *Rahu tänav*⁶¹ (Estônia, 1991) dirigido por Roman Baskin, teve o ator coadjuvante *Väino Laes*⁶² nominado na categoria de melhor ator para o prêmio de cinema europeu *Felix*.

Em termos de distribuição de filmes estonianos, os festivais exerceram papel predominante, sendo o principal canal de distribuição. O primeiro a se destacar em festivais foi o filme *Georgica*⁶³ (Estônia, 1998) dirigido por Sulev Keedus, que conta história sobre a amizade entre um velho missionário e um menino na ilha usada como campo de testes para bombardeios. Influenciado pelo cinema russo e com temas tradicionais da cultura europeia, o filme de Keedus é considerado pela crítica como um dos mais poéticos do cinema estoniano e,

⁵⁸ Disponível para consulta em: <https://www.efis.ee/et/filmiliigid/film/id/129> Acesso em 09/02/2021

⁵⁹ Disponível para consulta em: <https://www.efis.ee/et/filmiliigid/film/id/359> Acesso em 09/02/2021

⁶⁰ Disponível para consulta em: <https://www.efis.ee/et/filmiliigid/film/id/443/> Acesso em 09/02/2021

⁶¹ Disponível para consulta em: <https://www.efis.ee/et/filmiliigid/film/id/916> Acesso em 09/02/2021

⁶² Disponível para consulta em: http://etbl.teatriliit.ee/artikkel/laes_v%C3%A4ino2 Acesso em 09/02/2021

⁶³ Disponível para consulta em: <https://www.efis.ee/et/filmiliigid/film/id/801> Acesso em 09/02/2021

ao mesmo tempo, resume o período em que os cineastas estonianos formados em Moscou foram influenciados principalmente pelo Oriente.

Diretores de cinema mais jovens escolhem diferentes culturas cinematográficas como marcos. Segundo Karlo Funk⁶⁴ o maneirismo sensível ao estilo e o novo cinema francês estão atualmente marcando as fronteiras do campo onde várias estratégias de cinema estão sendo testadas, em um momento em que o experimento parece servir ao desenvolvimento técnico. Os filmes que influenciam o cinema mundial chegam cada vez com mais frequência à Estônia. O festival de cinema *Black Nights*⁶⁵, que começou em 1997, oferece uma visão geral dos melhores filmes europeus e está se tornando uma arena atraente para o cinema escandinavo. E o corpo docente da Universidade de Tallinn vem formando diretores que chama atenção pelos trabalhos.

Na primavera de 2000, *Karu süda*⁶⁶ (Estônia, 2001), dirigido por Arvo Iho, foi o projeto de longa-metragem mais ambicioso da Estônia por se tratar do primeiro filme intencionalmente produzido para festivais internacionais de grande visibilidade, sendo a submissão estoniana para o *Academy Awards* de 2002. A produção lidou com problemas financeiros e foi paralisada por falta de investimento. O que parece se constituir em um exemplo de como a recessão na região e na Rússia forçou os cineastas a encontrar novos parceiros para seus projetos.

2.2 November e a produção cinematográfica contemporânea

Essa nova realidade de produção surtiu alguns frutos. Apresentado como uma comédia adaptada de um programa de TV local, *Made in Estonia*⁶⁷ (Estônia, 2003) filme dirigido por Rando Patai, que obteve sucesso de crítica e público, dentro e fora do país, em especial pela distribuição em DVD que ampliou o alcance da produção em termos de exibição. Não foi possível encontrar, na coleta de dados informações sobre arrecadação ou mesmo a extensão da distribuição do filme, mas foi “notável o suficiente” para competir lado a lado com produções americanas nas bilheterias⁶⁸.

⁶⁴ Karlo Funk diz: “The new wave of the 1960s, the style-sensitive mannerism and the new French film are currently marking the borders of the testing ground where various film-making strategies are being tried out.”

⁶⁵ Disponível para consulta em: <https://poff.ee/en/> Acesso em 09/02/2021

⁶⁶ Disponível para consulta em: <https://www.efis.ee/et/filmiliigid/film/id/143> Acesso em 09/02/2021

⁶⁷ Disponível para consulta em: <https://www.efis.ee/et/filmiliigid/film/id/474> Acesso em 09/02/2021

⁶⁸ Disponível para consulta em: <http://www.eurochannel.com/en/Estonian-Cinema.html> Acesso em 09/02/2021

Em 2013, o *Estonian Film Institute*, substituiu o *Estonian Film Foundation* com maior abrangência. A proposta era promover e ajudar, com recursos da União Europeia, a produção cinematográfica estoniana, oferecendo subsídios para novos diretores em uma nova configuração e modos de atuação. O EFI foi dividido em dois departamentos distintos: O departamento de Desenvolvimento e Marketing, que organiza a produção audiovisual interna e oferece suporte financeiro através de subsídio do Ministério da Cultura local, assim como estabelece condições para investimento da iniciativa privada; e o Departamento de Produção e Herança, que organiza e preserva o acervo histórico do cinema estoniano, cuidando do acervo de filmes da Tallinnfilm, que é a principal fonte de referência de produção cinematográfica estoniana com pouco mais de 850 peças audiovisuais produzidas disponíveis para consulta.

Em 2015 um filme estoniano foi indicado ao *Academy Awards* na categoria *Best Foreign Language Film of the Year*, como foi apresentado anteriormente neste estudo, *Tangerines*⁶⁹ (Estônia, 2013), é um filme dirigido por Zaza Urushadze, que tem como trama a recusa de um fazendeiro de deixar sua plantação de laranjas, durante o conflito armado na região. A partir desta premissa inicial, o filme promove debate ideológico sobre os lados, e as razões, da guerra da Georgia que norteiam toda a temática da narrativa.

Por sua visibilidade internacional e proximidade contemporânea das produções – a diferença entre *Tangerines* e *November* é de apenas 3 anos – uma comparação entre os dois filmes parece se tornar possível. Cada um em seu gênero⁷⁰, os filmes tratam sobre fragmentos do passado histórico estoniano, de formas diferentes. Porém o tema, ou os efeitos de eventos externos na população, faz parte da construção retórica dos dois filmes. Mesmo que seja necessário reconhecer que este foi um tema recorrente desde os primórdios do cinema estoniano, temas que outrora foram autocentrados e direcionados ao público local agora parecem gerar interesse no público e crítica internacionais.

Enquanto *Tangerines* trata sobre eventos recentes, mensuráveis em tempo e espaço de forma historiográfica, *November* trata de um passado remoto construído em fragmentos de

⁶⁹ Disponível para consulta em: <https://www.efis.ee/en/film-categories/movies/id/16410> Acesso em 09/02/2021

⁷⁰ Rick Altman, afirma que em publicações como *Cahies Du Cinema*, uma visão sobre o que pode ser considerado gênero, que se mesclou a um posicionamento generalizado nos veículos de massa oferecida pela Escola de Frankfurt, em que segundo o autor, definem o conceito Gênero como as estruturas generalizadas e identificáveis pelas quais flui a retórica hollywoodiana. Ele defende uma teoria que ofereça uma visão sintática e semântica sobre o que poderia ser considerado gênero, e aponta que, mesmo que não exista um acordo geral sobre a fronteira entre os dois “polos” é possível distinguir entre as definições genéricas uma lista de traços em comum, das quais dependem esse tipo de definição. (1984, p. 29-30)

história. Os dois filmes constroem a retórica de seus discursos com base em uma representação ideológica sobre a figura do sujeito social comum, a impotência diante de um evento inevitável e opressor. Enquanto *November* parece propor uma visão paródica, para construir uma crítica à representação do tempo e espaço representados no filme, *Tangerines* apresenta, em uma narrativa que visa a representação da realidade, uma retórica expositiva e crítica dos fatos representados.

O cuidado técnico com a captação também parece ser algo que os filmes têm em comum, o que mostra que a maturidade técnica foi atingida, visto que se constituía em um problema para a internacionalização dos filmes estonianos. Mas se o recorte utilizado para comparar *Tangerines* e *November* for amparado em uma estrutura analítica mais ampla, como a utilização da linguagem cinematográfica por exemplo, é possível perceber que os filmes são muito diferentes, apesar de elementos retóricos em comum.

Tangerines é um filme naturalista, no sentido da representação da realidade, na medida em que busca e depende de uma representação fiel do que é real. Os cenários, locações e figurino têm a vocação natural de copiar o estado real do tempo e espaço em que a história se passa. Os atores buscam uma atuação que represente o real, a relação natural entre pessoas reais e situações reais. Na fotografia, a construção dos planos também segue a mesma lógica de representação do real, porém com uma preocupação estética que vai além da mera representação, buscando a construção visual de uma “beleza estética” na composição de cada plano. A montagem em *Tangerines* segue o padrão clássico de estruturação linear dos fragmentos que ordenam a lógica narrativa, no padrão clássico de causa e efeito, assim como a composição sonora que também não foge ao padrão naturalista da representação do real.

Figura 3. Frames do filme *Tangerines*



Fonte: Reprodução do filme

November é um filme que não busca relação estreita com a representação do real, na verdade, sempre que possível o filme de Sarnet parece romper deliberadamente com este naturalismo e apresentar a consciência de sua condição ficcional. A retórica de seu discurso parece ser constituída sob perspectiva crítica, em visão muito específica sobre o passado histórico representado no filme. Os cenários, locações e figurino em *November* são elementos narrativos expressivos, carregam significados, e são construídos para representar um tempo e o espaço descrito em livros e textos historiográficos.

A fotografia do filme é outra marca evidente de abandono na representação do real, pois os planos em preto e branco, que certamente confere uma função narrativa expressiva a cinematografia, talvez reafirme a autoconsciência ficcional, mas tem como ponto de destaque a recriação quase que arqueológica dos registros historiográficos de Johannes Pääsuke. Sobre a montagem de *November*, que de certa forma poderia ser considerada linear, se observada através da trama central do filme que é o triângulo amoroso entre Liina, Hans e a Filha do Barão oferece rupturas com a linearidade que questiona a lógica estrutural da normativa da narrativa clássica de Bordwell, por exemplo, em uma organização de fragmentos que é estruturada de forma episódica, porém conectadas a trama central. Assim como os outros elementos narrativos, a organização sonora em *November*, em especial, quando acentua e atenua determinados elementos e quando trabalha essa dialética entre o som diegético e extradiegético, também parece assumir função narrativa expressiva.

Tangerines e *November*, mesmo considerando os aspectos em comum, parecem fazer parte de ideias conceituais diferentes. Talvez até antagônicas. E mesmo que seja possível identificar retorno constante a temas recorrentes, que tratam sobre os efeitos de eventos externos sobre o sujeito social estoniano, presentes tanto em *November* quanto em *Tangerines*, talvez não seja possível falar em uma cultura de produção⁷¹ cinematográfica estoniana a este ponto pois, além de rompantes estilísticos como *November*, essa cultura não parece ser diferente da grande maioria das produções cinematográficas pelo mundo.

⁷¹ Como cultura de produção, refiro-me a um conceito próximo ao definido por Damásio, Ferreira e Leal (2020), isto é, “um processo multinível baseado na interação recursiva de estruturas da indústria com práticas sociais de organização e de execução da produção”, que corresponde “ao surgimento e reprodução de um sistema social e práticas a ele associadas, num dado contexto”.

De fato, a cultura de produção cinematográfica estoniana está a apenas vinte nove anos trabalhando no desenvolvimento de usos e costumes recorrentes na forma de fazer cinema. Sofreu a ruptura com União Soviética, e consequentemente, a perda de investimentos estatais e distribuição em grande escala. Comparada com culturas cinematográficas mais desenvolvidas, como a europeia ou americana por exemplo, ainda parece caminhar em busca de uma identidade própria. Estabelecer uma cultura cinematográfica não é um trabalho estatutário como um manifesto, arbitrário como em uma vanguarda, grande parte do processo é orgânico, lento, onde os usos e costumes se tornam elementos culturais, e por isso ainda não parece existir uma cultura claramente estoniana em termos de produção cinematográfica.

Ainda assim *November*, sustentamos que, por suas características estilísticas e pela retórica em seu discurso, o filme de Sarnet é único, se comparado com as produções cinematográficas estonianas ao longo de toda a história.

3. A NARRATIVA EM NOVEMBER

Quando Andre Bazin (1991) trata sobre a estilística cinematográfica de Robert Bresson na adaptação do romance de George Bernanos, *Journal D'un Curé De Campagne* (França, 1951), aponta a forma como a crítica cinematográfica aborda o filme sob uma perspectiva muito peculiar, apontando talvez de forma indireta e inconsciente, um exemplo de consagração do diretor com base em sua obra. Em outras palavras, este trecho argumentativo de Bazin aponta um comportamento recorrente da crítica especializada que pode ser identificado nos dias de hoje.

Bazin argumenta que as críticas sobre o filme de Bresson se baseiam em interpretações amparadas pela sensibilidade que ele julga ser “inteiramente espiritual” e, portanto, formuladas muito mais pelo sentimento do que razão. Pois, segundo Bazin, o *leitmotiv* das críticas, pouco aptas a compreendê-lo, mas que, no entanto, foram produzidas por críticos que apreciaram o filme, adjetivavam *Journal D'un Curé De Campagne*, como “incrível”, “paradoxal” ou “êxito sem exemplo e inimitável” o que, segundo o autor, implicava na renúncia de uma explicação, reduzindo o filme a uma obra de gênio. (BAZIN, 1991, p. 106)

Mesmo que este não seja o tema do capítulo escrito por Bazin, ele aborda um aspecto que parece determinante no estudo da narrativa de *November*: a renúncia da explicação dos adjetivos que a crítica usou para definir o filme de Bresson. A crítica especializada, de forma generalizada, fez com *November* aquilo que Bazin aponta que a crítica fez com o filme de Bresson. Quem assistiu a narrativa proposta por Sarnet sabe que *November* não é um filme comum. Grande parte desta dissertação estudo de caso é para descobrir por quê.

Quando *November* venceu o prêmio *Best Cinematography* no *Tribeca Film Festival* em 2017, grande parte da crítica especializada que escolheu escrever sobre o filme produziu críticas que o definiam com adjetivos e frases que pouco explicavam os motivos para considerar o filme daquela maneira. Parece lógico, partindo da premissa que trata-se de uma definição escrita sobre um objeto, e não o mero uso de funções etimológicas da palavra, afirmar que *November* é um “filme diferente”, “peculiar” ou “único”, e esperar uma seguinte explicação sobre tal afirmação.

No trailer internacional⁷², o corte apresenta um seletivo grupo de fragmentos textuais, frases extraídas de críticas publicadas em importantes veículos norte-americanos sobre cinema (Figura 4), que oferece exemplo sobre como a crítica definiu, sem explicar, a narrativa de *November*.

Figura 4. Frames do trailer internacional



Fonte: Reprodução do YouTube

Com base no que já foi visto no capítulo anterior, é possível reconhecer que filmes produzidos na Estônia, com tema sobre o passado, que apresentam as dificuldades do sujeito social em seu tempo e espaço na história é recorrente, em especial considerando que o público-alvo das produções estonianas é de consumo interno, e que a distribuição dos filmes, no exterior, acontece através de festivais.

Desta forma, é possível deduzir que *November*, ao chamar atenção em um festival como *Tribeca* tenha, de alguma forma, surpreendido grande parte da crítica⁷³ que escreveu sobre o

⁷² A distribuidora *Oscilloscope*, em seu canal do Youtube, disponibiliza em catálogo a versão do trailer internacional de *November* para consulta. <https://youtu.be/19QZy1YHL50> acesso em 18/01/2021

⁷³ John DeFore, em crítica publicada no site Hollywood Report usa adjetivos como “peculiar”, “sneakily”, “funny”. <https://www.hollywoodreporter.com/review/november-1002177> acesso em 19/10/2020.

Emily Buder, em crítica publicada no site No Film School usa a expressão “beguiling beauty”. <https://nofilmschool.com/2017/05/rainer-sarnet-november-estonia-mart-thalien-oscilloscope> acesso em 19/10/2020.

David Fear, em crítica publicada no site Rollingstone define o filme como “It’s a beautiful as it is profoundly weird-as-fuck”. <https://www.rollingstone.com/movies/movie-lists/tribeca-film-festival-2017-20-movies-we-cant-wait-to-see-111896/november-116128/> acesso em 19/10/2020.

filme. O filme de Sarnet é único porque comparado com produções estonianas ao longo da história se destaca, seja pelo estilema ou por conta do arranjo narrativo repleto de significados, mas talvez esteja na imposição do pacto ficcional a característica mais distinta de sua unicidade.

November é um filme que causa impacto. Antes dos créditos iniciais é possível identificar que a proposta narrativa é “peculiar”, pois nos primeiros sete minutos de filme a audiência é contemplada com imagens de transições belíssimas, planos de alto teor conceitual, às vezes lírico, para logo em seguida ser confrontado com a figura do *Kratt*⁷⁴ (um construto de ferramentas agrícolas, que possui alma por uma barganha com o “demônio da encruzilhada”), que arrasta um bezerro amarrado a uma corrente, voando pelo céu, em uma construção que usa elementos de filmes de terror de forma jocosa e divertida.

A primeira cena do filme é composta por uma tomada em movimento que sai de uma tela predominantemente clara, para uma composição estilística que mostra fragmentos de gelo em um lago e o reflexo de uma árvore (Figura 5).

Figura 5. Frames da abertura de *November* - Lago

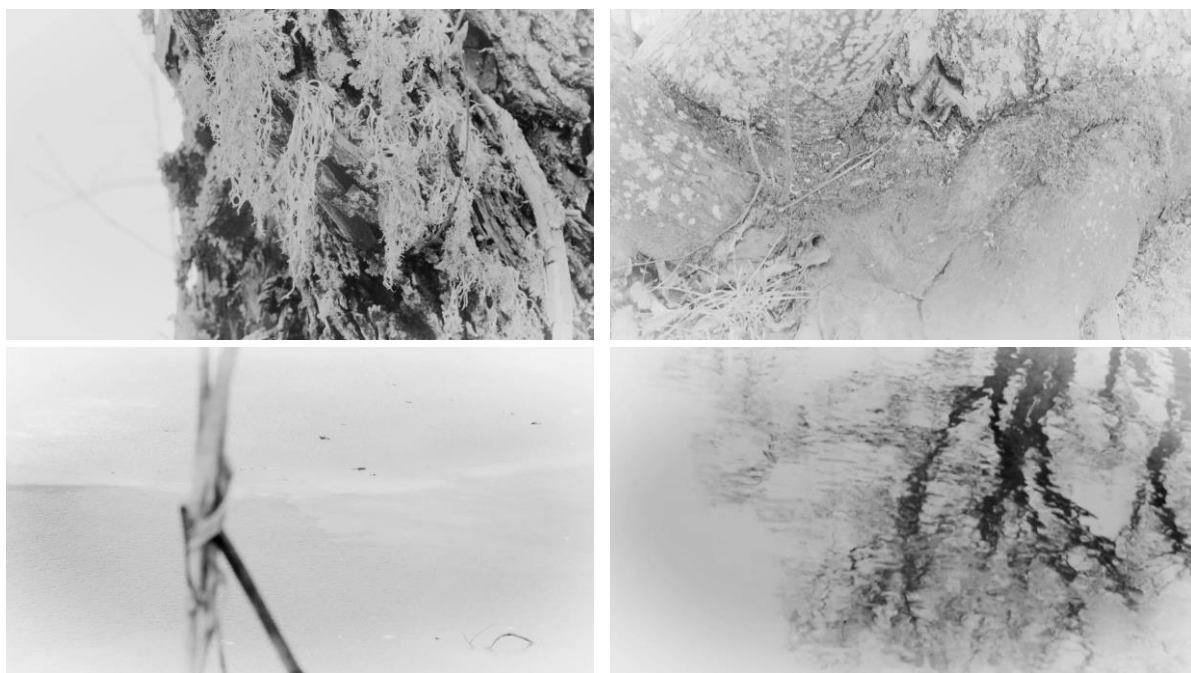


Fonte: Reprodução do filme

Um corte seco mostra folhas congeladas tremulando por efeito do vento. Novo corte, desta vez para mostrar raízes de uma árvore congelada. Em um novo plano, um galho de árvore congelado parece ser incorporado ao gelo do lago, enquanto a câmera se desloca do galho para mostrar parte do lago em degelo, para retornar em seguida ao reflexo de uma árvore refletida na água (Figura 5).

Figura 6. Sequência de abertura de *November* - Lago

⁷⁴ Kratt é uma criatura mágica no folclore estoniano, comum em fábulas diversas, feito de material disponível e revivido por um contrato com o diabo, oferecendo as últimas três gotas de sangue e sua alma. <https://veikotammjarv.voog.com/kratt> Acesso em 09/02/2021



Fonte: Reprodução do filme

Novo corte, desta vez para mostrar o lobo bebendo a água do lago, que na representação estilística da fotografia, parece quase mesclado as linhas do cenário. Em seguida vemos o lobo correndo em uma planície congelada. O movimento do lobo é em direção a câmera que acompanha a trajetória até uma tomada em primeiro plano, que continua até o corte para o lobo se jogando ao chão, esfregando o corpo no gelo em uma tomada relativamente longa para o tipo de ação, até que o lobo levanta, sacode o corpo para retirar toda neve acumulada, correndo em seguida para o espaço off (Figura 7).

Figura 7. Sequência de abertura de *November- Lobo*





Fonte: Reprodução do filme

O corte seguinte é no interior de uma cabana e mostra Liina, uma das protagonistas, deitada no que parece ser sua cama, coberta por peles de animais em um quarto predominantemente escuro e com uma janela ao fundo de onde vem a iluminação da tomada. Agora, é possível ouvir a respiração da personagem, que se destaca da composição de sons da trilha sonora. Essa composição estilística de planos poderia sugerir que vimos um sonho da personagem.

Figura 8. Sequência de abertura de *November* – Quarto de Liina



Fonte: Reprodução do filme

No próximo corte, externo, em plano geral, é possível identificar uma casa colonial, de alvenaria encoberta pela névoa, em *off* o som metálico de engrenagens em movimento precede a introdução de um *Kratt*, que da direita para esquerda da tela passa em primeiro plano. Neste exemplo de *Kratt* - existem outros - ele é representado com três hastes de metal, que por sua disposição, parecem lâminas de corte com um crânio de animal no centro, simulando uma cabeça.

Figura 9. Sequência de abertura de *November* - *Kratt*



Fonte: Reprodução do filme

Em seguida, no próximo corte, vemos um celeiro onde um bezerro está pastando, amarrado na parede por uma corrente, ouvimos o som metálico característico do *Kratt*, e logo o som de lâminas contra a porta do celeiro. Um corte para parte externa do lugar, mostra detalhes da composição da personagem. É possível identificar o machado, que faz parte do corpo do *Kratt*, tentando derrubar a porta do celeiro onde o animal está.

Figura 10. Frames da abertura de *November* - Celeiro



Fonte: Reprodução do filme

Novo corte que leva a ação para a parte interna do celeiro e mostra que o *Kratt* derrubou a porta e se posiciona de forma ameaçadora em relação ao bezerro. Em primeiro plano vemos o crânio de animal, que parece olhar para o bezerro.

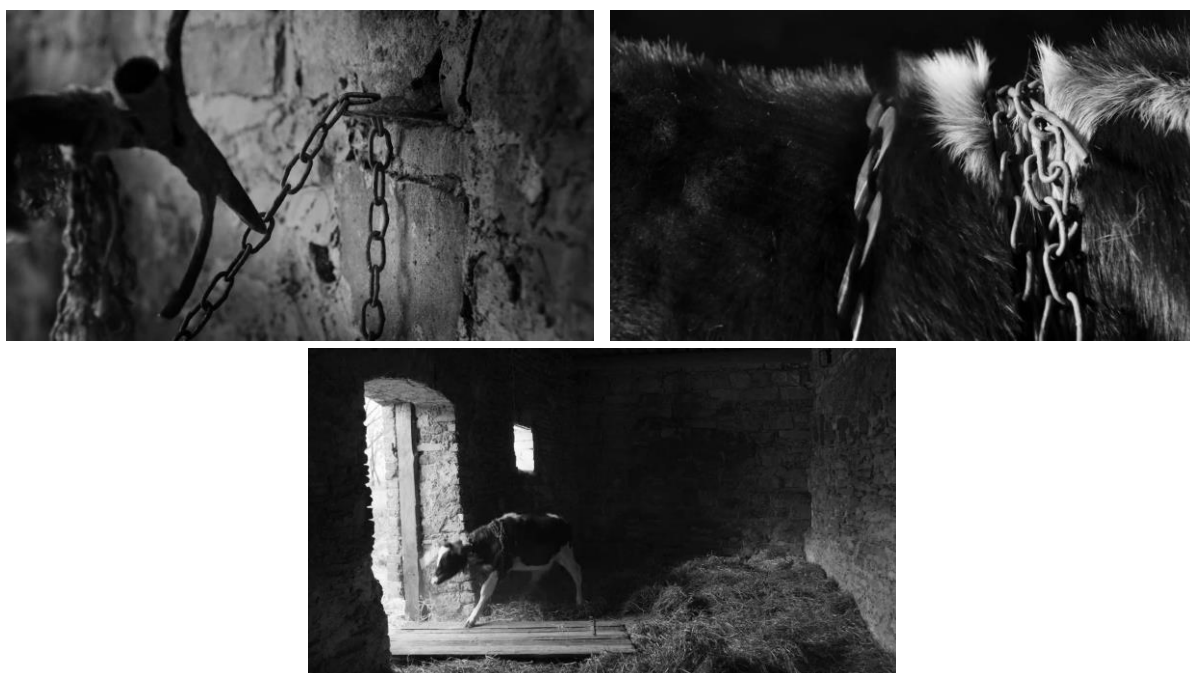
Figura 11. Sequência de abertura de *November* - Celeiro



Fonte: Reprodução do filme

A câmera se aproxima, como em uma subjetiva do *Kratt* em direção ao animal, a trilha sonora conduz a cena, com intensidade e o som das ferramentas metálicas em movimento. Novo corte para mostrar o *Kratt* se aproximando do animal que parece curioso, corte para plano detalhe em que vemos o *Kratt* soltando a corrente que prende o bezerro da parede, novo plano detalhe agora no olho do animal, uma sequência rápida de quadros que mostra a corrente sendo colocada em volta do pescoço do bezerro, que é arrastado para fora do celeiro.

Figura 12. Sequência de abertura de *November* - Celeiro



Fonte: Reprodução do filme

Em nova sequência de tomadas, o *Kratt* e o animal travam um cabo de guerra, até que a personagem consegue retirar o animal de dentro do celeiro. Em plano aberto vemos o animal sendo arrastado, saltitante, até que percebemos que o *Kratt* pode voar, pois o bezerro é arrastado do chão pela corrente. Em seguida, em tomada que aparenta ser subjetiva do *Kratt*, é mostrado o voo da personagem sobre árvores congeladas. O próximo corte é definitivo e mostra, em um plano geral, em câmera levemente baixa, o *Kratt* voando, e levando o bezerro amarrado na corrente.

Figura 13. Sequência de abertura de *November* – Bezerro Voando



Fonte: Reprodução do filme

Durante os créditos vemos imagens subjetivas do *Kratt* sobrevoando árvores congeladas e o bezerro sendo conduzido pelas correntes. Em trilha sonora mais intensa, que parece se mesclar com o som das lâminas durante o movimento de voo, os créditos iniciais são apresentados, até que, em tomada subjetiva, vemos em primeiro plano o que parece ser a colisão do *Kratt* em uma árvore, em segundo plano é possível identificar uma casa de aldeão, de madeira, típica da região.

Figura 14. Sequência de abertura de *November* – Vôo do Kratt



Fonte: Reprodução do filme

Em câmera baixa uma porta de madeira pesada se abre, e um homem, um senhor que aparenta marcas evidentes de pobreza sai de dentro da casa, olhando para fora como se procurasse a fonte do barulho, então ouvimos o som do bezerro em *off*, o que faz o homem sorrir. A construção, que parece uma fazenda, como as registradas em fotografias por Johannes Pääsuke, aparenta estar em péssimas condições de conservação, diferente de como o fotógrafo registra para seu trabalho de catalogar o interior da Estônia.

Figura 15. Sequência de abertura de *November* – Casa de Liina



Fonte: Reprodução do filme

O próximo corte leva a ação para um plano geral, em que o homem caminha com certa dificuldade em direção ao animal, e vemos o homem abraçar e beijar o bezerro. Novamente é possível perceber a semelhança do visual da personagem, com os registros históricos de Pääsuke.

Figura 16. Sequência de abertura de *November* - Pai de Liina com o Bezerro



Fonte: Reprodução do filme

O impacto parece ter destruído o *Kratt*, quando o homem pega o crânio que está caído no chão. Ele aparenta estar assustado, e parece olhar para o céu em uma tomada subjetiva, então, com o crânio debaixo do braço ele puxa o bezerro, que o derruba no chão.

Figura 17. Sequência de abertura de *November* - Pai de Liina com o Bezerro



Fonte: Reprodução do filme

O corte seguinte leva a ação para uma sequência de quadros rápida em que vemos que o *Kratt* não está destruído, na verdade ele ataca o homem, prendendo-o na parede da casa de

madeira. Neste momento percebemos que o homem de alguma forma é ligado a Liina, que sai da casa e retira o *Kratt* da parede, jogando a personagem no chão e salvando o homem que parecia acuado na cena.

Figura 18. Frames da abertura de *November* - Ataque do Kratt



Fonte: Reprodução do filme

Em plano detalhe, vemos o constructo no chão, enquanto ouvimos a voz que parece ser do *Kratt*, pedindo trabalho. Em seguida, uma espécie de óleo escuro é expelido pelo *Kratt* e atinge o olho do homem, que responde em tom de ordem que a personagem pode construir uma escada de pão, logo em seguida, chuta o *Kratt* que está caído. A personagem se levanta e sai de cena, caminhando para o espaço off atrás da casa.

Figura 19. Sequência de abertura de *November* - revolta do Kratt

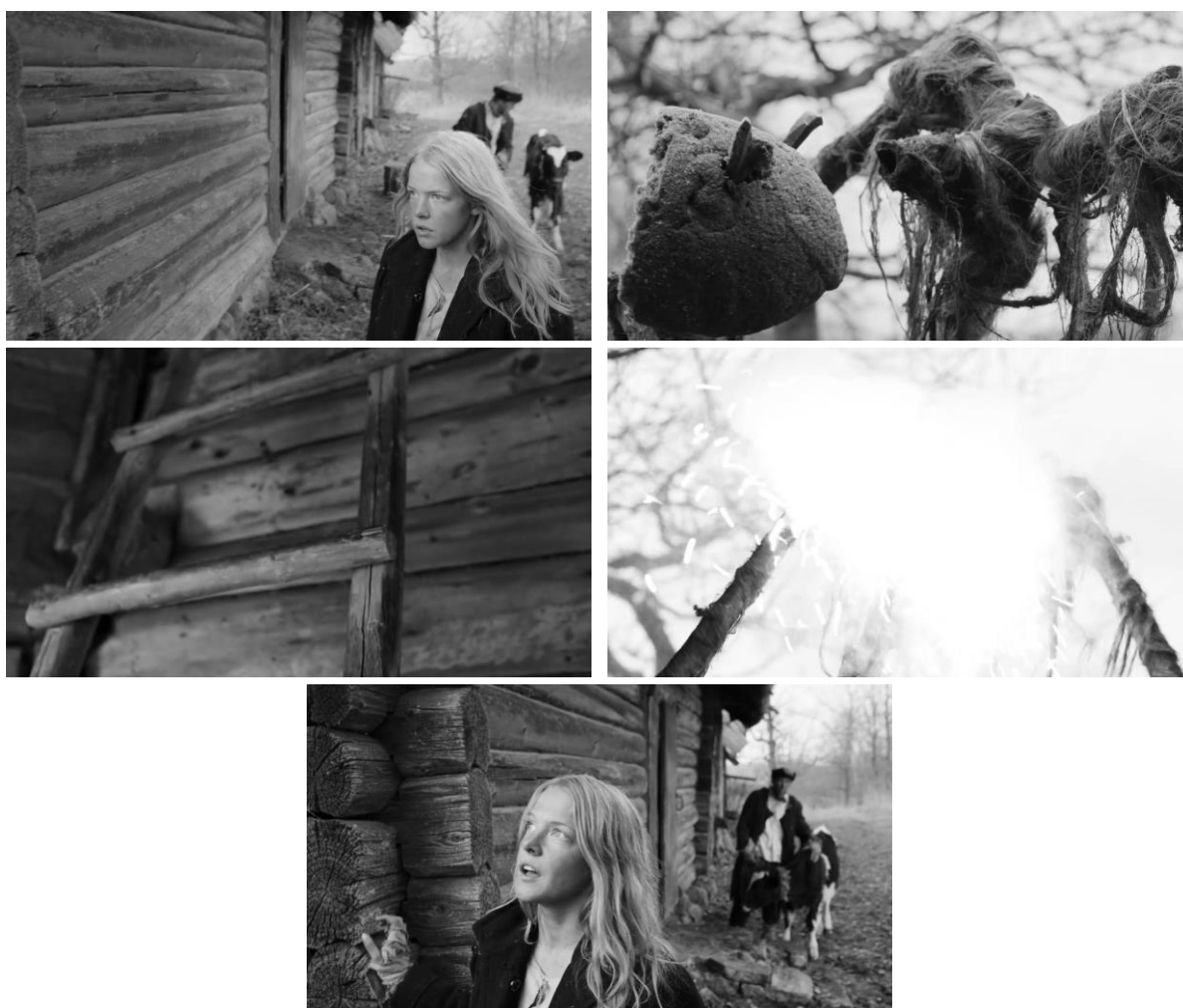


Fonte: Reprodução do filme

Em um corte rápido, vemos dois homens, Liina e o bezerro na porta da casa. Liina parece preocupada com o *Kratt* e pergunta o que há de errado com ele, o homem diz que pode ser por conta da chuva, e que usou suas melhores ferramentas na construção do seu *Kratt*.

No corte seguinte, o homem entrega a corrente que prende o bezerro a Liina, e caminha em direção ao espaço off. Ela entrega a corrente para o outro homem, e caminha em direção à câmera. Em sequência rápida de quadros, em que em primeiro plano vemos o *Kratt* com um pedaço de pão em uma de suas lâminas, e em plano detalhe vemos a composição detalhada de uma escada de madeira, sugerindo que o *Kratt* tenta imaginar como atender a ordem de seu mestre, a troca de quadros se intensifica, vemos faíscas no *Kratt*, até que ele explode sob o olhar curioso de Liina. Uma parte flamejante do construto é arremessado em um poço, só então, em um plano aberto, vemos o *lettering* do nome filme.

Figura 20. Sequência de abertura de *November* - Destruição do Kratt



Fonte: Reprodução do filme

Essa descrição detalhada percorre os sete minutos iniciais do filme e apresenta, antes dos créditos iniciais, a proposta narrativa de Sarnet, que oferece, neste momento um conjunto de elementos narrativos incomuns, na proporção em que parecem interessantes, em um arranjo muito próprio do ponto de vista do espectador. Os elementos narrativos propõem signos e

significados como pobreza, necessidade, frio, que são confrontados com elementos estanhos, possivelmente sobrenaturais, para construir a primeira impressão do filme.

3.1 November e as vanguardas

Os elementos narrativos e seus significados parecem oferecer grandes possibilidades investigativas. Uma delas parece estar na proximidade que alguns destes elementos serem identificáveis em vanguardas cinematográficas. Mesmo que não exista indicações de intencionalidade de Sarnet, ainda assim é possível identificar elementos vanguardistas nos cenários, figurinos, maquiagem, definição do *cast* e até da própria construção narrativa em *November*, que por influência direta ou indireta parece visitar, em especial, o Expressionismo alemão, Neorrealismo italiano e Surrealismo.

As vanguardas foram movimentos artísticos que ocorreram em tempo e lugares diferentes, mas cada uma delas, em sua própria contemporaneidade, atua dentro de suas próprias regras e formações, através de normativas constituintes em suas manifestações artísticas. As vanguardas cinematográficas influenciam, e influenciaram, o cinema contemporâneo de forma direta ou indireta, exemplo de que exista vestígios de utilização de elementos narrativos na composição estética de *November*, reforça tal percepção.

3.1.1. November e o Expressionismo Alemão

A influência do expressionismo alemão no cinema pode ser identificada até hoje, em especial na utilização da iluminação expressiva, um elemento identificável na composição da narrativa de *November*. Laura Cánepa (2006), quando trata sobre a possibilidade de um cinema expressionista, aponta que em quatro anos, oito filmes estabeleceram uma normativa com base na recorrência de elementos narrativos, indicando uma tendência estilística inspirada no filme *O Gabinete do Dr. Caligari* (Alemanha, 1920) fonte embrionária do que se pode chamar de cinema expressionista na Alemanha. A autora afirma que, reconhecendo a importância para esse agrupamento, o filme dirigido por Robert Wiene, mesmo que não tenha ligação direta com a arte expressionista, talvez não tenha sido motivado apenas pela sensibilidade artística do diretor, pois segundo ela existia a convicção, na época, que o mercado externo só poderia ser conquistado com produções de alto nível artístico. *Caligari* era uma história sobre processos mentais e morte, que segundo Cánepa, foi contada sob a perspectiva de personagens desconectados da realidade, cujo sentimentos apareciam traduzidos em um drama plástico

repleto de simbologia, que remetia ao macabro, por isso se conectava com as experiências vanguardistas no teatro e na pintura expressionista. (CÁNEPA, 2006, p. 66)

November traça um paralelo entre o sobrenatural e representação cômica, em elementos narrativos comuns a filmes de terror – talvez explique-se, assim, o tom assumido no corte do *trailer* internacional. Porém, a narrativa de Sarnet não se sustenta nesse agrupamento porque, apesar de apresentar elementos do sobrenatural, ou mesmo macabro, não faz deste aspecto narrativo sua mensagem elementar. Ainda assim, é possível identificar elementos narrativos que são equivalentes àqueles recorrentes no expressionismo. Mesmo que reconheça que delimitar uma cinematografia expressionista seja uma tarefa difícil, Cánepa indica elementos recorrentes que constroem uma base estética, comum a esses filmes. Não se trata de definição baseada em padrões estéticos rigorosos, e sim de um título apropriado por produtores alemães usando a credibilidade e popularidade vanguardista. A autora aponta que as estratégias específicas de produção recorrentes no período são: a composição cenográfica, temática recorrente e estrutura narrativa. (CÁNEPA, 2006, p. 68-69)

Alguns aspectos descritos por Cánepa, sobre a composição cenográfica, podem ser encontrados na composição estética da narrativa de Sarnet, que a autora trata como “junção única” de diferentes aspectos ligados a *mise-en-scène* como a luz, decoração, arquitetura, distribuição das figuras e a organização do espaço cênico. Essa estratégia de alteração plástica da realidade com o propósito de intensificar a dramatização Cánepa chama de “deformação expressiva” (CÁNEPA, 2006, p. 70). Não parece existir, nos elementos narrativos recorrentes ao expressionismo identificados em *November*, nenhuma “deformação expressiva” em termos expressionistas. Não existe nenhuma angulação de linhas no cenário, ou mesmo estruturas arquitetônicas que indiquem qualquer manipulação expressiva na composição dos cenários, ou mesmo nenhuma manipulação física da realidade. De fato, é a verossimilhança com a realidade construída no estilema de Sarnet que torna os eventos insólitos⁷⁵ mais importantes na construção retórica do discurso cinematográfico do filme.

Como vimos anteriormente neste estudo, a luz expressiva em *November* parece ser um fator estético determinante, que poderia aproximar o estilema de Sarnet à estética do cinema expressionista, pois segundo Cánepa, a fotografia foi ganhando atenção em composições

⁷⁵ Descreve Flávio Garcia; “Assim, os eventos insólitos seriam aqueles que não são frequentes de acontecer, são raros, pouco costumeiros, inabituais, inusuais, incomuns, anormais, contrariam o uso, os costumes, as regras e as tradições, enfim, surpreendem ou decepcionam o senso comum, as expectativas quotidianas correspondentes a dada cultura, a dado momento, a dada e específica experiência da realidade.” (GARCIA, 2007, p. 19)

elaboradas que serviam para ajudar a criar ambientes expressivos, ou fantásticos, que dialogavam com a expressividade das sombras expressionistas. (CÁNEPA, 2006, p. 71-72)

O mundo imaginário que Sarnet constrói em *November* não parece ser unicamente fantástico, mas exerce certo fascínio por conta dos elementos narrativos que Sarnet impõe em seu pacto ficcional. Cánepa reconhece que, embora o termo Expressionismo derive das artes plásticas e, portanto, tenha uma referência mais próxima aos aspectos visuais, em retrospecto analítico, será possível encontrar uma unidade corrente temática tão significativa quanto a estilística, e credita a Siegfried Kracauer a observação pela predileção por mundos imaginários, frequentemente reivindicada pelos alemães como o diferencial de seu cinema (CÁNEPA, 2006, p. 73). Talvez esteja neste ponto o principal aspecto que separa *November* do alinhamento com o cinema expressionista, pois Cánepa aponta que, apesar de encontrar elementos paródicos no cinema alemão, a maior parte das abordagens do tema não continha ironias tão evidentes, e aponta que o efeito disso é que a memória cultural acerca dos filmes reteve sobretudo a figura dos vilões, personagens que pareciam ter saído da imaginação sombria, de um conto fantástico. (CÁNEPA, 2006, p. 74)

November é um filme que em sua retórica constrói uma crítica sobre a forma como a sociedade estoniana ancestral é representada nos registros históricos. Também parece apresentar uma vocação paródica intensa, em especial quando trata sobre a representação do tempo social em que a história de Sarnet é conduzida (este estudo tratará sobre esta função paródica em *November*, de forma mais profunda, na página 95).

Outro elemento presente na narrativa de *November*, em sua estrutura narrativa, que também faz parte do conjunto de estratégias recorrentes no expressionismo alemão é a autoconsciência. Cánepa afirma que a autoconsciência pertence à estética da vanguarda modernista, e que era identificável nos procedimentos narrativos no cinema expressionista. (CÁNEPA, 2006, p. 77-78). A autoconsciência como estratégia parece ser identificável na estrutura narrativa de *November*, porém parece existir como efeito de um modo narrativo específico, e não uma característica absorvida diretamente da vanguarda modernista como aponta a autora no caso do cinema expressionista alemão.

Mesmo que não pareça existir em Sarnet, nenhuma intenção de adotar parcialmente a estética expressionista, *November*, de forma pontual, apresenta indícios de um alinhamento como o cinema expressionista. Porém este alinhamento, especialmente por elementos narrativos

em comum, parece casual ou incorporada aos signos que precisava representar fisicamente na retórica cinematográfica do filme. Não parece ser possível construir um ambiente propício, em termos de estética visual, em que a opressão seja o tom da sequência sem usar uma composição de luz expressiva que indique o comentário do diretor.

A composição de luz, é um exemplo dessa interpretação da estética expressionista, que uma vez identificada na cinematografia nos planos internos de *November*. Mas, não é apenas este elemento narrativo em *November* que pode ser identificado no cinema expressionista, a maquiagem parece ser outro elemento destacável. Mesmo que não seja uma característica necessariamente expressiva em *November*, como as usadas em filmes do cinema alemão, parece oferecer certo valor narrativo acentuando características como a pobreza na representação visual nas personagens.

Figura 21. Frames da sequência da encruzilhada



Fonte: Reprodução do filme

Na composição de planos e posicionamento de câmera, Sarnet usa elementos narrativos, como por exemplo na tomada externa da encruzilhada, algo muito semelhante do que fez Friedrich Murnau no filme *Faust* (Alemanha, 1926), considerado um dos filmes que compõem o Expressionismo alemão.

Figura 22. Comparação entre *Faust* (Alemanha, 1926) e *November* (Estônia, 2017)



Faust

November

Fonte: Reprodução do filme

3.1.2. November e o Neorrealismo italiano

Assim como o expressionismo alemão, *November* parece dialogar com um elemento recorrente em outra vanguarda cinematográfica: é possível identificar a utilização de atores não profissionais que, segundo Mariarosaria Fabris, é “fator mítico” no conjunto de obras analisadas do Neorrealismo italiano (FABRIS, 2006, p. 213). De fato, como Cánepa aponta que a marca histórica deixada pelo cinema expressionista são seus vilões, é possível imaginar que a utilização de atores não profissionais é uma marca do cinema neorrealista.

Considerando que o cenário político e econômico na Itália após a Segunda Guerra Mundial era de reconstrução, que segundo Fabris, era uma tarefa que cabia aos intelectuais de esquerda, pois as manifestações culturais concentravam-se no Partido Comunista Italiano, uma vez que os socialistas estavam muito mais empenhados em lutas institucionais e alinhamentos políticos. (FABRIS, 2006, p. 191) Em um cenário assim, a demanda financeira de produzir cinema deveria ser minimizada, a fim de viabilizar produções.

O cinema italiano da época, por conta das condições sociais, econômicas e políticas do cenário pós-guerra que domina o país, sofre interferências externas em sua constituição estética e narrativa. Apesar da precariedade técnica e da falta de recursos financeiro, ainda assim é uma manifestação fecunda do cinema italiano (FABRIS, 2006, p. 198). Assim nasce a vanguarda cinematográfica neorrealista na Itália, que produzia cinema com recursos limitados, em um cenário pós-guerra, mas que foi muito importante em sua história.

Fabris indica que, mesmo que não exista unanimidade por parte de estudiosos quanto à definição do que foi o Neorrealismo cinematográfico, assim como no expressionismo alemão, um filme desencadeou a normativa recorrente no período. Este filme foi, segundo a crítica mundial, *Roma, Cidade Aberta* (Itália, 1945) dirigido por Rossellini. Por outro lado, o próprio diretor e Visconti, outro nome proeminente do movimento, discordam da afirmação (FABRIS, 2006, p. 199). O que parece sugerir que o Neorrealismo foi uma resposta às condições de produção na Itália pós-guerra, e não uma ideia conceitual, manifesta, contra uma prática dominante.

Fabris afirma que o que distinguia o cinema italiano pós-guerra eram os fatores internos, como a reflexão sobre os problemas cruciais do país e não elementos extrínsecos, como a utilização de atores não profissionais ou captações em locações reais. Porém, não exclui a

intervenção artística dos diretores, pois consegue esboçar elementos recorrentes nos filmes considerados pela crítica, e por teorias acadêmicas, como filmes neorrealistas.

A autora esboça uma lista normativa estética recorrente nos filmes neorrealistas: a utilização frequente de planos gerais e médios, pois segundo Fabris a câmera não sugere, não dissecar, só registra; recusa de efeitos visuais; imagem acinzentada, seguindo a tradição documentarista; montagem sem efeitos particulares; captação em cenários reais; flexibilidade no todo fílmico, incorporando a improvisação como efeito da captação em cenários reais; atores não profissionais; simplicidade na construção dos diálogos e valorização do dialeto regional; filmagem de cenas sem gravação, com sincronização realizada posteriormente; utilização de orçamento irrisório, pois trata-se de um cinema social. (FABRIS, 2006, p. 205-206)

A utilização de atores não profissionais em *November* é tratada por Sarnet em entrevista⁷⁶, quando afirma que a escolha foi “Para que sua simplicidade fosse autêntica” e explica que “Eu não queria que sua atuação fosse muito elaborada ou cheia de nuances”. O diretor afirma que “Uma pessoa indefesa parecia mais interessante do que um ator interpretando uma pessoa indefesa”. Tal posicionamento explícito mostra que não se trata de questões orçamentárias, mas de fato, Sarnet estava considerando a representação mais realista. Rea Lest, Jõrgen Liik, e outros atores, são profissionais, porém a maioria dos personagens do filme são interpretados por atores não profissionais.

3.1.3. *November* e o Surrealismo no cinema

Outra vanguarda cinematográfica com a qual Sarnet flerta é o Surrealismo. Assim como o cinema neorrealista e o cinema expressionista, *November* apresenta em sua narrativa elementos recorrentemente identificados no cinema surrealista. A sequência que evidencia esses elementos se inicia logo após o jantar dos antepassados mortos de Liina.

Figura 23. Frames da sequência da caminhada dos fantasmas – Abordagem aos fantasmas

⁷⁶ Carmen Gray diz: “Sarnet preferred to use inexperienced actors for many of the roles “so that their simplicity would be authentic”, explaining: “I didn’t want their performing to be too advanced or nuanced. A helpless person seemed more interesting than an actor playing a helpless person” <https://www.calvertjournal.com/articles/show/8117/estonian-gothic-dark-folkloric-rainer-sarnet-november-tribeca> Acesso em 09/02/2021



Fonte: Reprodução do filme

Os fantasmas caminham pela floresta quando são abordados por aldeões que perguntam sobre a vida depois da morte, se tem bastante comida. O diálogo se estende para apresentar a condição social dos aldeões que imaginam que mortos teriam mais conforto.

Figura 24. Frames da sequência da caminhada dos fantasmas – Agressão e fuga dos aldeões



Fonte: Reprodução do filme

Quando um dos aldeões fala sobre um tesouro enterrado na floresta, o fantasma responde com um tapa no rosto do casal que se afasta. A sequência continua mostrando a caminhada dos dois fantasmas que entram em uma cabana. No corte seguinte, em uma tomada interna, vemos dois galos.

Figura 25. Frames da sequência da caminhada dos fantasmas – Fantasmas se tornam galinhas



Fonte: Reprodução do filme

Eduardo Canizal, quando trata sobre o cinema surrealista, afirma que o movimento vanguardista define suas principais características em um período restrito da produção cinematográfica entre 1920 e 1930, explicando que existiam duas correntes cinematográficas dominantes na época: de um lado o chamado “cinema gráfico” nascido do enfrentamento entre o repúdio quanto a facilidade com que a fotografia representava as coisas do mundo, fundamentado na vontade de construir um texto visual que mantivesse relação mais direta com a linguagem pictórica; de outro lado, o cinema subjetivo que se comprometia com as atividades oníricas, sem refutar a fotografia. (CANIZAL, 2006, p. 151)

É possível identificar que, em *November*, não parece existir interesse em grandes afirmações subjetivas, em especial se considerado como a narrativa visual parece buscar na sutileza entre a verossimilhança com a realidade dos registros históricos e os comentários narrativos do diretor a base crítica de sua retórica. Porém, esta sequência parece apontar que Sarnet buscou elementos surrealistas para formalizar uma lenda estoniana.

Como o surrealismo postulava a representação onírica, em certo grau de subjetividade, sob a ótica de um cinema subjetivo que atuava no âmbito das convenções espaciais e temporais do cinema da época, os surrealistas viam nos recursos fotográficos modalidades expressivas com base nas quais era possível perpetrar determinadas subversões, pois o cinema subjetivo evitava a utilização desses recursos e apostava no princípio de que as implicações retóricas eram

eficazes para a construção da metáforas, mediante as quais se garantia estruturação de mensagens polivalentes. (CANIZAL, 2006, p. 151)

Os significados em *November* não parecem ser construídos através de recursos estilísticos, porque a “metáfora” construída na retórica de Sarnet parece muito mais integrada à estrutura da trama, do que na estética. De fato, *November* assume função crítica paródica claramente identificável. Não parece existir grandes rupturas estéticas na utilização das especificidades do meio, ou mesmo na linguagem cinematográfica que justifiquem o alinhamento com o Surrealismo.

Canizal explica que não é só o compromisso com a realidade onírica, ou subjetividade, que definem o surrealismo no cinema, mas que os filmes propriamente surrealistas da década de 1920 apresentam diferentes graus de intensidade. Canizal aponta como exemplo mais radical o filme *Um Cão Andaluz* (França, 1929) dirigido por Luis Buñuel, em que, segundo o autor, as ações imitam de maneira persistente o fluxo desconexo dos sonhos, e por meio deste recurso, dilui-se o princípio da continuidade espaço-temporal. (CANIZAL, 2006, p. 151)

Reconhecendo que a cinematografia surrealista é pequena – se resume a três filmes – Canizal resume uma normativa que chama de o “rigor ideário poético” dos surrealistas, que se manifesta em suas obras através do acesso a uma realidade superior pelo processo transformar o cotidiano em algo não familiar, fascínio pela beleza convulsiva resultante da construção de imagens em que se fundem elementos distantes, criação de atmosfera ominosa semelhante à que emerge dos processos oníricos, fascínio pelos acasos que se manifestam nas práticas da escrita automática e busca obstinada dos obscuros objetos do desejo. (CANIZAL, 2006, p. 153)

Com base nesta estrutura normativa indicial recorrente ao cinema surrealista, não parece que *November* tenha nenhum compromisso com a vanguarda, apesar de apresentar elementos descritos que poderiam indicar certo alinhamento com o surrealismo. Porém, a narrativa de Sarnet mostra, como apresentado neste estudo, grande dependência da representação do real, e mesmo que sua construção narrativa seja episódica, ela ainda opera de forma linear, e não pretende representar nenhum ambiente onírico, pois na sequência analisada, apesar dos elementos, nada sugere que aquilo que estava sendo representado em tela, não seria a “realidade” estabelecida pelo pacto ficcional.

Não existe nenhuma intenção manifesta do diretor que os indícios apontados no filme tenham relação com os movimentos cinematográficos vanguardistas que este estudo

apresentou. Mesmo os mais identificáveis parecem circunstanciais ou não deliberados, pois o diretor não fala nada sobre o assunto, quando trata das referências para o filme, inclusive quando trata da composição estética de sua narrativa.

Em contrapartida, um aspecto que tomou prioridade para a compreensão da estética do filme de Sarnet e sua proximidade com elementos recorrentes das vanguardas cinematográficas parece se estabelecer na proximidade com o cinema russo, porém antes de abordar o tema, sob o recorte analítico deste estudo será preciso relacionar aspectos que podem ser identificados no conceito Vanguarda. O que as vanguardas artísticas têm em comum e como esses elementos se tornam mensuráveis dentro de uma perspectiva teórica?

3.1.4. *November* como expressão de uma nova vanguarda?

Peter Burguer, em sua teoria da vanguarda, explica sua abordagem será sob a perspectiva historiográfica, em outras palavras, do ponto de vista histórico. Ele afirma, que para construir a história de um subsistema artístico, no caso a Vanguarda, como um conceito, é necessário distinguir dois aspectos: a instituição arte, que funciona, segundo ele, no princípio de autonomia (em outras palavras as regras que institucionalizam a arte são autônomas); e do conteúdo das obras concretas., conteúdo da execução prática (em outras palavras o fazer laboral de uma expressão artística). Pois, segundo Burguer, só essa distinção permite compreender a história da arte na sociedade burguesa, como história da superação da divergência entre instituição e conteúdo. (BURGUER, 1993, p. 54)

Burguer propõe que as expressões artísticas na cultura burguesa, dentro da perspectiva historiográfica, incorpora em sua execução um conjunto de tradições, normas, usos e costumes que constituem em uma espécie de institucionalização da arte. Em outras palavras, só seria possível considerar determinada expressão como artística se estivesse inserida dentro dessa normativa.

Essa problemática de Instituição e Conteúdo é tratada mais a fundo sob a perspectiva dos movimentos vanguardistas, por Burguer, quando ele afirma que os movimentos de vanguarda podem ser definidos como ataque ao status da arte burguesa. Este ataque formula a exigência que a arte volte a ser prática, livre da imposição da tradição incorporada à sua constituição, mesmo que a exigência não seja sobre o conteúdo, mas contra o funcionamento da arte na sociedade burguesa, que por causa dessa institucionalização, decide tanto sobre o efeito da obra, tanto quanto o seu conteúdo. (BURGUER, 1993, p. 90)

Parece que Burguer aponta mais claramente sobre essa normativa estabelecida pela tradição, sem necessariamente descrever, quando afirma que, uma vez incorporada ao conteúdo da expressão artística, seja na tentativa de atender ao gosto ou por conta da procura sobre um determinado produto pela sociedade burguesa, opera como moderador do que o artista deve produzir para ser aceito em uma cultura artística dominante.

Em termos gerais, os vanguardistas propõem uma ruptura com o que Burguer chama de “Praxis Vital”, que é entendida nesta dissertação como os usos e costumes normativos e institucionais da tradição idealizada, que são incorporadas no modo de fazer do artista. O autor credita essa institucionalização da prática vital ao Esteticismo, que transforma a tradição em conteúdo essencial da obra. (BURGUER, 1993, p. 90)

Considerando que existem temas recorrentes nos filmes produzidos pelo cinema estoniano, seria possível admitir que, de certa forma, ao introduzir outra forma de fazer cinema com câmeras infravermelha e construtos animados, *November* poderia ser considerado uma ruptura com o que Burguer chama de “práxis vital” do cinema estoniano? Assim sendo, seria possível admitir que o filme de Sarnet, de certa forma, pode ser considerado um filme vanguardista? São hipóteses válidas, pois assim como *Caligari*, *Roma Cidade Aberta* e *Cão Andaluz*, *November* é um filme diferente dos outros produzidos em um recorte analítico. Entretanto, não motivou novas práticas, e não estabeleceu nenhuma nova normativa sobre o fazer cinematográfico na Estônia. Logo, parece faltar um elemento chave para que seja possível considerar *November* um filme vanguardista.

Porém, Burguer apresenta indícios argumentativos que talvez ajudem a explicar a forma como a crítica tratou o filme de Sarnet após o prêmio no *Tribeca Filme Festival*, quando aponta a causa da ruptura vanguardista, pois segundo ele, quando inseridos no mesmo contexto, a instituição e conteúdo propiciam a possibilidade emergente para o questionamento vanguardista. O objetivo manifesto das vanguardas é retirar a arte do que o ele chama de “idealismo hegeliano”⁷⁷, pois em sua opinião a arte não deveria ser destruída, mas reconduzida a outra praxis vital, livre das amarras da instituição idealizada, onde seria transformada e conservada. (BURGUER, 1993, p. 90)

⁷⁷ Victor Knoll (2007, p.30) afirma que podemos resumir essas passagens de Hegel, que exprimem uma tomada de decisão sobre a natureza da obra de arte – constituindo-se mesmo em uma definição de obra de arte –, pela proposição já enunciada: a obra de arte é manifestação sensível da Ideia.

Burguer aponta que se a racionalidade dos fins da vida prática burguesa, uma vez traduzidas na expressão artística, constituem a práxis vital, os vanguardistas entendem nesta racionalidade um ponto de ruptura, pois praticam a recusa do mundo institucionalizado pela racionalização dos fins formulados pelas práticas esteticistas⁷⁸. O que faz com que as vanguardas, em qualquer tempo em que se manifestem, tentem organizar, a partir da arte, uma nova práxis vital. Porque, para o autor, somente uma arte que se afasta completamente de uma práxis vital institucionalizada pela tradição no conteúdo de suas obras, pode se transformar no eixo normativo, de uma nova práxis vital. (BURGUER, 1993, p. 91)

Mesmo considerando que o termo “arte burguesa” utilizado por Burguer seja, de certa forma, datado, é possível identificar e reconhecer que a institucionalização que a tradição impõe é um elemento recorrente em vários campos sociais. A própria problemática sobre uma discussão sobre cinema e arte certamente apresenta essas características. Sob este aspecto é perceptível que o filme de Sarnet se afasta de uma práxis da tradição do cinema estoniano, pois não utiliza certas institucionalizações da prática usual que, com o tempo, se consolidaram no mercado massivo.

Burguer aponta elementos importantes - identificáveis na composição do estilema de *November* - quando afirma que a arte conserva valores sociais que de certo modo foram afastados da vida real, pois na sociedade burguesa, a arte desempenha um papel contraditório. Protesta contra a ordem no presente, que está deteriorada, para preparar a formatação de uma ordem melhor. Porém, ao mesmo tempo que dá forma a essa nova ordem, que aparentemente é melhor – aparente e ficcional – alivia a sociedade da pressão das forças que pretendem sua transformação (BURGUER. 1993. Pg 91). Quando os registros históricos produzidos por terceiros, como textos historiográficos escritos por russos que são estrangeiros e invasores, registram os acontecimentos históricos da sociedade estoniana como a *Russification*, essa “noção regularizadora” sobre a assimilação cultural e a consequente destruição da cultura primária do povo estoniano parece oferecer o mesmo efeito tranquilizador, que também é

⁷⁸ Benedetto Croce (2016. p.85), quando trata sobre a composição do esteticismo sob a perspectiva da tradição, afirma que “uma classificação de intuições-expressões [ou seja, contrária à universalidade do conceito de Arte] é, decerto, lícita, mas não filosófica: os fatos individuais expressivos são outros tantos indivíduos, não sendo cada um deles intercambiável com outro, salvo em sua comum qualidade de expressão [...] As impressões ou conteúdos variam; cada conteúdo difere de todos os outros, uma vez que nada se repete na vida; e à variação contínua do conteúdo corresponde a variedade irreduzível das formas expressivas, que corresponde à síntese estética das impressões”

meramente aparente e ficcional, e isso parece constituir a base da função paródica na retórica do discurso de Sarnet.

Em termos práticos – e expandindo o recorte proposto por Burguer que trata de expressões artísticas – quando o invasor fala sobre a assimilação cultural de um país subjugado, trata sobre isso com um efeito regulador que minimiza o impacto desta assimilação sob determinado pretexto. Este efeito tranquilizador explica que os fins justificam os meios. Este parece ser um ponto importante na construção da retórica de *November*, que não faz nenhuma ruptura abrupta, ou renega as consequências de uma assimilação cultural, mas as apresenta, embaladas em uma expressão artística que parece oferecer uma pressão através da função paródica de sua crítica, que visa transformar a perspectiva construída sobre o sujeito social estoniano oprimido e sem perspectivas mínimas, descritos como inocentes e sem cultura por textos historiográficos.

A institucionalização de expressões artísticas pela tradição é apresentada sob outra perspectiva, quando Walter Benjamin trata sobre a reprodutibilidade técnica e apresenta o conceito de Autenticidade, que considera ser o ápice da tradição – ou a quintessência – que é etérea, e permeia a existência, segundo Aristóteles, transmitida pela tradição. A tradição que sustenta a autenticidade, segundo Benjamin, é “o aqui e agora” da obra original, que constitui o conteúdo de sua autenticidade. Segundo Benjamin, de forma geral, é possível dizer que a técnica de reprodução retira a obra do domínio da tradição (BENJAMIN, 1987, p.168). Para Benjamin, o cinema é uma arte que registra certas imagens a serviço da magia, mas com funções práticas é um aparelho técnico contemporâneo, que é objeto do que ele chama de Inerções Humanas, essa tarefa histórica que dá o verdadeiro sentido ao cinema. (BENJAMIN, 1987, p. 173-174)

A refuncionalização da arte, ou, sob a perspectiva de Burguer, uma nova práxis vital, foi imposta pela era da reprodutibilidade técnica, mas isso não impediu, segundo Benjamin, que exista “o esforço de conferir ao cinema a dignidade da arte” o que o autor julga revelador. Para Benjamin, este fato obriga teóricos a introduzirem, na época, elementos vinculados ao culto, quando trata de determinada cegueira dos analistas, que comparam o cinema ao teatro e indicam a tela como uma arte menor. (BENJAMIN, 1987, p. 177). Da perspectiva de Walter Benjamin o cinema ainda não havia compreendido o seu verdadeiro sentido, suas verdadeiras possibilidades, mas seu sentido estava, segundo o autor, na faculdade característica de exprimir

por meios naturais e com incomparável força de persuasão a dimensão do fantástico, do miraculoso e do sobrenatural. (BENJAMIN, 1987, p. 177)

Os indícios da existência de um “Cinema-Entidade” se configuram na aceitação tácita de que o meio cinema é arte, independente do que foi produzido, que sob o recorte deste estudo assume a forma de uma espécie de culto normativo constituído pela tradição autoral e parece alinhada com o que Benjamin trata como “conferir ao cinema a dignidade da arte”. O segundo ponto que demanda atenção está na institucionalização das vanguardas, que sob o mesmo aspecto, uma vez distanciada do seu tempo social, é incorporada ao conteúdo da obra, acumulando uma certa tradição artística, transformando movimentos que operavam a frente de seu tempo, em uma entidade atemporal e tradicional. Os indícios da existência de uma “Vanguarda-Entidade”, se constitui na utilização de elementos que, segundo Raymond Williams (2000) fala do “emergente” na cultura, que é algo que emana normalmente das vanguardas e se institucionaliza. A questão da análise uma dada obra, sob a perspectiva de transformações nas práticas do campo, constitui em identificar o que há de residual e de dominante nas formações culturais emergentes, bem como entender o que há de emergente no dominante.

A institucionalização e conteúdo, sob a perspectiva da tradição também não passou despercebida por Bazin (1991, p. 106), quando este autor aponta a forma “sentimental” com a qual os críticos trataram o filme *Journal D'un Curé De Campagne*, que de certa forma, buscam uma definição através de adjetivos generalizadores, com base na tradição artística na obra de Robert Bresson. Este parece ser um tema constantemente reproduzido em críticas contemporâneas, e talvez explique as críticas dos veículos de cinema norte-americanos que trataram sobre a narrativa de *November*.

3.2 November, Eisenstein e o Construtivismo

De todos os movimentos de vanguarda que poderiam, de alguma forma, influenciar a narrativa de *November*, o Construtivismo parece ser a hipótese mais promissora. É possível admitir a hipótese que o cinema dos estados soviéticos, sob a doutrina metodológica construtivista, construiu uma cultura de produção onde nomes como Kuleshov e Eisenstein são determinantes para estabelecer o conjunto de técnicas cinematográficas não só na Rússia, mas em todos os países que fizeram do bloco político, e que podem ter influenciado diretores como Rainer Sarnet.

De fato, como em outras vanguardas cinematográficas apresentadas neste estudo, existem indícios da influência do cinema de Eisenstein, e por consequência do Construtivismo, na composição da narrativa de *November*, em especial quando são identificados indícios da “dramatização expressiva” recorrentes na montagem tonal (ver adiante neste capítulo), em *takes* de primeiro plano das personagens na estrutura de planos do filme de Sarnet. Para estabelecer parâmetros sobre como seria possível identificar elementos do cinema de Eisenstein na narrativa de *November*, primeiro é necessário contextualizar o Construtivismo, pois seus elementos constitutivos são diferentes de outras vanguardas.

Leandro Saraiva identifica que, na década de 1920, na Rússia revolucionária, alguns princípios comuns a amplos setores da atividade artística formaram o ambiente no qual o cinema russo, e posteriormente o soviético, se desenvolveram. A institucionalização estética estava materializada na concepção artística simbolista, em que o artista era visto como um médium, e que em uma simbologia restrita de um poder de comoção inconsciente, expressava sua subjetividade através de suas obras que formalizavam uma outra realidade tão invisível quanto de caráter metafísico. A estrutura conceitual construtivista propunha a figura do artista-engenheiro, e desprezava a expressão lírica ao concentrar seus esforços na tarefa de construção da obra, que seria mais um objeto, dentre os outros objetos do mundo. (SARAIVA, 2006, p. 114)

Saraiva aponta que o termo “construção”, que fornece o parentesco etimológico da palavra construtivismo, não era restrito a estética, ou a arte de forma geral, mas existia também na política, sendo percebida e assumida como normativa pelos construtivistas (SARAIVA, 2006, p. 115). Em outras palavras, sob este aspecto a sociedade, através da política, estabelecia a prática vital da arte, o que de certa forma configura um paradoxo, seguindo a estrutura argumentativa de Burguer.

As manifestações artísticas deveriam transcender a inspiração e o lirismo, pois o artista-engenheiro, no completo domínio de sua tarefa, deveria conhecer e dominar os limites da experiência a ponto de calcular o efeito e as reações dos espectadores. A expressão de uma revolução que tem como objetivo refazer o mundo e acabar com a alienação humana, o Construtivismo, segundo Saraiva, trabalha para expor o modo como as coisas são feitas, em objetivos não orgânicos em fragmentos justapostos. Pedacos do mundo que compõem um novo objeto, que nega a tradição das funções que definem a arte. (SARAIVA, 2006, p. 115)

Neste cenário, o cinema-meio surge no campo da arte na Rússia revolucionária e a figura de Lev Kulechov assume seu protagonismo, em princípios que fundamentam não só seu trabalho, mas toda a escola russa de cinema. O cinema é visto como um conjunto de signos, em que os elementos são importantes - inseridos em uma composição - não porque registram o real. Na Escola Nacional de Cinema, que substituiu seu estúdio-laboratório onde estudaram Podovkin e Eisenstein, Kuleshov lecionou por décadas, sistematizando seus principais experimentos. (SARAIVA, 2006, p. 116)

De certa forma, talvez Eisenstein personalize o idealismo conceitual construtivista sobre a figura de um “artista-engenheiro”, pois como é de domínio geral no meio cinematográfico ele fez da montagem – ou seja, a mecânica da máquina cinema – seu objeto fundamental de estudo. Seu pensamento analítico estruturou a abordagem metodológica do cinema soviético e ofereceu, ao ofício cinematográfico, elementos estruturais que fundamentaram o conceito de uma linguagem cinematográfica.

Quando analisa a forma fílmica, Eisenstein aponta que seus elementos de interesse são os fragmentos fotográficos gravados e combinação desses elementos. Para ele, se a fotografia é um sistema para conservar eventos reais, essas reproduções, ou como as chama – reflexões fotográficas – podem ser combinadas de várias maneiras. Reconhece, então, que tanto como reflexões, quanto na maneira de sua combinação, elas permitem qualquer grau de distorção tecnicamente aceitável e podem ser calculados deliberadamente (EISENSTEIN, 1977, p. 03). Quando fala sobre a manipulação e a distorção tecnicamente aceitável, em arranjos calculados de forma deliberada, Eisenstein descreve parcialmente o que uma narrativa cinematográfica é em essência. Ele descreve o arranjo de fragmentos captados – os cortes – estruturados em organização deliberada que promove significados. Ele indica que a ordem final é inevitavelmente determinada, de forma consciente ou não pelas premissas sociais do criador da composição do filme. (EISENSTEIN, 1977, p. 04)

Surge indícios de que, para Eisenstein, os fragmentos cinematográficos em uma disposição estrutural não são dispostos apenas para atender aos significados diretos produzidos por elementos narrativos. Quando ele fala sobre premissas sociais, fala também sobre a construção de uma organização de fragmentos que favoreça a retórica de um discurso, fala sobre o poder de convencimento do arranjo de fragmentos, que parece fundamentado em um tema, e esse parece ser elemento identificável na construção narrativa de *November*.

Mesmo reconhecendo que *November* apresenta uma narrativa episódica, sem forte causalidade, os significados que Sarnet propõe fazem sentido quando estão inseridos em composição conexa. Eisenstein afirma que quem já teve em suas mãos um pedaço de filme para ser editado sabe, por experiência, o quão neutro ele permanece mesmo fazendo parte de uma sequência planejada. Só adquire significado, quando se junta a outro pedaço e transmite uma imagem mais nítida e bem diferente. Este foi o fundamento dessa arte sábia e perversa de reeditar o trabalho de outros (EISENSTEIN, 1977, p. 10). Assim, é uma hipótese plausível sugerir que, mesmo que a relação de causa e efeito seja flexível, ou leve, na estrutura narrativa de *November* não é este aspecto que sustenta a retórica discursiva. O tema, e a construção de significados parecem assumir o protagonismo organizacional, na retórica de Sarnet.

O arranjo de fragmentos em *November* não parece ter compromisso com a exatidão, porém ainda assim, não existem manipulações estéticas que proponham nada além do usual em termos de montagem, talvez não tão explicitamente condutiva como aponta Eisenstein. Pois para ele a interseção da montagem acabou se tornando enfaticamente exata demais, onde a composição destaca grupos e muda a atenção do espectador de um ponto para outro, apresentando *close ups* de uma mão segurando uma carta, ou em um movimento de sobrançelas, em um olhar, detalhes estruturais vistos através da tomada, assim as transições plano a plano pareciam ser a saída lógica para a hipertrofia ameaçada da mise-en-scène (EISENSTEIN, 1977, p. 15).

Outro ponto importante sobre a estrutura de pensamento de Eisenstein, sobre montagem, e consequentemente narrativa, é evidenciada quando ele propõe um inventário que julga os créditos e débitos sobre a história da terceira década da cinematografia soviética. Eisenstein reconhece ser possível apenas quando as discussões abstratas sobre o fim da história no filme, ou sobre o embrião do filme sem trama, se acalmaram. Sob esta perspectiva ele considera que, além de dominar os elementos da narrativa cinematográfica, a técnica do enquadramento, e a teoria da montagem, o cinema soviético tem outro crédito a listar, pois reconhece o que ele chama de “laços profundos” com as tradições e metodologia da literatura. Durante este período nasce o conceito da linguagem cinematográfica, não como a de um crítico de cinema, mas como a expressão do pensamento do cinema, chamado a incorporar a linguagem cinematográfica, filosofia e ideologia (EISENSTEIN, 1977, p. 17). O autor parece perceber que, nos fragmentos narrativos que compõe a montagem física do filme, existem outros elementos condutivos que transcendem essa estância narrativa. Pois mesmo durante o período em que o estado era responsável pela “ideologia cinematográfica”, a Teoria da Montagem de Eisenstein transcende,

se eleva, e é difundida até os dias de hoje, de modo que diretores oriundos desta escola, como Sarnet por exemplo, ainda aplicam a estrutura da montagem – ou pensamento narrativo – de Eisenstein.

Saraiva aponta que, no final dos anos 1920, um Eisenstein mais amadurecido trabalhava no desenvolvimento da Teoria do Cinema Intelectual, parcialmente realizada em *October* (URSS, 1927), que era materializada na proposta de superação dialética do conjunto de experiências do cinema russo. O ensaio “Dramaturgia da Forma do Filme” é o mais importante documento nesta fase da conceituação teórica. Eisenstein desenvolve uma visão do cinema como fluxo incessante de choques em vários níveis expressivos, o que o conduz a sistematizar uma escala de métodos de montagem. A ideia é que cada corte se apoie em alguma conexão específica, o que Eisenstein chama de Dominante (SARAIVA, 2006, p. 132). Este sistema de escala, é dividido em quatro tipos de montagem; a montagem Métrica, que se baseia em as relações entre tamanhos de planos justapostos; a montagem Rítmica, onde o movimento do quadro determina e impulsiona o movimento da montagem quadro a quadro; a montagem *Tonai*, ou Tonal, é aquela que se baseia no tom emocional dominante nos fragmentos; e a montagem Atonal, que é a montagem em que não existe mais uma linha dominante, todos os elemento expressivos são mobilizados em igual medida (SARAIVA, 2006, p. 132).

Para Saraiva, e sob o recorte analítico deste estudo, Eisenstein desenvolveu uma vertente de construtivismo de vocação sintética, que estava interessada em incorporar, de forma revolucionária, o passado da cultura. Em sua Teoria da Montagem, Eisenstein acreditava que no futuro do cinema os realizadores seriam capazes de mobilizar todos esses métodos de montagem, atuando em níveis variados que formatariam conceitos na mente do espectador, e isso seria o que Eisenstein chamaria de Montagem Intelectual. (SARAIVA, 2006, p. 133)

November apresenta indícios do sistema de escala de Eisenstein, em especial quando identificamos elementos da montagem *Tonai* na sequência do boneco de neve. Porém parece pouco, e circunstancial, a utilização dessa dramatização exagerada para afirmar que a narrativa de Sarnet está alinhada com a proposta de arte construtivista. E mesmo que Sarnet tenha conseguido agrupar de forma harmônica um número significativo de elementos narrativos na retórica de seu discurso, o diretor não rompe totalmente com o idealismo estético. Um exemplo disso é a composição dos primeiros planos em *November* que remetem ao cinema de Andrei Tarkovsky, que segundo Saraiva negava o estatuto construtivista da escola soviética, e repudiava o trabalho de Eisenstein.

Assim sendo, considerando as argumentações conceituais de Burguer, Benjamin, e Eisenstein, sobre arte e cinema, e deliberadamente abstendo este estudo de uma discussão infrutífera sobre a nostalgia tradicionalista que institucionaliza o meio cinema como faz com a arte, seria possível dizer que *November* pode ser considerado um filme de arte?

3.3 November e o cinema de arte

David Bordwell, quando trata do que ele chama de Modos Narrativos – em um recorte muito específico – analisando o que ele chama de Narração em filmes ficcionais, aponta a existência de um grupo de filmes que utiliza um conjunto de procedimentos de “narração” que são produzidos, distribuídos e consumidos em salas de cinema de arte, que apelam para normas próprias na trama e no estilo, e são conhecidos como cinema de arte, que durante todo o estudo Bordwell decidiu chamar de *Art-Cinema Narration*. (BORDWELL, 1985, p.205)

Para efeito deste estudo foi considerado que o autor propõe que – em uma narração de filmes de arte – um tipo específico de artifício narrativo é a apresentação da realidade física, presente, que existe dentro de um tempo linear e identificável que ele chama de “realidade objetiva”, e outro tipo de artifício narrativo apresenta uma realidade metafísica, introspectiva, fora do tempo linear identificável, e que ele chama de “realidade subjetiva”.

Em *November*, a verossimilhança com a realidade documentada nos registros históricos estabelece um paradoxo sobre o que pode ser considerado realidade. Considerando que uma fotografia não está livre da manipulação do olhar do fotógrafo, e que o fotógrafo registra a realidade, sob sua perspectiva, a representação do real na narrativa de Sarnet parece subjetiva, mas em um nível diferente do que é proposto por Bordwell.

O autor afirma que a teoria do *Art-Cinema Narration* busca inspiração no Modernismo Literário quando questiona a definição do real, propondo novas convenções estilísticas que reivindicam e se apropriam de outras realidades. Segundo Bordwell o mundo aleatório da realidade objetiva, e os estágios fugazes que caracterizam a realidade subjetiva, sugere a existência de um “cânone diferente” de motivação realista, construída através da verossimilhança com a representação do real, que justificada em opções e efeitos específicos motivam o relaxamento da causa e efeito. (BORDWELL, 1985, p. 206)

O autor aponta ainda que a realidade nos filmes de arte é multifacetada, e que o real é abordado sob a perspectiva psicológica, exemplificada através da alienação e da falta de

comunicação, o que Bordwell julga ser um traço criativo contemporâneo. Afirmar ainda que a forte causalidade na construção clássica hollywoodiana é substituída por uma ligação mais tênue de eventos, em que é possível encontrar lacunas calculadas na trama, que revelam elipses, ou grandes buracos na narrativa que reduzem uma ação complexa a três ou quatro breves momentos. (BORDWELL, 1985, p. 206). Por isso, ele afirma que o espectador deve ser mais tolerante sobre as lacunas causais da trama em filmes de *Art-Cinema Narration*, e aponta que essa não é a única maneira que este modo narrativo tem de afrouxar a relação de causa e efeito comuns em um filme clássico. (BORDWELL, 1985, p. 207)

A estrutura narrativa de *November* parece “multifacetada” pois, de forma elementar, trata-se de um arranjo de fragmentos episódicos, que podem, como Cánepa (2006) sugeriu, ser considerada uma “narrativa-moldura” para a linha narrativa central que parece ser o triângulo amoroso entre Hans, Liina e a filha do barão. É identificável também que a narrativa de Sarnet não trata sobre “perspectiva psicológica” de nenhuma personagem em especial, mas é flexível quanto à causalidade, e por isso exige que o espectador seja mais tolerante com a extensão do pacto ficcional.

As convenções do que Bordwell (1985) chama de Realismo Expressivo podem moldar a representação espacial através da subjetividade ou objetividade da posição da câmera, ou através dos padrões de edição, modulações de luz, cor e som, que são motivados pela psicologia do personagem. O autor afirma que, junto à verossimilhança objetiva e subjetiva, é possível acrescentar um terceiro e amplo esquema que é o “Comentário”, e explica que o espectador procura os momentos em que o ato narrativo interrompe a transmissão da informação da história e destaca seu próprio papel na trama, e é quando os dispositivos estilísticos ganham destaque. Segundo Bordwell, isso pode ocorrer através de um ângulo incomum de câmera, em uma mudança na iluminação ou na falta de sincronia na trilha sonora, esses e outros podem ser tomados como Comentários do narrador. E ainda aponta que, graças ao comentário intrusivo, os pontos autoconscientes do texto clássico que determinam o início e o fim de cada cena ficam evidentes em um filme de arte (BORDWELL, 1985, p. 209)

Sob este aspecto, por se tratar de uma narrativa amparada em uma função crítica identificável, *November* depende dos comentários narrativos de Sarnet para construir as inferências que ajudam na decodificação de sua retórica, mas em termos de manipulação física ou mesmo diegética, Sarnet não utiliza nenhum dispositivo que altere a representação do que é

real, na narrativa de *November*, mesmo que o que esteja em cena seja uma “violação” do que pode ser considerado real no senso comum.

Em termo de manipulação temporal, Bordwell acredita que *flashbacks* e *flashforwards* fazem, no tempo, movimentos independentes da ação e podem registrar a presença do espaço. Para o autor o *flashforward* é um dispositivo mais impressionante porque trata de uma ação futura na história. Esses dois dispositivos, e ângulos de câmera estranhos ou artísticos são apontados por Bordwell como Narração Autoconsciente (BORDWELL, 1985, p. 210). Não parece existir, na normativa sugerida, com base na estrutura argumentativa desenvolvida por Bordwell no conceito que propõe, aspecto definitivo que determine se *November* pode ou não ser considerado um filme de arte, ou mesmo se possui elementos do modo narrativo *Art-Cinema Narration*.

Para apontar o que é fator determinante para que um filme seja agrupado no conceito *Art-Cinema Narration*, Bordwell propõe extensiva análise do filme *La Guerre Est Finie* (França. 1966) dirigido por Alain Resnais, determinando como principal elemento uma regra intrínseca, fundamentada na incapacidade de determinar que dispositivo foi utilizado para a representação da manipulação do tempo, que Bordwell determina sem linearidade ou causalidade, e que suscita ao espectador dúvida através da característica ambígua construída em planos desconexos e sem explicação aparente. Através da análise do objeto, o autor defende que os planos escolhidos, em trechos diferentes do filme, não podem ser considerados *flashbacks* ou *flashforwards* porque, segundo ele, não existem elementos comuns a esses dispositivos nos planos apresentados, apesar de estarem amparados pela verossimilhança com a realidade objetiva.

A problemática dessa teoria se constitui por conta da tênue fronteira entre o conceito estabelecido pela crítica cinematográfica, ou mesmo da apropriação do que Bordwell chama de “filme de arte”. Bordwell parece construir uma normativa baseada em fragilidade argumentativa, identificada na análise do objeto, em especial quando escolhe um diretor como Alain Resnais para fundamentar a existência do que ele chama de “uma regra intrínseca”, usando como objeto o filme *La Guerre Est Finie* sob o pretexto de que o diretor tem uma preocupação recorrente quanto à representação do tempo. Cita *Hiroshima Mon Amour* (França, 1959), em que identifica o que ele chama de indicações tênues de flashbacks, e *L’année Dernière À Marienbad* (França, 1961) em que ele afirma ter sido “amplamente entendida” a ideia que os limites entre a fantasia ou memória eram obscuros. (BORDWELL, 1985, p.220)

A objeção se constitui na percepção que Resnais não parece particularmente interessado na manipulação do tempo como causa, em especial nos exemplos citados por Bordwell, mas talvez em como representar através do meio cinematográfico a subjetividade do processo mental da personagem. O diretor parece representar o que é subjetivo, como por exemplo a memória, a fantasia, ou o desejo, o que é uma questão recorrente nos três filmes citados por Bordwell – como uma “assinatura” de seu trabalho. Resnais faz isso rompendo com a linearidade causal do tempo, sem que, necessariamente, estabeleça uma relação de causa e efeito que Bordwell identifica como “regra intrínseca” na estrutura de *La Guerre Est Finie*.

A questão que assume protagonismo aqui é que nos três exemplos citados por Bordwell, é possível identificar que o processo mental das personagens, mais do que a manipulação de tempo, parece ser o foco da retórica do diretor. O que Bordwell chama de “processo de narração” materializa – ou formaliza visualmente – esse processo mental através da utilização da especificidade do meio, em sua linguagem, quando rompe a expectativa de linearidade ao manipular os fragmentos narrativos sem o compromisso aparente entre causa e efeito. Assim a “manipulação do tempo” não parece comentário do diretor, mas inferência do espectador.

Uma vez considerada a normativa sugerida por Bordwell, é possível deduzir que, por conta da falta de uma regra intrínseca aparente, *November* não pode fazer parte do grupo de filmes conhecidos como cinema de arte, que o autor redefine o conceito como filmes de *Art-Cinema Narration*. Porém, o autor apresenta uma característica em sua argumentação sobre processos mentais em narrativas de arte que parecem se constituir em um ponto de interesse. Admitindo que a representação física do processo mental em uma narrativa cinematográfica apresenta manipulação temporal, existem, logo, indícios que uma “narrativa autoconsciente” parece ser a base retórica da argumentação de Bordwell.

David Bordwell, quando trata sobre a autoconsciência, também aponta as especificações do meio como fonte argumentativa, pois credita ao uso dos dispositivos da linguagem cinematográfica o que chama de “narração autoconsciente”. O resultado é que essa narração autoconsciente atravessa o filme, enfatizando o ato de apresentar a história dessa maneira, em que os desvios das normas clássicas podem ser apontados como “comentários” sobre a ação da trama, e o grau de desvio da norma clássica pode ser mensurado na proporção do peso do traço narrativo. (BORDWELL, 1985, p. 210)

Trama e estilo sempre refletem, segundo Bordwell, em um “intermediário invisível” que, dependendo de sua “marca autoral” – como na obra de Resnais por exemplo – impedem o acesso direto a uma realidade profética e enfatizam a tendência geral do filme de arte em exibir procedimentos narrativos. Bordwell afirma que, quando essas exibições são repetidas sistematicamente, a convenção os unifica como procedimentos de um autor, pois a autoconsciência aberta da narração no cinema de arte é frequentemente associada, por uma ênfase extratextual, a um diretor, como fonte. (BORDWELL, 1985, p. 211)

Segundo Bordwell o jornalismo e a crítica cinematográfica, assim como os festivais e os estudos acadêmicos do Cinema, promovem os autores, pois as declarações de intenção dos diretores orientam a compreensão do filme, enquanto um corpo de trabalho, ou o filme, é vinculado à uma assinatura autoral, e incentiva os espectadores a ler cada filme como um capítulo, e assim o “diretor-autor” institucional está disponível como fonte da operação formal do filme (BORDWELL. 1985. p. 211).

Quando trata da autoconsciência no cinema, Bordwell, em sua referência ao que chama de “narração autoconsciente” promovida por um “intermediário invisível” que são reflexos daquilo que descreve como Syuzhet e Estilo, parece apontar através destes fragmentos conceituais que, por conta da ambiguidade da trama ou relação das manipulações da especificidade do meio cinema, apresentam indícios de uma autoconsciência que não é só diegética, mas também autônoma. Essa proposta de Bordwell, entretanto, parece ser difícil de sustentar quando consideramos que uma narrativa – não só cinematográfica, mas que independe do meio onde será narrada – se constitui em um arranjo de fragmentos textuais, organizados de forma a construir uma retórica que convença o espectador (no caso do cinema) sobre determinado tema. A despeito do que se considera importante sobre a verossimilhança com a representação do real, da qual depende o pacto ficcional, talvez esteja em sua extensão o ponto determinante sobre o conceito da autoconsciência, em outras palavras, trata-se sobre o limite do mundo ficcional, ou o quanto o espectador está disposto a se deixar admitir ou conduzir pelo mundo ficcional criado pelo autor do texto.

A autoconsciência parece assumir função explícita, construída através da linguagem do meio, muitas vezes rompendo com o uso tradicional de estrutura dessa linguagem que pode ou não ser uma expressão artística, mas que serve à função comunicativa da mensagem. Por mais complexo que seja o arranjo narrativo ou mesmo a forma como a narração acontece, não parece plausível admitir a hipótese que, por conta da ambiguidade ou complexidade do uso da

linguagem, a autoconsciência ficcional assume uma consciência própria, independente e autônoma do autor da ficção. Assim, sob o recorte deste estudo, a narrativa cinematográfica, por hora, será tratada como um arranjo de cortes, fragmentos fílmicos, que são dispostos de forma a construir uma retórica no discurso, baseados em um tema específico.

4. NOVEMBER E O PÓS MODERNISMO NO CINEMA

4.1 A narrativa narcisista e a história em November

Quando este estudo chegou ao conceito de autoconsciência narrativa, os limites do campo cinematográfico tiveram de ser superados porque não foi possível identificar bibliografia que tratasse sobre o tema de forma ampla e direta, o que conduziu a buscar no campo literário complementos conceituais em que fosse possível estabelecer parâmetros analíticos sobre a autoconsciência. Sempre foi objetivo neste estudo apontar, no todo fílmico e, se possível, diretamente, os elementos que ajudam a identificar os conceitos trabalhados nesta investigação. Como tal, a autoconsciência ficcional já havia sido detectada na estrutura narrativa de *November*. O pacto ficcional proposto por Sarnet é importante, obriga a construção de um mundo imagético que se afirma através de seus elementos narrativos, construindo uma realidade ficcional declarada e explícita.

A complexidade dos elementos narrativos em um arranjo não condutivo como o Modo Narrativo Clássico de Bordwell (1984) por exemplo, desobriga o espectador a organizar e interpretar comentários feitos pelo autor, apontando quais são as inferências que sugere para cada elemento. O meio cinematográfico constrói visualmente, de forma literal, todo o mundo ficcional, seja ele com base na verossimilhança com a realidade ou não. Então, a organização de informações coloca os elementos narrativos e seus significados como uma questão central, pois eles parecem delimitar suas fronteiras naquilo que é mostrado, ou através dos comentários do diretor, uma tentativa de inferência. Talvez por isso Bordwell tenha recorrido à manipulação física do tempo, com base na verossimilhança da realidade, para, através de estranheza, identificar o comentário narrativo no *Art-Cinema Narration*.

A representação de um estado metafísico, como sentimento ou pensamento, não é um recurso narrativo novo em textos ficcionais. De fato, sempre foi um artifício recorrente em narrativas ficcionais, primeiro na literatura, depois no cinema. Em ambos os meios, por causa do pacto ficcional ou da função de coautor da obra exercida pelo leitor, ou espectador, o tema parece assumir protagonismo quando o processo narrativo passa a tratar sobre suas normas constitutivas, em estruturas próprias, que podem corromper a causalidade, que parece ser elemento determinante em narrativas mais complexas.

A literatura, por conta de suas especificidades, descreve e indica os elementos que compõem o mundo ficcional literário, por isso depende da organização da informação em um campo metafísico, introspectivo, que existe nos limites do pensamento do leitor. Se um texto literário indicar uma cor, verde por exemplo, este verde será aquele que o leitor tiver maior familiaridade. Este aspecto permite maior flexibilidade na construção subjetiva do mundo imaginário do leitor, função exercida pelo leitor-autor em textos ficcionais.

O cinema, também por conta de suas especificidades, assume a literalidade da construção imagética do mundo imaginário ficcional. Não só descreve, mas assume o papel de moldar visualmente o que Walter Benjamin (1991) chamou de miraculoso e fantasioso ou sobrenatural. Se por um lado o cinema parece, ao assumir tal responsabilidade, limitar o espectador a uma função menos ativa, ainda assim permite espaço a uma organização de informações ao espectador-autor, talvez de forma menos flexível que a literatura. Pois, se um texto cinematográfico indica uma cor, o mesmo verde do exemplo anterior, este verde será aquele que o espectador está vendo materializado nas imagens do filme.

A materialização do imagético fictício no cinema pode ser facilmente identificável se consideramos que *November* é uma adaptação cinematográfica do livro *Rehepapp*, escrita por Andrus Kivirähk, e tem como tema principal o cotidiano de um grupo de camponeses estonianos, em um lugar indeterminado do tempo e história do país onde o folclore e mitologia são apresentados como elementos importantes da cultura ancestral estoniana. A formalização física do *Kratt* é um exemplo dessa função do meio cinematográfico, pois enquanto o livro descreve – e transfere para o leitor – a tarefa de criar a imagem da personagem na subjetividade de seu pensamento, no cinema a figura imagética da personagem é construída e apresentada fisicamente.

No filme, Sarnet oferece elementos narrativos na construção de sua cinematografia, como figurino, maquiagem cenários, atuação, composição do espaço cênico, uso expressivo da luz, assim como na organização semântica da montagem ou trilha sonora. Cada elemento em seu subgrupo, auxiliando a construção do discurso retórico de *November*. Neste discurso estão representados os contextos sociais que fornecem os subsídios críticos para a estrutura de uma narrativa que é reflexiva, que trabalha nos limites de um núcleo social bem definido e que parece construir uma consciência coletiva que mostra uma versão muito própria do cotidiano do sujeito social no tempo representado.

Não compõem uma discussão recente as narrativas que, por sua construção, com base em seu estilema ou arranjo narrativo, apresentam a intenção de transmitir seu estado ficcional, baseadas em elementos narrativos que representam o estado psicológico das personagens. Autores como Robert Alter⁷⁹(1975) e Patricia Waught⁸⁰(1984), constroem, através do conceito da “metaficção”, abordagens teóricas sobre o tema, mas é Linda Hutcheon quem oferece indícios descritivos de como e onde é possível identificar elementos metaficcionais em uma narrativa de ficção como *November*.

Como Cánepa (2006), Hutcheon (1984) aponta indícios de que a autoconsciência pode ser identificada em normativa incorporada na literatura, através de um conjunto de tradições que estão na prática elementar da escrita em determinados gêneros da literatura moderna. A autora aponta que a autoconsciência ficcional apresenta uma representação paródica desta tradição, o que, de certa forma, recria a prática elementar na construção de textos que apelam para a introspecção e processos internos em textos metaficcionais, o que chama de Narrativas Narcisistas. Hutcheon escolheu chamar textos metaficcionais de narrativas narcisistas porque são textos introspectivos, introvertidos e autoconscientes.

A competência estrutural da narrativa em um romance realista clássico pode, segundo Hutcheon, oferecer a sensação de completude. Assim como o romance moderno, ambíguo e aberto pode sugerir, por outro lado, uma nova e óbvia insegurança ou falta de consciência. O que apresenta certa curiosidade sobre a capacidade da arte de produzir o “real”, mesmo por analogia, através do processo de construção ficcional (HUTCHEON, 1980, p.19). A representação da realidade em *November* não parece sugerir representação realística do tempo social, como já foi demonstrado neste estudo, pois o que Sarnet apresenta no filme parece ser realidade idealizada sobre nos registros historiográficos, carregado de comentários narrativos, sobre os quais o diretor constrói sua retórica crítica.

⁷⁹ Robert Alter, no livro *Partial Magic: The Novel as a Self-conscious Genre*, afirma que em um romance em que do começo ao fim, através do estilo, do manejo do foco narrativo, dos nomes e das palavras impostas aos personagens, e através do que lhes acontece, existe um esforço consistente em transmitir-nos a impressão do mundo ficcional como um construto autoral montado sobre um pano de fundo de tradição e convenção literária.

⁸⁰ Patricia Waugh, no livro *Metafiction the theory and practice of self-conscious fiction*, afirma que uma forma narrativa que sustenta uma oposição, que uma vez amparada pela realidade, no tempo, na forma estética dos elementos e na tipologia das personagens, constrói a sua realidade ficcional, e está fundamentada na ilusão, de um tempo que jamais poderia ser real ao tratar dos aspectos fantasiosos da trama. Essa relação entre a representação da realidade, a representação do que é real, e a ruptura da ilusão, sem o comprometimento com a realidade, sugerem os conceitos de interpretação e desconstrução desta representação, em função de algo maior.

Quando trata sobre a construção de textos metaficcionais, Hutcheon parece interessada sobre como essa analogia construída através da linguagem, em termos constitutivos, podem ser identificados em textos ficcionais quando define que a metaficção expõe seus limites, ao exibir seus sistemas ficcionais e linguísticos (HUTCHEON, 1980, p. 20). *November* apresenta características em sua composição estilística e temática que expõe os limites de seu sistema linguístico, como veremos adiante, mas é sua retórica que parece ser a chave da construção de sua narrativa.

Hutcheon explica que existem textos que são diegeticamente autoconscientes, ou seja, que são conscientes de seus próprios processos criativos e se apresentam como diegese ou narrativa. Existem outros que são linguisticamente autorreflexivos, demonstrando o poder estrutural de sua linguagem, em que o texto é visível em sua estrutura ou que não ofusca essa visibilidade. Ela indica que uma distinção adicional deve ser feita, pois nesses dois modos, cada uma das formas pode estar presente ao menos em duas maneiras; a forma aberta ou dissimulada. Em textos metaficcionais abertos, a autoconsciência e autorreflexão são evidentes, construídos com temas ou alegorias dentro do próprio texto ficcional. Em sua forma encoberta, esse processo seria estruturado, internalizado, o que tornaria o texto autorreflexivo, mas não necessariamente autoconsciente (HUTCHEON, 1980, p. 23).

Logo, é possível identificar que existem quatro possibilidades de narrativas metaficcionais segundo Hutcheon: a modalidade diegética explícita, a modalidade linguística explícita, a modalidade diegética implícita e a modalidade linguística implícita. Nas modalidades explícitas, a autoconsciência de um texto geralmente se caracteriza pela temática aparente, construída através da alegoria do enredo, da metáfora narrativa; ou do comentário narratorial, desenvolvendo um microcosmo para mudar o foco da ficção para narração; ou ainda pelo uso da narrativa, como a substância do texto ou pelo enfraquecimento da coerência tradicional da própria ficção. (REICHMANN, 2015, p. 05)

Na modalidade diegética explícita, o leitor tem a consciência de que ao ler (ou, no caso de *November*, assistir ao filme), está ativamente criando um universo fictício, geralmente em um código narrativo de fundo, por vezes parodiado, que despertará sua percepção para o fato. Nesta modalidade, o texto mostra explicitamente a consciência de sua existência como um artefato ficcional na narrativa, dos processos da criação de universos fictícios e da presença necessária do leitor-coautor (REICHMANN, 2015, p. 05).

Na modalidade linguística explícita, o texto explora os blocos de construção na própria linguagem, em que as referências servem para construir aquele mundo imaginário específico, onde o leitor deverá compartilhar com o autor certos códigos em comum, sejam eles sociais, literários ou linguísticos. A focalização se volta tanto para o processo criativo do escritor, como para o processo de fruição do leitor, presente tanto nas modalidades explícitas diegética ou linguística, pois a criação de mundos ficcionais e o funcionamento construtivo e criativo da linguagem são agora conscientemente compartilhados pelo autor e o leitor-coautor. (REICHMANN, 2015, p. 06)

A ênfase se desloca do desenvolvimento do leitor no ato da leitura, pois a autorreflexão é estruturada, internalizada no texto, na narrativa, e não é, portanto, necessariamente autoconsciente, pois o autor não se dirige diretamente ao leitor-coautor. Esta modalidade apresenta diversos paradigmas discerníveis, como a história de detetive em que existe uma autoconsciência genérica, em modelo fechado de leitura, ou em textos de fantasia, cujos mundo ficcionais se tornam tão reais para o leitor como o seu próprio mundo, ou ainda o paradigma da estrutura de um jogo, em que o leitor pode apreciar o processo criativo derivado do jogo criado pelo escritor, ou também o paradigma erótico, no qual o ato da leitura se torna literalmente sensual e metaforicamente sexual. (REICHMANN, 2015, p. 06)

Em *November* é possível identificar características de um texto metafictional, segundo a normativa proposta por Hutcheon, quando Sarnet utiliza elementos encontrados na oralidade mitológica do sujeito social em sua representação do passado estoniano, em formalização visual e explícita da lenda do boneco de neve. A ruptura do tempo narrativo é marcado quando a trama é transportada para o relato da personagem que narra em voz off, em um plano aberto, a história de amor de um casal, transportando a ação para uma nova mise-en-scène que é apresentada como uma história dentro da história.

No início do trecho a iluminação se intensifica para marcar a passagem ao lugar da ação onde um casal é introduzido na trama, em uma gôndola, conduzida em um rio. O que se segue a este plano é uma transição em movimento de câmera vertical lento, que conduz o olhar objetivo para Hans e seu pai olhando para cima em um *Plongée*.

Figura 26. Sequência do boneco de neve - Transição entre as realidades narrativas



Fonte: Reprodução do filme

Figura 27. Sequência do boneco de neve – Movimentação da gôndola



Fonte: Reprodução do filme

Figura 28. Sequência do boneco de neve – Movimentação da gôndola



Fonte: Reprodução do filme

Figura 29. Sequência do boneco de neve - Movimentação da gôndola - Transição entre realidades narrativas



Fonte: Reprodução do filme

Figura 30. Sequência do boneco de neve - Transição entre realidades narrativas



Fonte: Reprodução do filme

Figura 31. Sequência do boneco de neve - Transição entre realidades narrativas



Fonte: Reprodução do filme

A composição da sequência apresenta elementos da modalidade diegética explícita, descritos por Hutcheon, na organização dos fragmentos narrativos, quando a condução da narrativa apresenta uma mudança de tempo e espaço e insere na narrativa, outra narrativa. Também apresenta elementos da modalidade linguística explícita quando a transição do tempo e espaço representados é conduzida através de uma composição de tomadas que, através do movimento e posicionamento de câmera, indicam o que estava sendo representado no “comentário” do narrador.

Alguns fragmentos codificados são oferecidos pela narrativa do boneco de neve, como “história de amor”, “água do rio”, e “Veneza”, e a condução da narração do boneco, que fala em italiano, parece se tratar de uma história de amor trágico. A história de um amor trágico, em italiano, com a estilização utilizadas pela direção de arte de *November*, remete a um significado que parece sugerir tratar de uma representação da trama elementar de uma *Commedia Dell'Arte* italiana.

Figura 32. Personagens da *Commedia Dell'Arte*.



Fonte: Selfire

Figura 33. Sequência da gôndola - caracterização *Commedia Dell'Arte*.



Fonte: Reprodução do filme

Figura 34. Sequência da gôndola - caracterização *Commedia Dell'Arte*.



Fonte: Reprodução do filme

Como foi apresentado anteriormente neste estudo, quando Bordwell (1984) aborda o tema da autoconsciência em textos ficcionais cinematográficos, sugere a existência de uma consciência autônoma que se configura ou por conta dos comentários narrativos, ou pela complexidade do tema abordado. Quando Linda Hutcheon propõe conceitos como a autorreflexão e a autoconsciência em textos ficcionais, sob o recorte argumentativo deste estudo, trata sobre a existência física e identificável dos conceitos em obras ficcionais. O que parece sustentar a hipótese que a autoconsciência é explícita e tem função expositiva fazendo parte da própria construção diegética. Não possui nenhuma característica de consciência independente, própria, que não seja os comentários narrativos do autor.

November é um filme que apresenta transições temporais sem marcas aparentes além do nome, que não determina por exemplo em que ano o novembro do nome acontece, ou mesmo se existem mais de um novembro ou mesmo se toda a narrativa acontece em um único mês. Sendo assim, é possível deduzir que os arranjos de fragmentos narrativos são episódicos, no sentido de não pertencimento a uma estrutura linear, de tal forma, que poderiam ser rearranjados em outra sequência sem alterar a linha narrativa central.

Por exemplo, se a sequência em que o camponês entra na casa do barão, fica encantado com um sabonete a ponto de comer, fosse arranjado antes da sequência do “bolo enfeitado” a mudança não alteraria a estrutura da linha narrativa central. Na primeira sequência um aldeão entra na casa do barão porque está à procura da mulher que quer conquistar, fica fascinado pela beleza do lugar, ao chegar ao banheiro vê um sabonete sobre a mesa. Aquilo parece tão delicado e fora de sua realidade que a personagem o confunde com uma guloseima e come o sabonete. Na segunda sequência, o mesmo aldeão, depois de seguir os conselhos de uma velha bruxa, faz um “bolo enfeitado” que tem como um dos ingredientes suas próprias fezes. Novamente na

casa do barão, tenta convencer a mulher que deseja conquistar a comer um pedaço do bolo, pois segundo a velha bruxa, isso faria a mulher se apaixonar por ele.

Os estudos de narrativa cinematográfica, como os de Bordwell por exemplo, quando tratam de narrativa, o fazem com base na observação analítica dedutiva fundamentada em um recorte historiográfico de tempo e espaço definidos, levando em consideração aspectos identificáveis e recorrentes nos objetos de análise. Talvez esse processo de observação limite a percepção sobre as funções dos elementos narrativos e seus significados, que servem ao arranjo de fragmentos e constroem a mensagem retórica que está relacionada a um tema, que parece ser aquilo que a narrativa de *November* apresenta.

O grande número de elementos narrativos e seus significados no filme de Sarnet exige que o espectador seja capaz de organizar os fragmentos retóricos em que o diretor apresenta seus comentários, seja de forma diegética ou linguística como apresentado neste estudo, mas exige a aceitação tácita do mundo construído em *November*. Umberto Eco quando trata sobre narrativas ficcionais, afirma que uma regra fundamental para abordar a obra de ficção é que devemos aceitar de forma tácita um pacto ficcional, creditando a Samuel Coleridge⁸¹ a definição sucinta de “suspensão da incredulidade”. E afirma que, em textos ficcionais, incluindo os cinematográficos, o espectador tem de saber que o que é narrado é uma história imaginária, sem que por isso pense que o autor está mentindo (ECO, 2019, p. 91)

Quando o espectador tem contato com o filme, é necessário (ou esperado), que ele assine um pacto ficcional com o autor, o que obriga a aceitação – no caso de *November* – da existência de *Kratts* no mundo criado por Sarnet. Aponta Eco que, quando fruímos uma obra ficcional, suspendemos a nossa incredulidade a respeito de algumas coisas, não de outras, mesmo que a fronteira do que acreditar e não acreditar seja ambígua. Para Eco, é neste ponto em que o fascínio de toda ficção apresenta os limites de seu mundo, induzindo o espectador a acreditar, de um jeito ou de outro, no seu mundo. (ECO, 2019, p. 94)

O autor usa o exemplo de Franz Kafka, em *A Metamorfose* (Áustria-Hungria, 1915) para apresentar que o pacto ficcional depende de certa verossimilhança como o mundo real, para estabelecer os limites deste mundo. Se a inverossimilhança for acentuada, embora reduza as proporções aceitáveis da realidade, constrói nesta mediação que acontece entre o mundo real e

⁸¹ Umberto Eco diz que “a regra fundamental para abordar uma obra de ficção é o leitor aceitar tacitamente um pacto ficcional, a que Coleridge chama de “suspensão da incredulidade”. (2019. p. 91)

o ficcional os limites em que o pacto ficcional será estabelecido. Eco afirma que é extraordinário que um homem acorde e descubra que é um inseto, mas se na verdade isso aconteceu, este inseto tem de possuir características de um inseto normal. Para isso basta fingir ou aceitar o pacto ficcional que acreditamos na trama em que um inseto comum, na verdade, é um monstro. (ECO, 2019, p.95)

Eco afirma que mesmo que sejamos confrontados, impressionados ou perturbados pelo mais impossível dos mundos, é necessário buscar suporte no próprio conhecimento de mundo, pois de certa forma os mundos ficcionais são parasitas do mundo real. Não existem regras que determinem – e talvez *November* seja um exemplo desta afirmação – quantos elementos ficcionais são aceitáveis, de fato existe uma grande flexibilidade a respeito, pois tudo que o texto não nomeia, ou descreve como diferente do que existe no mundo real, corresponde às leis e condições do mundo real. (ECO, 2019, p.100)

Com base no que tratam Hutcheon e Eco, o pacto ficcional parece assumir uma função constitutiva, base estrutural para a autoconsciência ficcional, pois Eco defende que tudo que não for identificado pela trama – talvez através de comentários narrativos – corresponderá às leis e condições do mundo real. Porque, segundo Hutcheon, se um texto for linguisticamente autorreflexivo, pode não ser autoconsciente, o que implica na necessidade da exposição do texto autoconsciente, em manifestação explícita. Este parece ser o caso de *November*, e não parece ser o caso de *La Guerre est Finie*.

Na sequência do boneco de neve é possível especular sobre o que estaria sendo representado nesta sequência, que em primeira análise poderia ser a memória do boneco de neve, porém existe interação física entre as personagens que estão em “realidades narrativas diferentes”. Também seria possível supor que se trata de uma ruptura temporal na história central, que leva a ação para um lugar indeterminado, porém ainda assim não seria possível sustentar tal hipótese, porque além da interação entre os personagens, a estrutura imagética que compõem a história do casal parece mais estilizada, diferente da “realidade diegética” do filme, quase como se fossem a representação de um símbolo, ou um episódio dentro de uma narrativa episódica.

A ruptura de alinhamento temporal talvez fique mais evidente pela escolha da língua utilizada para contar a história do casal, o italiano, que não é o idioma original do filme e estabelece em alguns momentos uma tradução simultânea feita pelo boneco de neve. Este fato

suscita que a razão para isso seja estabelecer marco que acentua a inverossimilhança, reduzindo as proporções aceitáveis da “realidade” estabelecida por Sarnet, construindo a mediação entre o “mundo real” de *November* e o “ficcional” do boneco de neve, estruturando diegeticamente os limites da autoconsciência ficcional na narrativa do filme. Em outras palavras, só foi possível construir a narrativa do boneco de neve, lírica e ficcional, dentro de uma narrativa que já exibía sua autoconsciência ficcional, porquê foi possível criar um novo e estendido pacto ficcional.

Sobre os limites do que pode ser considerado natural ou ficcional, Eco propõe uma distinção utilizada por muitos teóricos que tratam sobre a narrativa, em sua forma natural ou ficcional: a Narrativa Natural descreve acontecimentos que ocorreram realmente, ou que o autor crê ou pretende fazer crer, mentindo que tiveram realmente lugar. Exemplos de narrativas naturais são as descrições verbais do que aconteceu ontem, notícias de jornal, ou até registros historiográficos que tratam sobre eventos como a queda do império romano, ou como o passado estoniano descrito nos livros de história. A Narrativa Ficcional seria representada pela artificialidade em sua constituição, que não só faz de conta “a verdade” que relata sobre o universo real, como afirma dizer a verdade sobre um universo ficcional. Normalmente reconhecemos este tipo de narrativa graças ao paratexto, que são as mensagens externas do texto. Um sinal paratextual típico é o “romance” escrito na capa do livro. (ECO, 2019, p.144)

Sarnet parece utilizar todos os elementos narrativos que dispõe para que, na construção de uma realidade muito própria, seja possível apresentar elementos que desconstruam a retórica do senso comum de um determinado tempo e espaço na história da Estônia. *November* constrói uma realidade fundamentada em documentos historiográficos, desafia a percepção de realidade de quem assiste o filme, e com isso estabelece o que parece ser uma crítica à forma como o passado estoniano é representado em registros históricos que tratam sobre este tempo e lugar na história.

Em *November*, o diretor propõe uma ruptura com a representação do real que, na terminologia de Hutcheon, é diegética e linguística, assumindo que o processo de contar a história é quase tão importante quanto a retórica que o discurso busca inferir. Seus comentários são visíveis, inseridos na mensagem, seja através da especificidade do meio cinema, ou na improbabilidade existencial de representações físicas de lendas e mitos regionais. Como diz Umberto Eco; “é fácil compreender o fascínio que a ficção exerce sobre o espectador, quando oferece a oportunidade de exercer sem limites novas faculdades, que nos ajudam a perceber o mundo e reconstruir o passado” (ECO, 2019, p.158)

4.2 A paródia em *November*

A história parece ser um ponto importante – se não indispensável – para a retórica temática de *November*. Sarnet constrói sua crítica sobre a forma como a sociedade estoniana ancestral é tratada nos registros historiográficos. Sobre isso, um trecho do filme – que será analisado neste ponto do capítulo – apresenta indícios desta crítica, através da forma como o diretor aborda dois aspectos: o sincretismo religioso e organização de classes no tempo social que retrata.

November, em sua narrativa episódica, conta histórias exóticas, e, ao mesmo tempo cotidianas, construindo através de um apanhado de crendices folclóricas e lendas populares, a materialização, o registro histórico, baseado no conhecimento empírico transmitido entre gerações passadas. Este é um tipo de história construída através da memória, que extrai da oralidade os elementos, uma visão do que o diretor acredita ser a sociedade estoniana submetida à ocupação de outros países, e seus regimes, em um registro temporal indeterminado. Através de uma visão autorreflexiva e, por consequência, crítica, o diretor oferece uma divertida, irreverente e lúdica incursão a esta aldeia de camponeses, que pelo cenário político do país, vivem em extrema pobreza. Sobrevivendo de pequenos deslizos morais e superando suas dificuldades através de uma relação simbiótica, os aldeões sobrevivem a sorte de um país ocupado.

Existir parecia teimosia, pela miséria, falta de recursos ou esperança, e mesmo que isso esteja presente, não parece ser a visão narrativa que prevalece. De fato, este é só mais um dos muitos aspectos que permitem transformar o filme em um documento que se apropria de uma linguagem narrativa, desprendida das exigências da cientificidade, ou apreensão da verdade única (ALBUQUERE JR, 2007), dentro da visão atual de regime de historicidade, que sugere não só engrenar o passado (HARTOG, 2013) mas possibilita dar voz a um tempo social relegado à obscuridade histórica de registros perspectivistas (ALBUQUERE JR, 2007) de ocupantes estrangeiros.

Uma vez admitida a hipótese que existem indícios metaficcionais na narrativa de *November*, que conta a história de uma aldeia de camponeses em um tempo e espaço representados por Sarnet com base em registros historiográficos, em consequência, uma pergunta assume preferência no estudo. Por que Sarnet escolheu fazer um filme com indícios metaficcionais que retrata a história da sociedade ancestral estoniana?

O diretor aborda o tema, em entrevista⁸², quando trata sobre o livro que serviu como texto fonte de seu filme, *Rehepapp* (Estônia, 2000) escrito por Andrus Kivirähk, a quem Sarnet se refere de forma peculiar quando afirma que: “Kivirähk é um ateu conhecido na Estônia” e segundo ele, tem uma coluna no jornal local respondendo perguntas e escrevendo texto como se fosse “Deus”. Sarnet ainda fala sobre o tema religião, quando afirma que: “De acordo com as estatísticas, a Estônia é um dos países onde existem mais ateus do mundo” e descreve um momento do filme em que trata de tradições religiosas: “os moradores juntam as *hóstias* que recebem na comunhão, em uma fila fora da igreja, para usar como balas de caça, convencidos de que os animais não resistem a serem abatidos pelo corpo de Cristo”.

Quando Sarnet fala sobre religião⁸³ e diz que “tanto a mitologia cristã quanto a pagã lidam com a alma; aquele que anseia por algo que torne o mundo pragmático suportável, e aquele que está pronto”, sugere um certo sincretismo que é tratado no filme de forma irônica. Sarnet ainda explica que, no livro, Andrus Kivirähk “destaca que o principal motivo dos contos de fadas da Estônia é a ganância. Todas as atividades e personagens são baseados na ganância.”, que é outro aspecto que o diretor trata, na narrativa cinematográfica de *November*, de forma irônica.

Religião e ganância são temas constantes na retórica do discurso de Sarnet em *November*, porém a construção de sequências apresenta uma terceira característica que emerge da relação entre os dois tópicos abordados, a ironia. No início da sequência descrita pelo diretor vemos um plano geral externo, onde uma fila de aldeões caminham em direção ao padre que não aparece no plano. Em seguida, na transição para uma tomada em primeiro plano em voz *off*, ouvimos a frase “O Corpo E O Sangue De Cristo” para, em seguida, em uma sequência de pequenas tomadas, os aldeões, um a um, receberem uma *hóstia* na boca.

Figura 35. Sequência da igreja – Aldeões recebendo a comunhão

⁸² Entrevista concedida ao site Calvert Journal <https://www.calvertjournal.com/articles/show/8117/estonian-gothic-dark-folkloric-rainer-sarnet-november-tribeca> acesso em 02/02/2021

⁸³ Entrevista concedida ao site No Film School <https://nofilmschool.com/2017/05/rainer-sarnet-november-estonia-mart-thalien-oscilloscope> acesso em 02/02/2021



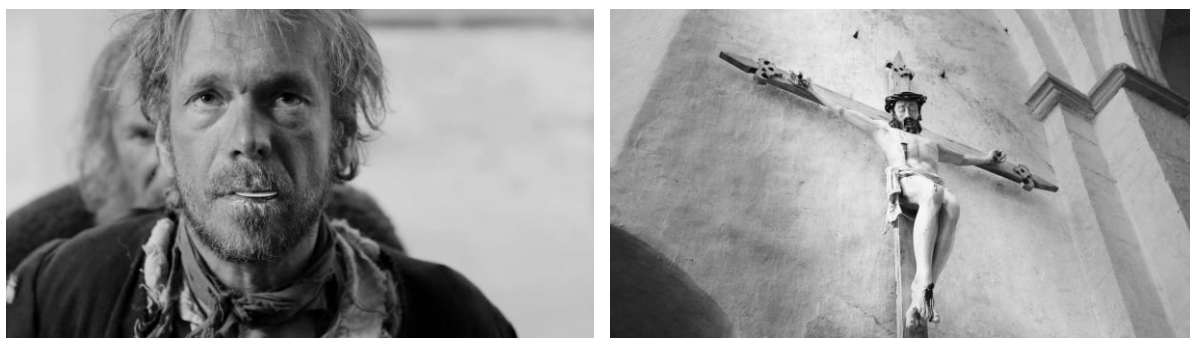
Fonte: Reprodução do filme

Um a um, os aldeões da vila, personagens recorrentes, são apresentados através desta fila. É possível ver as personagens principais, mas são os outros personagens que acertam o tom da representação retórica da sequência. É possível identificar os que desdenham, os que rejeitam, os que não se importam, os que aceitam, a cada personagem é possível perceber o reforço retórico da mensagem da assimilação cultural.

Depois da sequência mais ou menos repetitiva, um misto de desconfiança e certa obrigatoriedade é representada. Em um corte rápido, em uma subjetiva do aldeão podemos ver o padre que, em *Contra Plongée*, oferece a hóstia, novo corte para mostrar um dos aldeões depois de receber a hóstia, olha fixamente para um ponto do espaço off, para em seguida, em um corte subjetivo do aldeão, que mostra em *Contra Plongée*, um crucifixo na parede, com a figura ferida de Jesus.

Figura 36. Sequência da igreja - Padre oferecendo a hóstia





Fonte: Reprodução do filme

O detalhe relevante nesta sequência de tomadas é a forma como cada um dos aldeões recebe a *hóstia* durante a cerimônia de eucaristia, em uma mistura de subserviência e cinismo. Em cada plano vemos a reação que reforça a retórica do choque cultural, e da assimilação religiosa. No próximo corte, em um plano geral, é possível ver um “emolduramento” da ação, que apesar de mostrar um plano aberto focaliza a chegada do barão e sua filha, no ponto mais afastado da posição da câmera, através da porta da igreja. O que sugere um olhar subjetivo, ou um comentário narrativo, que direciona e localiza o foco do espectador.

Neste corte é possível ver a carruagem do barão chegar na porta igreja, ele e a filha descem da carruagem em uma composição estética amparada por trilha sonora que pontua a importância do personagem. As personagens caminham em direção à câmera, quando em um corte seco vemos o que seria o contraponto subjetivo do barão e sua filha, em que os aldeões, em fila, deixam a igreja.

Figura 37. Sequência da igreja - chegada do barão



Fonte: Reprodução do filme

O foco desse plano é Hans, que caminha fora da fila, em destaque no enquadramento, que fixa os olhos em um ponto no espaço *off*. Liina, que caminha atrás do capataz, interrompe a caminhada ao lado do rapaz que não se move. Novo corte, para um plano composto que sugere uma tomada subjetiva de Hans, que mostra a filha do barão em primeiro plano, e todo o resto

incluindo o barão e a carruagem levemente fora de foco, ao caminhar em direção a câmera, o enquadramento muda para a filha do barão em primeiro plano.

Figura 38. Sequência da igreja - Filha do barão



Fonte: Reprodução do filme

Ele faz um leve movimento para trás, sob o olhar do pai, esboçando um misto de curiosidade e interesse. Novo corte para mostrar Hans e Liina na porta da igreja, em uma tomada que sugere a visão subjetiva da filha do barão, que agora levemente sorri, novo corte, em contraponto para nova tomada subjetiva, desta vez da filha do barão que observa Hans e Liina, quando a camponesa puxa o capataz pelo braço.

Figura 39. Sequência da igreja – Hans percebe a filha do barão.



Fonte: Reprodução do filme

Corte da ação para uma tomada externa geral, onde vemos os aldeões saindo da igreja sob o olhar do barão e a filha. Hans, arrastado por Liina, olha fixamente para a filha do barão. Um corte mostra em uma leve Contra Plongée o barão em primeiro plano dizendo a sua filha que os aldeões estão aceitando cada vez mais a palavra de Deus, novo corte para uma tomada em primeiro plano da filha do barão que fixa o olhar para um ponto no espaço *off*.

Figura 40. Sequência da igreja – Liina retira Hans.



Fonte: Reprodução do filme

Novo corte, para uma tomada externa em plano geral que mostra uma nova fila de aldeões. Corta para um plano composto, que sugere ser a visão subjetiva da filha do barão, em que um aldeão cospe a hóstia na mão outro aldeão. A ação se repete, e em outro corte, a filha do barão pergunta o que os aldeões estão fazendo. Novo corte para o contraponto da conversa, em primeiro plano, o barão confuso olha para um ponto no espaço off que sugere que esteja olhando para a ação. Corta para o mesmo plano composto dos aldeões em fila, cuspidando a hóstia na mão de um aldeão, novo corte rápido para a filha do barão que insiste na pergunta.

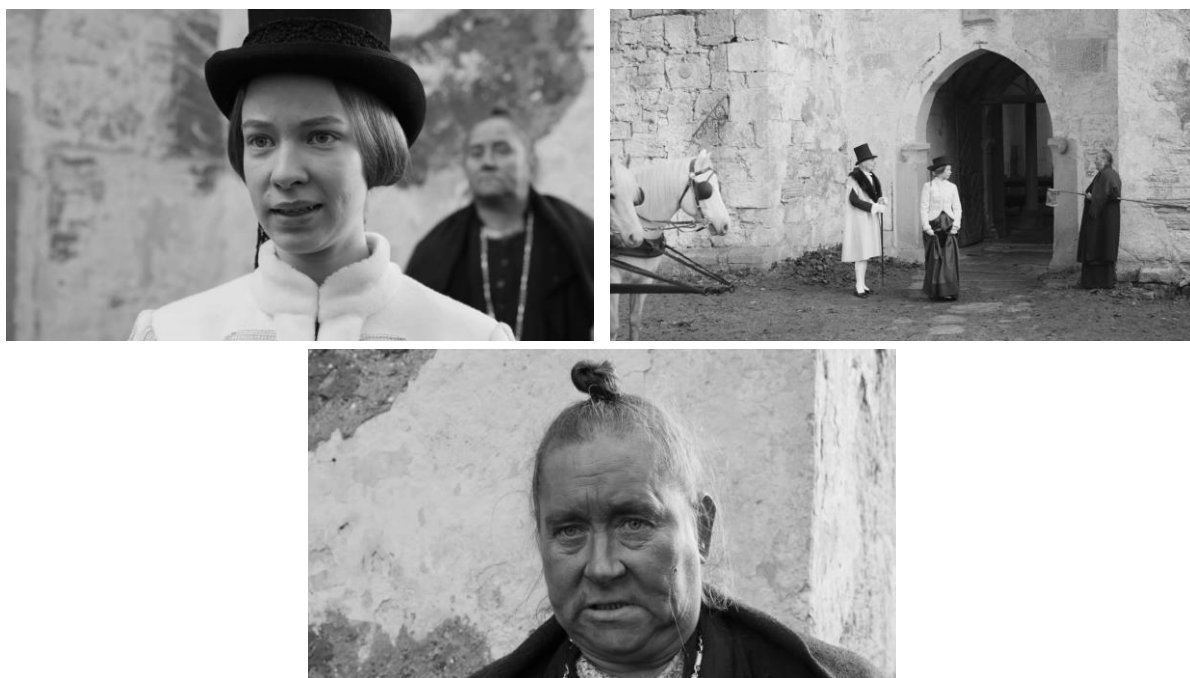
Figura 41. Sequência da igreja – Aldeões cospem a hóstia na mão do líder da aldeia.



Fonte: Reprodução do filme

Em um plano geral, em um novo corte, podemos ver o barão e a filha na porta da igreja, e outra personagem no canto esquerdo da tela, uma mulher que observa a ação na porta da igreja. O barão então pergunta a essa mulher o que os aldeões estão fazendo. Em um novo corte, a mulher, em primeiro plano explica que os aldeões usam as *hostias* como munição nas caçadas para nunca errarem o alvo. Novo corte para um plano composto do barão e sua filha atônitos com a explicação, novo corte em contraponto, para a mulher que em primeiro plano explica que aquilo é o corpo de Jesus, logo nenhum animal pode resistir a Jesus, pois ele vai abatê-los na caçada.

Figura 42. Sequência da igreja – Filha do barão não entende o que acontece.



Fonte: Reprodução do filme

Novo corte, que mostra o barão, em primeiro plano com um sorriso ingênuo, olha novamente para o espaço *off*, onde acontece um novo corte de Hans cuspidando a hóstia na mão do aldeão e olhando fixamente o ponto *off* que sugere o interesse na filha do barão. Atrás dele, Liina repete o ato e esbarra no capataz que ainda olha fixamente para o espaço *off*, desta vez com um esboço de sorriso, em novo corte a filha do barão em primeiro plano, olha para o espaço *off*, sugerindo que está correspondendo o interesse de Hans, afirmando com um sorriso nos lábios que isso é pecado.

Na sequência em análise, a construção do discurso de *November* parece apresentar indícios do sincretismo apontado por Sarnet, mas abordado em seu arranjo retórico de forma irônica, em uma paródia sobre o cotidiano de uma sociedade dividida entre duas religiões⁸⁴.

O tema ironia é abordado por Linda Hutcheon, quando trata sobre paródia moderna. A autora identifica na ironia um elemento constitutivo. Paródia, sátira e ironia são elementos interdependentes que devem ser avaliados de forma pragmática e podem, ou não, fazer parte de um mesmo elemento textual, devendo ser visto, segundo Hutcheon, em uma visão esquemática como três círculos sobrepostos. (HUTCHEON, 2000, p. 76)

⁸⁴ Sarnet retoma ao tema para resolver o conflito entre Louise e o Aldeão apaixonado, quando na porta da igreja ele atira (uma hóstia) na imagem de Jesus, volta a casa do barão, aparentemente possuído, arremessa o caseiro do barão e estupra a mulher.

A função paródica na retórica de *November* parece estabelecer o propósito crítico na retórica, que não busca o escárnio do conceito estabelecido sobre a figura social do “povo do campo”, e sobre este aspecto, Sarnet apresenta a ironia ao se apropriar da visão estabelecida por textos históricos, e mostra a superficialidade ou insuficiência destes ao tratar do tema. *November* demonstra o sincretismo religioso de forma sutil, mas clara, assim como a subserviência, buscando através de seus comentários narrativos despertar inferências que questionam o signo “ingenuidade”, assim como faz com os signos “religião” e “dependência”.

Quando os aldeões resolvem usar a *hóstia* como munição porque acreditam que aquilo representava o corpo de Jesus, que segundo a doutrina cristã é algo poderoso, parece lógico, sobre a perspectiva da doutrina pagã, não se desperdiçar um presente dado por uma divindade, em especial se ele pode ser útil como uma ferramenta poderosa em benefício próprio. Mas, o que isso quer dizer na retórica de *November*? Existe inocência ou ingenuidade neste comentário feito pela personagem na porta da igreja?

As intenções do diretor não são claras, mas a intencionalidade da retórica é. O comentário do diretor em sua busca inferencial parece sugerir que a ingenuidade existe por parte do barão, que é Alemão Báltico, ao não perceber que a aceitação do cristianismo por parte dos aldeões não está condicionada a um efeito iluminista, mas sim aos usos e costumes da cultura pagã. A sutileza do comentário narrativo, definitivamente irônico, constitui uma paródia dirigida à visão conceitual da ingenuidade ou ausência de senso crítico atribuída ao conceito estabelecido nos documentos históricos que definem o signo “povo do campo”.

O sincretismo se constitui não na aceitação subserviente da imposição religiosa, mas na assimilação cultural da nova tradição, como ação facilitadora para enfrentar o cotidiano hostil. Os usos e costumes resistem à intromissão de estrangeiros e invasores, algo que encontra eco em documentos historiográfico que tratam do neopaganismo. O que apresenta outro indício de que a retórica narrativa em *November* se apropria da função paródica para tratar da subserviência, na forma de um comentário narrativo irônico, sutil, porém visível e identificável.

Sarnet utiliza desta ironia contida em sua paródia do “povo do campo” para propor sua crítica, através de um outro nível de sentido, para os conceitos estabelecidos sobre o tema “povo do campo”. Hutcheon (2000, p. 46) afirma que a ironia e paródia tornaram-se os meios mais importantes para criar níveis de sentido e ilusão, e reside na essência da metaficção o mesmo reconhecimento da dupla natureza da obra de arte que afirma ser um gênero com raízes na

realidade do tempo histórico e no espaço geográfico, e mesmo assim, é apresentada como uma narrativa, que possui realidade própria.

November apresenta função paródica construindo uma representação do que Sarnet julga ser uma “visão realista” da sociedade estoniana no filme. Para Hutcheon (2000, p. 47) a forma moderna da função narrativa nem sempre permite que um texto – existem dois textos, o que fornece a base, e a própria paródia – tenha mais ou menos importância que outro. A diferença é que a paródia acentua e dramatiza o texto parodiado. A ironia parece ser o principal mecanismo para despertar a consciência do leitor para essa dramatização. A autora afirma que é com a diferença entre o primeiro plano – ou a paródia – e o segundo plano – ou objeto da paródia – em que se utiliza a ironia que atuam em orientação dupla.

Os elementos parodiados por Sarnet são reconhecíveis, pois estão na estrutura do texto fonte, também nas fotos de Johannes Pääsuke, porém a forma irônica com que ele utiliza tais “signos” exige certa familiaridade com os elementos utilizados na construção da narrativa. A paródia é, segundo Hutcheon (2000, p.50), um gênero, sofisticado e exigente nas demandas aos seus produtores e leitores (ou, no caso de *November*, de seus espectadores), pois tanto o codificador quanto o decodificador têm de efetuar uma sobreposição estrutural entre os textos, de modo que o texto parodiado seja incorporado no novo, o que em síntese transforma a paródia em um texto bitextual.

Hutcheon (2000, p. 50) sugere que a paródia, de certa forma, se assemelha a metáfora, porque ambas exigem que o decodificador construa um segundo sentido através de inferências em afirmações superficiais, e complemente o primeiro plano com o conhecimento e reconhecimento de um texto de fundo. Ao tratar o passado estoniano, November constrói esse segundo sentido ao comparar as referências historiográficas que estão sendo representadas com a construção que parece desconstruir os conceitos e estruturação com que esses documentos históricos tratam o sujeito social representado por Sarnet. O que sugere que nenhuma metáfora está aparente no discurso retórico do filme. A autora ainda afirma que, embora a ironia seja semelhante à metáfora, assim como a paródia, em termos de estratégia na orientação ao decodificador o afastamento do sentido superficial deve coexistir na estrutura da ironia, e que a semelhança com a paródia é o que os tornam compatíveis. Mesmo que a realização da forma paródica seja a incorporação do texto parodiado, sua função é de separação e contraste pois, ao contrário da imitação, da citação ou da alusão, a paródia exige essa distância irônica e crítica.

De forma mais ampla, Hutcheon propõe que a paródia eliminaria parte significativa tanto da forma, como do conteúdo do texto, porque a paródia, ou a sua identidade estrutural depende da coincidência com o texto parodiado ao nível da estratégia, da decodificação, em seu reconhecimento e interpretação. Não seria possível parodiar a construção ideológica da sociedade estoniana no período histórico que Sarnet constrói sem apresentar elementos que a torne identificável. *November* não renega ou estabelece ruptura com este passado, pretende colocar o “conceito coletivo” sobre este passado em perspectiva. (HUTCHEON, 2000, p. 51)

Em *November*, os elementos de uma construção paródica parecem surgir na representação da sociedade estoniana que Sarnet representa no filme, uma construção que segue o conceito estabelecido em signos como “barão”, que representa a aristocracia alemã báltica, senhores feudais da aldeia, que no arranjo político com a Rússia estabeleceram sua posição social, e que na representação deste signo no filme apresenta além desta construção ideológica, elementos de certa alienação e apatia.

A função paródica também parece existir fundamentada no conceito estabelecido do signo “povo do campo” que, apesar de se mostrar ignorante, é representado dentro de uma cultura complexa, em estrutura social bem definida, apesar do que possa se considerar as limitações impostas. Sarnet parece compor, com os elementos citados, dois planos de comentários narrativos em busca de inferências que parecem bem estabelecidos, codificados e possivelmente decodificados em termos de uma audiência que partilhe do código utilizado no contexto.

Hutcheon (2000, p. 54) aponta que um fator importante na diferenciação da paródia em relação a outras formas de plagiagismos textuais está na intimidade constitutiva entre os dois textos utilizados na construção da função paródica. Essa intimidade impede o escárnio do texto embrião, pela proximidade, o que aponta certa dificuldade para identificar a paródia de uma forma geral. A intimidade de *November* com os textos historiográficos, ou registros fotográficos que apresentam o passado estoniano parecem evidentes. Hutcheon afirma que tanto a paródia, como o pastiche, não são imitações textuais formais mas envolvem a questão da intenção. A autora aponta outros gêneros que, diferentes da paródia, tem intenção que envolvem necessariamente o ridículo, o escárnio, afirmando que essa é a diferenciação que distingue a paródia das outras formas.

November é um filme contemporâneo, e por isso as funções modernas da paródia parecem relevantes para a compreensão estrutural da função crítica proposta por Sarnet. Hutcheon aponta que o humor negro começou a mudar o conceito de sátira, assim como a paródia respeitosa mudou a noção de paródia. Assim, Hutcheon (2000, p. 67) define a paródia como: uma alegada representação, geralmente cômica, de um texto literário ou artístico, que representa uma realidade modelada, que em sua constituição é uma representação particular de uma realidade original, em que as representações paródicas expõem as convenções do modelo e seus mecanismos, através da coexistência de dois códigos na mesma mensagem.

November não parece possuir indícios de sátira em sua construção narrativa, porque a representação construída por Sarnet respeita a estrutura proposta na representação da realidade do tempo social em que constrói sua paródia. Segundo Hutcheon a sátira é considerada uma representação crítica, sempre cômica, e as vezes caricatural de uma realidade não modelada dos objetos reais, em uma representação da realidade que pode ser mítica ou hipotética, em que o receptor reconstrói o objeto satirizado como referentes da mensagem, onde a realidade original satirizada pode incluir costumes, atitudes, tipos, estruturas sociais, preconceito e outros elementos.

Assim, a hipótese da função paródica em *November* se sustenta pela incorporação “respeitosa” de como Sarnet trata os signos que constroem a visão historiográfica: como a ganância no texto fonte, a pobreza que assolava o país depois da Grande Guerra do Norte, ou ainda na relação feudal com as *Diets*, elementos presentes, estruturados dentro da lógica historiográfica, representados através de uma visão crítica, que questiona todos os signos de forma a suscitar uma reflexão sobre os documentos históricos. O que parece ser aquilo que Hutcheon chama de nível pragmático e formal que diferencia paródia em termos contemporâneos, não só da sátira, como das definições tradicionais que exigem a intenção de ridicularizar. (HUTCHEON, 2000, p. 68)

A ironia parece ser a ferramenta que molda a função paródica na retórica de *November*, que Sarnet utiliza, de forma sutil, no tema escolhido para o filme, ao desconstruir a mitologia difundida sobre os signos historiográfico que representa. O que, se não contrasta com a crueza em que trata a sujeira no visual dos aldeões, certamente potencializa a construção dos significados que parecem indispensáveis à construção dos planos onde se estrutura a decodificação paródica.

Mesmo que seja improvável, na cultura cinematográfica contemporânea, tratar de gêneros, parece mais fácil sustentar a hipótese da função paródica da retórica de *November* baseada em um tema do que a hipótese de um agrupamento normativo de gênero. Sob este aspecto, interessa menos ao objetivo deste estudo ajustar apressadamente *November* a um gênero, do que identificar as ramificações da função paródica na retórica temática construída na mensagem de Rainer Sarnet, em especial porque *November* é uma adaptação literária, mas que tem uma estrutura narrativa própria.

Sarnet compôs o estilo fílmico de *November* apresentando “cuidados arqueológicos” ao representar a vila de aldeões, a igreja ou o castelo do barão, figurino e encenação de suas personagens, construindo os significados através de um realismo que se não representa o real, representa a visão idealizada pelos arquivos fotográficos que inspiraram o diretor. Sob este aspecto, não parece existir nenhum indício de elementos de sátira, intencionais ou não, em especial como descritos por Hutcheon. Na verdade, por conta da natureza de retórica, a sátira não serviria ao propósito crítico pois a forma de expressar a função crítica na narrativa parece depender de certa sobriedade condutiva, para que a sutileza irônica cumpra seu papel. Sobre este aspecto, Hutcheon afirma que todas as transgressões paródicas se mantêm legitimadas, autorizadas pelo próprio ato de assimilar o texto parodiado que serve de base, mesmo que exista o distanciamento crítico, operando em vários níveis, pois não se trata de uma inversão legítima temporária, mas de uma perversão permanente que visa a conversão. (HUTCHEON, 2000, p. 106)

November parece transgredir o conceito ideológico do passado, das figuras sociais de uma época que, uma vez perdida, precisa ser representada para ser compreendida. A escolha da representação historiográfica serve como pano de fundo e empresta as convenções estabelecidas sobre o “povo do campo” e as perverte de forma intencional para que seja possível refletir sobre os aspetos socioculturais do tempo representado, na tentativa de converter essa visão condescendente de um povo absolutamente tenaz, e capaz de sobreviver, apesar de todas as adversidades, mutilações culturais, e dois genocídios, para representar de forma autorreflexiva uma representação histórica, talvez mais apurada, e certamente menos condescendente do passado estoniano.

Hutcheon (2000, p.108) afirma que o reconhecimento e interpretação são centrais na composição de uma retórica paródica quando tratamos da descrição de suas funções, pois quando se chama alguma coisa de paródia, postula-se alguma interação codificadora, que

indique a função crítica e diferenciada deste passado artístico. Essa intenção é uma inferência que o receptor-espectador tem a partir da inscrição disfarçada ou não no texto.

Logo, é possível sustentar a hipótese que os comentários narrativos, estruturados em pactos ficcionais, complexos ou não, de forma implícita ou explícita, de fato não constituem uma autoconsciência autônoma portadora de conhecimento. A autoconsciência narrativa é explícita quanto suas intenções ficcionais operam em função da construção retórica e mesmo que dependam, não exclusivamente, da organização do coautor-espectador, ainda assim estão inseridas em um agrupamento temático estruturado pelo diretor – ao menos no caso de *November*.

Sobre os pactos ficcionais e a construção de mundos ficcionais, Hutcheon indica que os códigos paródicos, como todos os códigos, têm que ser compartilhados entre produtor e receptor, para que a função seja compreendida. Seja ela a que quer subverter as normativas estabelecidas, reafirmação conservadora, ou ainda aquela que vise elogiar ou humilhar, mas em qualquer dos casos o receptor tem que decodificar como paródia para que a intenção seja plenamente realizada. Ela explica que, mesmo que toda a comunicação artística só pode existir em virtude dos acordos contratuais tácitos entre codificador e decodificador, faz parte da estratégia particular tanto da paródia tanto quanto da ironia que seus atos de comunicação sejam incompletos, porque além dos códigos artísticos corriqueiros, os receptores devem reconhecer a paródia, o texto parodiado, e como e onde a ironia é utilizada (HUTCHEON, 2000, p. 118).

CONCLUSÃO

Sarnet, em entrevista sobre o prêmio recebido no *Tribeca Film Festival*⁸⁵, fala sobre as influências visuais em *November* e aponta, de forma sucinta, a influência de histórias de fantasmas chineses e o filme *Dead Man* (Alemanha, EUA, Japão 1995) dirigido por Jim Jarmusch, que tem como trama principal a jornada espiritual de um procurado por assassinato no Velho Oeste americano. Jarmusch é considerado por muitos críticos um diretor de cinema pós-modernista, como por exemplo Peter Pelzer, que define *Dead Man* como um filme aparentemente paródico às tradições dos filmes do gênero *western*, mas que, em sua retórica, aborda a questão cultural nativa norte-americana. Segundo ele, no pano de fundo de sua trama Jarmusch parece estabelecer uma dialética crítica das teorias pós-modernas de Jean-François Lyotard e Jean Baudrillard, dois autores embrionários sobre a condição pós-moderna, quando trata da história da civilização norte-americana, da colonização, e da supressão cultural dos nativos norte-americanos. (PELZER, 2002, p. 40)

Dead Man em sua composição estética, apresenta a proposta de estilização da cultura do gênero *western*, em uma representação até certo ponto realista, porém com fortes indícios de releitura paródica. Os atores mimetizam não o tempo em que o filme se passa, mas a forma como os filmes de *western* caracteriza essas personagens. Os cenários e figurinos de *Dead Man* são constituídos para acrescentar elementos a esta proposta e parecem intensificados na fotografia em preto e branco. *Dead Man* visita o gênero *western*, não através da história, como *November* visita o passado estoniano, mas o que está estabelecido como canônico na normativa do gênero. A montagem do filme também apresenta uma relação de causa e efeito, que coloca o filme de Jarmusch em termos de arranjo de fragmentos narrativos mais próximo da composição da montagem clássica, porém com pequenas perversões estéticas, que dialogam com a ruptura com esse tipo de montagem.

Ainda sobre o cinema pós-moderno, no Brasil, Renato Pucci tratou do assunto de forma mais direta em análise sobre três filmes brasileiros, que o autor chama de “Trilogia Paulistana”: *Cidade Oculta* (Brasil, 1986) dirigido por Francisco Botelho; *Anjos Da Noite* (Brasil, 1987) dirigido por Wilson Barros; e *A Dama Do Cine Shangai* (Brasil, 1988) dirigido por Guilherme de Almeida Prado. Pucci afirma que o resultado de seu estudo pode ser considerado uma poética do pós-modernismo no cinema brasileiro, em traços bem mais definidos que os indicados por

⁸⁵ <https://nofilmschool.com/2017/05/rainer-sarnet-november-estonia-mart-thalien-oscilloscope> Acesso em 09/02/2021

Hutcheon na poética pós-moderna. O autor indica sete elementos na narrativa dos filmes que, segundo ele, podem determinar uma normativa do que pode-se considerar Cinema Pós-Moderno: oscilação entre narração clássica e recursos de linha modernista; preeminência da paródia lúdica; caráter estilizante que não se esgota na procura do belo; impureza em relação a outras artes e mídias; relação conciliável e, ao mesmo tempo, não integrada em relação à cultura midiática; não exclusão a priori do espectador sem repertório sofisticado; persistência da representação, com predomínio hipertextual. (PUCCI, 2008, p. 199 - 200).

Sobre essa normativa descritiva criada por Pucci, *November* parece se encaixar em aspectos como seu “caráter estilizante que não se esgota na procura do belo” porque, apesar de Sarnet apresentar bela imagens como na sequência de abertura, por exemplo, como vimos anteriormente neste estudo (figuras 5, 6 e 7), também utiliza na construção de seu estilema a representação intensa da sujeira, pobreza, angústia, usando e abusando da “feiura” na composição do espaço cênico de *November*. Outro aspecto indicado por Pucci que pode ser identificado na narrativa de *November*, pois existe na proposta retórica de Sarnet, é a “oscilação entre narração clássica e recursos de linha modernista”, uma vez que o arranjo narrativo de *November*, apesar de episódico, como já foi apresentado neste estudo no capítulo sobre narrativa, é linear, sem necessariamente estabelecer nenhuma a relação formal de causa e efeito.

Mas, com base nas normativas propostas por Pucci, não parece possível afirmar que *November* apresenta “impureza em relação a outras artes e mídias” porque este é um aspecto sem indícios aparentes na narrativa do filme de Sarnet, ou mesmo a “não exclusão a priori o espectador sem repertório sofisticado”, reconhecendo que, neste caso, é possível assistir ao filme sem compreendê-lo em essência, mas em se tratando da compreensão da função paródica proposta por Sarnet, o espectador depende de conhecimentos mínimos sobre a história e folclore estonianos. Caso contrário, a figura de um *Kratt*, por exemplo, seria um elemento narrativo sem sentido. Assim, não é possível afirmar que, segundo a normativa proposta por Pucci, o filme de Sarnet pode ser considerado um filme do cinema pós-moderno.

Porém, ainda sobre o tema, *November* apresenta duas características que, segundo Linda Hutcheon, são determinantes para expressões artísticas pós-modernas. Em seu esforço para construir uma poética da arte pós-moderna, a autora aponta que o que caracteriza o pós-modernismo na ficção seria o que ela chama de Metaficção Historiográfica (HUTCHEON, 1991, p.11). A retórica do discurso proposto por Sarnet é fundamentada nos registros históricos sobre o passado estoniano, e apresenta indícios metaficcionais, materializados tanto na estrutura

diegética, quanto na estrutura linguística, como foi apresentado neste estudo. Na construção de sua poética, Hutcheon diz que o que quer chamar de pós-modernismo é fundamentalmente contraditório, deliberadamente histórico e inevitavelmente político, o que aparentemente é a estrutura constitutiva da proposta narrativa de Sarnet, quando aponta questões contraditórias entre a simplicidade e estratégia de sobrevivência do “povo do campo”, amparado na historiografia em documentos históricos que apontam uma visão crítica que não se separa de convicções sociais ou políticas. (HUTCHEON, 1991, p. 20)

Hutcheon explica que o termo Metaficção Historiográfica se refere a romances famosos e populares que são, ao mesmo tempo, intensamente autorreflexivos, e de forma paradoxal, também se apropriam de acontecimentos e personagens históricos, assim como acontece na narrativa de Sarnet em *November* (HUTCHEON, 1991, p. 21). As contradições da teoria e da prática pós-modernas se posicionam dentro do sistema, e mesmo assim, segundo Hutcheon, atuam no sentido de permitir que as premissas desse sistema sejam consideradas como ficções, ou estruturas ideológicas, que não destroem seu valor de “verdade”, mas realmente define as condições dessa “verdade”. Ela considera o pós-modernismo um processo, ou atividade cultural em andamento. (HUTCHEON, 1991, p. 31)

Parece uma hipótese provável que Sarnet queira, de alguma forma, rediscutir a figura do sujeito ou tempo social descrito em documentos históricos. Ao fazer isso, talvez dependa da base historiográfica que lhe permita reconhecer elementos constitutivos do tempo social que trata, através dos registros históricos. Não parece possível que ele possa construir uma representação deste passado sem fazer através daquilo que está registrado. O ponto relevante é que essa construção é estruturada com base no contexto perceptivo, certamente crítico, o que parece se alinhar ao pensamento pós-moderno. Ao afirmar que a história não existe a não ser como discurso, e que o pós-modernismo não nega que o passado existiu, Hutcheon (1991, p. 34) apenas afirma que agora seu acesso está totalmente condicionado pela textualidade, explicando que não podemos conhecer o passado, a não ser por meios de seus textos, documentos, evidências e relatos de testemunhas oculares.

Hutcheon afirma ainda que, como textos contraditórios tipicamente pós-modernistas, romances desse tipo usam e abusam da forma paródica, das convenções da literatura popular e de elite, e o fazem de maneira tal que podem de fato usar a indústria cultural para contestar, internamente, seus cômodos e próprios processos. A metaficção historiográfica reconhece que o pós-modernismo atua em complexa rede institucional e discursiva de culturas de elite, oficial,

de massa e popular (HUTCHEON, 1991, p. 40). Sob este aspecto, o cinema enquanto meio parece ser um ambiente propício para mensagens como a que Sarnet propõe em *November*, expondo a uma grande audiência sua retórica, o passado estoniano, e a proposta de colocar em perspectiva o “conceito coletivo” da sociedade estoniana antes das assimilações culturais e invasões.

A construção de uma poética pós-modernista, segundo Hutcheon, não é um empreendimento que produziria alguma verdade universal, mas não seria essa a preocupação elementar, pois ela se limitaria a ser autoconsciente para estabelecer a contradição metalinguística de estar dentro e fora, sendo cúmplice e distante, e de, ao mesmo tempo, registrar e contestar suas próprias formulações provisórias. A autora convida a começar o estudo sobre as implicações de nossas realizações em relação à nossa cultura, e da produção de sentido que nela enxergamos. (HUTCHEON, 1991, p. 41)

November parece apresentar indícios de uma expressão artística pós-moderna, porque apresenta elementos metaficcionais amparados em registros historiográficos e que assumem uma função paródica sobre como a sociedade estoniana é representada nos registros históricos que são a única fonte para acessar um passado perdido em assimilações culturais e invasões estrangeiras ao longo da história do país. A retórica de Sarnet impõe, através de uma visão perspectiva, revisão sobre como a sociedade estoniana da época representada é descrita em documentos históricos, usando a formalização das lendas, mitos e folclores regionais como uma moldura para apresentar características, mais plausíveis, sobre a vida e história de superação que os escreventes deste passado fazem crer.

November é incômodo do ponto de vista do senso comum sobre o que era a sociedade estoniana no tempo da subserviência centenária, que obrigava o sujeito social a uma adaptação constante a todas as forças que interferiam em sua vida, visando a sobrevivência, em uma realidade hostil e escassa de recursos. Sarnet apresenta, através de fina ironia em uma paródia crítica, como a “simplicidade” do “povo do campo” é, na verdade, um indício da condescendência histórica, apaziguadora, que tenta explicar a tomada de decisão, feita por estrangeiros ou invasores que implicou em dois genocídios, pobreza, fome e êxodo populacional que dizimaram a sociedade estoniana da época.

Sarnet apresenta um comentário narrativo crítico na sequência do celeiro, não por acaso quando a realidade cruel onde a descendência social – ou sobrevivência da cultura – parece em

risco. Nessa sequência, os aldeões estão escondidos no celeiro e são descobertos pela peste. O ancião pede que ela permita a sobrevivência dos mais novos, Hans e Liina. Segundo o comentário do diretor nos mostra, mesmo que sobrevivam, os mais novos parecem abrir mão da cultura ancestral quando Hans mata a peste com uma foice. Neste ponto, parece existir uma transição entre as crenças do passado e a sobrevivência das tradições no futuro.

Esse tipo de construção narrativa, capaz de acolher todos os elementos que *November* lança mão para contar a história do passado estoniano, só parece possível sob o manto das expressões artísticas pós-modernas, que permite que o passado seja articulado em uma flexibilização dos arranjos fragmentais que se servem, de forma independente, da linguagem, tema e retórica. Parece ser isso que a narrativa de *November* apresenta, de forma didática.

November é um objeto que suscita muitas perguntas que assumiram protagonismo durante o estudo. A primeira delas (p. 66) abre questionamento se o filme poderia ser considerado uma ruptura com o que Burguer chama de Práxis Vital do cinema estoniano? Sob o recorte analítico desde estudo, não. Em especial porque *November* trata de temas recorrentes em produções estonianas, como apresentado neste estudo, a temática dos filmes estonianos retomam assuntos relacionados aos efeitos dos conflitos regionais em que o país esteve envolvido ao longo de sua história e os efeitos na sociedade. *November* também não apresenta nenhuma inovação técnica, narrativa ou de estrutura. O conjunto de elementos narrativos, comentários narrativos e possíveis inferências, de fato, dependem da familiaridade com a história estoniana para que a construção dos significados se tornem comentários narrativos efetivos e sirvam a promover as inferências desejadas por Sarnet.

Mas a despeito de seus artifícios visuais, e de sua abordagem na representação do real isso, em comparação a produções como *Tangerines* por exemplo, não parece possível admitir que o filme de Sarnet, de certa forma, pode ser considerado um filme vanguardista. Porque a noção de vanguarda se configura na suposição prévia que determinada prática se coloca a frente de uma prática anterior. *November* não está a frente de seus pares na cultura de produção estoniana, mesmo considerando os recursos técnicos utilizados por Sarnet, - que não são recursos utilizados por diretores estonianos com frequência - e não são necessariamente um avanço linguístico, ou ruptura com a Praxis Vital de produções cinematográficas na Estônia. A própria temática em *November*, sua abordagem, esteve muito próxima de uma normativa identificada por Hutcheon., quando a autora descreve a arte pós-moderna. E talvez o aspecto mais relevante, *November* não questiona ou altera - e não parecia ser a intenção - a forma como

as produções cinematográficas estonianas são produzidas, assim sendo parece improvável que seja possível considerar o filme de Sarnet vanguardista.

Mesmo que exista indícios de elementos artísticos em *November*, não parece possível considerar o filme de Sarnet um filme de arte (p.74). Porque para tal afirmação, em primeiro esforço, seria necessário estabelecer parâmetros sobre o que pode ser considerado arte no cinema. Esta discussão não parece estar resolvida, mas estabelecida em correntes argumentativas distintas. Existe uma corrente teorica que afirma, e defende, que o cinema é arte. Assim como existe uma corrente que defende que cinema é um dispositivo midiático. Essas correntes permeiam teorias multidisciplinares, em argumentações que pendem para qualquer um dos lados sobre o tema, sem consenso aparente.

David Bordwell, através de suas normativas estruturais, que são a base distintiva para o que ele chama de Modos Narrativos, esboça regras estruturais em seu argumento teórico que, define e distingue narrativas ficcionais através de elementos recorrentes, que segundo ele, em se tratando de narrativas de filmes de arte, aponta para a existência de uma norma intrínseca no filme, que é a chave para identificar um filme de arte.

Bordwell defende a ideia que a incapacidade de identificar a função de um elemento narrativo é indicio que uma narrativa ficcional cinematográfica pode ser considerada filme de arte. Defende também que o espectador, na ausência de uma explicação causal, busca no diretor, mais especificamente na carreira do diretor, o alinhamento necessário para estruturar os arranjos fragmentais que compõem a narrativa do filme. Porém, em toda a argumentação fundamentada em análise de objeto, ele não propõe nada mais sólido como referencial que não seja a afirmação de críticos especializados sobre o tema.

É neste ponto onde a objeção aos modos narrativos de Bordwell se torna divergência. Jean Resnais, o diretor que ele usa para justificar seu argumento, através de uma exaustiva análise do objeto, não fez manifesto sobre suas intenções artísticas na obra analisada por Bordwell, que sustenta em sua argumentação - contruída em parte por inferências – a ideia de como uma normativa é estabelecida pela existência de um elemento inexplicável e ainda assim recorrente, que estabelece distinção entre o modo narrativo *Art Cinema Narration*, para qualquer outro Modo Narrativo estabelecido pelo autor. Em ultima análise, por conta da estrutura normativa de seus Modos Narrativos, Bordwell está muito mais próximo do conceito de gêneros cinematográficos do que sobre uma teoria sobre estrutura narrativa, que parece ser seu intento.

No recorte analítico deste estudo, mesmo reconhecendo elementos artísticos na composição estética da narrativa, a ausência de uma manifestação de Sarnet sobre suposta intenção artística, torna questionável a afirmação de que *November* poderia, ser um filme de arte. Pois na ausência de tal manifestação, a argumentação sobre um filme de arte seria construída através de inferências, não diferentes daquelas que Bordwell usou em sua argumentação.

Mas, se o filme de Sarnet não é um filme de arte, ou uma expressão vanguardista do cinema estoniano, o que seria *November*? (p.13) Sob o recorte analítico deste estudo, o filme de Sarnet é uma manifestação artística de seu tempo, sem rótulos, ou normativas *November* pode ser considerado um fruto de seu tempo social. Muitos fatores conspiraram para isso; a liberdade que o cenário artístico estoniano desfrutou após deixar o bloco soviético e a consequente experimentação expressiva no meio cinematográfico; ou a construção de uma narrativa cheia de significados, construídos a partir de uma ressignificação dos registros históricos; ou mesmo a mediação de um passado, construída através de fina ironia que coloca em perspectiva uma sociedade perdida no tempo e na assimilação de culturas invasoras.

November parece se constituir em documento histórico, que intencionalmente busca a reflexão sobre o passado que representa, em uma tentativa de reconstruir a visão condescendente do registros históricos sobre o Povo do Campo, oferecendo, em uma embalagem palatável, dura crítica sobre a subserviência de um povo mutilado, desalojado, faminto e desamparado, que ainda assim, contra todas as perspectivas, sobreviveu e prosperou.

O filme de Sarnet parece propor construir uma visão renovada sobre a resiliência estoniana, que vai muito além do melodrama de guerra clássico, quando elimina a causa, e intensifica o efeito, para uma geração em busca de identidade. *November* é incomodo para a visão apaziguadora dos textos historiográficos. Media as informações sem negá-las, produzindo crítica voraz a forma como o “povo do campo” sobreviveu a improbabilidade de sua existência. Sem rótulos, sua narrativa é uma expressão artística que promove reflexão, que coloca em dúvida a realidade construída pelo documentos históricos, usando fantasia, construindo a função irônica que promove questionamento sobre o passado representado no filme.

Este estudo admitiu como principal objetivo identificar que tipo de filme *November* poderia ser, em especial pelo número de elementos narrativos que compõem o arranjo retórico em seu discurso. Reconhecendo neste objetivo certa amplitude, foi necessário superar as

normativas práticas de gênero, especificidade do meio, ou mesmo tipologia classificatórias, para buscar agrupamentos que atendessem as necessidades da narrativa de Rainer Sarnet. Como foi amplamente discutido, a narrativa de *November* é complexa, não só por conta dos elementos narrativos, mas por seus significados, que não só obrigam a um pacto ficcional mais amplo do que usual em se tratando de filmes estonianos, como depende, para que o filme possa ser compreendido em sua plenitude, do conhecimento mínimo sobre a história da Estônia. Como a descrição de terceiros sobre a cultura estoniana parece ser um dos elementos de crítica mais distintos na narrativa de Sarnet, essa pesquisa se exime de julgamentos sobre a representatividade histórica no filme, mas oferece análise pontual de como a crítica acontece.

Para isso foi preciso ir além das teorias normativas sobre narrativa no meio cinematográfico, seus modos narrativos, linguagem, para fazer da história, ou dos registros historiográficos, parte integrante deste estudo. Com isso foi possível identificar os indícios da construção que pode iniciar a explicação para os desafios da narrativa cinematográfica em *November*. Somente quando o campo do meio cinematográfico foi superado, tornou-se possível avaliar os elementos narrativos, seus significados, através de conceitos identificados em outros campos de estudo, em especial a literatura.

A análise do objeto identifica, baseando-se nas diretrizes normativas da Poética construída por Hutcheon, que na narrativa de *November* existem indícios de que o filme de Sarnet parece ser uma expressão artística pós-moderna. A hipótese não se sustenta através de uma normativa hermética, mas na identificação de características que definem o que pode ser considerado arte pós-moderna. Sob o recorte analítico deste estudo parece existir indícios suficientes para tal afirmação. Porém, em termos de atender à expectativa de um agrupamento, modo narrativo ou gênero, *November* parece não se submeter a nenhuma normativa constitutiva em especial, que o acomodaria em qualquer agrupamento, sem negligenciar outros aspectos de seu discurso narrativo o que parece ser um ponto primordialmente relevante para determinar a complexidade da narrativa.

Não se trata de assumir a função de um espectador-empírico, ou de admitir um pacto ficcional mais amplo, ou mesmo organizar as informações fornecidas nos comentários narrativos feitos pelo diretor. Foi preciso investigar em amplitude compatível com a complexidade da narrativa, porque a narrativa de *November* oferece oportunidade de sugerir, por exemplo, que Eisenstein falou muito mais de significados do que este pesquisador havia percebido, ou que apesar de Benjamin ter percebido a obra de arte destituída de aura, a arte

ainda assim foi institucionalizada pela tradição, chegando até ao cinema, como apontou André Bazin.

Para o bom andamento deste estudo e a construção da base argumentativa foi necessário destituir o cinema da aceitação tácita de arte para colocar em perspectiva o uso das especificidades do meio, significados que propunham a bitextualidade paródica em *November* que Hutcheon entende ser determinante para a função em um texto pós-moderno, apresentando argumentação sólida sobre como a ironia em *November* constrói o paradoxo entre assumir o passado sob lente crítica, que não o nega, mas o questiona em essência, em busca de uma perspectiva para o futuro.

Mas, em termos práticos, o que significa identificar *November* como uma expressão artística pós-moderna, considerando que dirigir ou produzir um filme pós-moderno não parece ser ponto de partida para a construção de uma narrativa cinematográfica – em especial nos dias de hoje? Talvez pouco.

Renato Pucci (2008), quando trata sobre o cinema pós-moderno, afirma que uma característica de filmes pós-modernos, que ele chama de Modelo Pós-Modernista, escancara a intertextualidade, que não é restrita ao cinema, mas a outros formatos e meios audiovisuais, como videoclipes e peças publicitárias incorporadas à narrativa, porque em seu entendimento o filme pós-moderno assume caráter híbrido. Ele explica que o filme pós-moderno opera com elementos de cinema de entretenimento, mas não se submete a ele. O cinema pós-moderno, mesmo ao incorporar traços de vários gêneros, ou de qualquer meio comercial, joga com eles e faz com que a combinação com elementos distanciadores produza a quebra do ilusionismo, revelando que os originais constituem discursos.

Este estudo identificou que o reflexo pós-moderno em expressões artísticas não se constitui em uma vanguarda, apesar das semelhanças, pois não apresenta recusa ou ruptura a uma prática artística, comum as manifestações vanguardistas. A arte pós-moderna não rompe com a “praxis vital” sugerida por Burger, mas assimila sua tradição, para que de dentro desta possa criticá-la em perspectiva muito íntima, mesmo que assuma certa distância que permita a contemplação. Como aponta Hutcheon, mesmo que seja reconhecível na poética que as manifestações artísticas pós-modernas questionam a tradição da prática tradicional, em uma desestruturação consciente da tradição do meio, em seus usos e costumes, como a literatura, por exemplo, ela não promove nenhuma ruptura com a tradição.

O filme de Sarnet suscita o reconhecimento da influência política e social na essência de produção, pois como foi apresentado neste estudo, o cinema estoniano esteve sob a tutela russa e soviética desde seu início. Experimentações que tratassem de “narrativas narcisistas”, paródicas, que questionassem internamente a política ou condição social, não parecem ter sido um empreendimento promissor para a época. O cinema estoniano esteve muito próximo da premissa realista do construtivismo, mesmo que seus principais filmes da época apresentem tramas de linha melodramática mais intensa. Todavia, isso sugere a hipótese que o cinema estoniano se libertou das amarras normativas soviéticas na década de 1990.

Porém, uma vez admitida esta hipótese, é necessário apontar que isso aconteceu quando a discussão sobre a influência pós-moderna na arte, ou no cinema, já estava em um momento de menor importância. Os assim chamados filmes de cinema pós-moderno pareciam perdidos em normativas comparativas, e intencionalidades, que pareciam minar a credibilidade de tal agrupamento. Pucci indica que o termo “pós-moderno” passou a ser utilizado, desde meados dos anos 1980, como elogio ou insulto em relação a todo filme que agradasse ou desagradasse a quem falava ou escrevia sobre. Ela julga tal fato uma crise conceitual, que por conta do abuso, ou uso indiscriminado, passou a ser inútil (2008. p. 363).

As características de uma manifestação artística pós-modernista identificadas no filme de Sarnet podem apresentar forma, mas apresenta na ausência aparente de intenção fato importante que parece confirmar alguns pontos. Talvez o cinema pós-modernista exista afinal, não como uma entidade-vanguardista, modo narrativo ou gênero, mas em uma forma de expressão artística como *November*, distante da discussão que indica, de fato, a ausência de relação temporal, ou talvez um período temporal em que os filmes pós-modernos deveriam acontecer. Acerca do tema sobre o cinema pós-moderno, Pucci indica a frequente confusão entre a Pós-Modernidade, que se trata de um período histórico, enquanto o Pós-Modernismo é de um campo cultural (PUCCI, 2008, p. 361).

A autorreflexão em narrativas autoconscientes, que constroem paródias sobre as normativas da tradição de determinado meio, ou causa social, podem ser, como apresentado no estudo, rastreados até o século XVII, quando o conceito sobre Modernismo ou Pós-Modernismo no campo social sequer existiam. Talvez o problema se constitua no nome popularizado pela discussão. Expressões artísticas que são introspectivas ao problematizar seus próprios limites, e por consequência internalizam suas discussões sobre a perspectiva de intimidade com um texto em que uma construção paródica, crítica, externalizam a autoconsciência ficcional,

deveriam ser chamadas de expressões artísticas pós-modernas? O quanto essa associação com a temporalidade mascara os efeitos da mensagem em filmes como *November*?

De fato, talvez a questão temporal esteja relacionada ao tempo em que a formulação de conceitos como Modernismo e Pós-Modernismo foram identificados e clarificados em campos multidisciplinares. A poética pós-modernista construída por Hutcheon, de 1991 – oito anos antes de a Estônia deixar o bloco soviético – formulada através do campo arquitetônico, suscita a construção de um pensamento análogo que indica a não dependência completa do meio.

A independência do meio, se em um primeiro momento parece oferecer oportunidade de desenvolvimento em novos campos da escrita criativa, também apresenta a ausência de amplitude bibliográfica sobre o tema. O campo da narrativa cinematográfica parece carecer de uma amplitude maior ao tratar sobre linguagem ou utilização das especificidades do meio, que parecem amparadas em estrutura analítico dedutiva historiográfica, como por exemplo David Bordwell faz quando trata sobre o tema Narrativa, sob um recorte muito específico, seja na poética do cinema que constrói, ou em sua abordagem sobre os modos narrativos.

Modos narrativos – que no recorte analítico deste estudo parecem assumir uma normativa tipológica muito parecida com a estrutura normativa de gêneros como propõe Altman, talvez por sua relação direta com o meio, ou a recorrência de elementos narrativos, em termos da construção da argumentação teórica – mostrou-se insuficiente para explicar uma narrativa complexa como *November*. Foi de fato no trabalho de David Bordwell, mais especificamente no conceito sobre o modo narrativo *Art-Cinema Narration*, que se tornou evidente a fragilidade teórica, ou a falta de amplitude no campo.

Bordwell, em seu objeto, apontou em diversas direções para tratar sobre a autoconsciência da narração, dos processos mentais, da manipulação dos artifícios linguísticos, ambiguidade, para dizer como seria possível identificar um filme de arte. Porém, a despeito da proximidade conceitual com o que Hutcheon aponta sobre os mesmos temas, Bordwell estabeleceu que a utilização inexplicável de um recurso linguístico, que ele chama de regra intrínseca, seria suficiente para agrupar filmes artísticos, ou melhor dizendo, filmes de arte.

Este estudo reconhece que a autoconsciência ficcional parece se constituir em função expositiva, explícita, que não nega sua existência. Porém, a identifica como comentário narrativo do autor, em busca de interferências que conduzam a percepção do espectador. Este estudo defende que não parece existir nenhum indício que a autoconsciência ficcional seja uma

entidade autônoma condutiva em qualquer modo narrativo, seja ele uma expressão artística pós-moderna ou clássica, admitindo que exista tal distinção. Em outras palavras, este estudo reconhece a narrativa como um arranjo de fragmentos dispostos em um todo diegético que oferece uma perspectiva retórica sobre determinado tema.

Pucci (2008, p.13) alerta que, diferente de outras áreas, como os campos da literatura e arquitetura, são raros os especialistas em cinema que publicaram textos sobre a questão do pós-modernismo, diferente das áreas citadas que possuem abundante produção sobre o tema. Sob este aspecto, este estudo considerou outros campos de estudo sobre Narrativa, como a literatura, encontrando suporte teórico para defender a hipótese de que *November* pode ser considerado uma manifestação artística pós-moderna. Por conta da complexidade de elementos narrativos no filme de Sarnet, ficou evidente a ausência de uma amplitude maior nos estudos sobre narrativa cinematográfica, teorias que fossem capazes de explicar a composição de narrativas mais complexas. O que parece sugerir a necessidade de tratar o conceito de narrativas do meio cinematográfico talvez livre de suas especificidades, trazendo ao protagonismo, em perspectiva, o processo elementar de comunicação.

Ponto comum na multidisciplinaridade do conceito Narrativa, que trata a narrativa um fenômeno de comunicação, um construto que organiza fragmentos textuais diversos, com o intuito de convencer o receptor da mensagem com base em determinado tema, por razões diversas, desde um gênero, até a representação de mitos e credices, de uma sociedade perdida no tempo como a representada no filme de Sarnet.

November, como foi apresentado neste estudo, é uma adaptação cinematográfica do livro *Rehepapp* publicado em 2000. Não existe versões disponíveis em português, ou inglês, o que inviabilizou um aprofundamento maior sobre o tema da não dependência do meio, ao estudar o dialogismo entre os textos. Porém, ainda assim, através de fragmentos disponíveis para consulta⁸⁶, é possível identificar que muito da essência da narrativa do livro parece estar presente na adaptação cinematográfica. O que apontaria para a hipótese que um arranjo narrativo oferece, em dois veículos diferentes em suas especificidades, a possibilidade de emitir mensagens muito similares sobre o passado estoniano, através da escolha de elementos narrativos para construir a mensagem, com o mesmo tema e mesma retórica no discurso, mesmo sendo esses meios distintos.

⁸⁶ Trechos do livro estão disponíveis neste link: <http://www.estlit.ee/elis/?cmd=writer&id=09854&txt=46918>
Acesso em 09/02/2021

Exemplifiquemos a questão com Dom Quixote De La Mancha (Espanha, 1605) que é um texto do século XVII e sob os parâmetros normativos de Hutcheon pode ser considerado metaficional, que de certa forma se apropria da história quando trata da construção paródica de Romances de Cavalaria, colocando em perspectiva o fim da cultura medieval e suas tradições. A distância entre narrativas como Quixote de Cervantes e *November* de Sarnet impõem um duro golpe na perspectiva temporal, no que diz respeito a forma como manifestações artísticas deveriam ser nomeadas. Ainda assim, não é o tempo que separa as narrativas o ponto relevante a ser discutido sob a perspectiva deste estudo.

A novela de Cervantes não pode ser considerada uma expressão artística pós-moderna, porque este conceito não existia naquele tempo, porém os indícios metaficcionais baseados na tradição literária, em uma construção paródica, parecem latentes. Em grande parte das adaptações do texto para outros meios, a essência estrutural da narrativa, em maior ou menor grau, foi mantida. Logo, é presumível que não se trata unicamente de saber o que deve ser levado de um meio para o outro, mas de reconhecer que, não importando a escolha do meio em que a história de Cervantes será contada, por exemplo, sempre existirá moinhos a serem combatidos pelo decadente fidalgo.

Os moinhos de Quixote são a marca mais importante da existência de um arranjo narrativo retórico-temático que se constitui em “núcleo duro” da mensagem, assumindo certa independência do meio de transmissão. A narrativa de *November*, assim como a de Cervantes, Bressan, Resnais ou mesmo as de Charles Kauffman despertam a necessidade do aprofundamento teórico sobre a construção de narrativas cinematográficas, livre da aceitação tácita e limitadora de que o cinema é arte, com o compromisso de análise metódica, destituída de qualquer traço de saudosismo tradicionalista. Para que desta análise seja possível identificar hipóteses sobre a construção de narrativas cinematográficas complexas, em um tempo onde a transmediação se tornou um aspecto determinante.

Este estudo apresentou a necessidade de trabalho revisional na bibliografia que trata sobre narrativa cinematográfica, que por ser abordada em perspectiva dependente do meio, parece não prever de forma descritiva a relação entre elementos narrativos e seus significados, pois a evolução do conceito, em sua vertente transmidiática por exemplo, sugere novas faculdades que precisam ser discutidas dentro do campo teórico. A linha de trabalho mais familiar a este estudo, no futuro, tratará dos indícios de um núcleo duro que precedem a emissão midiática e compõem a mensagem da narrativa, que sem a total dependência de um meio arranja

fragmentos textuais de forma a convencer o receptor sobre o teor da mensagem baseada em um tema, este indício conceitual identificado neste estudo será denominado de retórica-temática.

Os indícios identificados da existência de uma retórica-temática em *November* foram apontados e justificados neste estudo, mas uma análise mais profunda, com maior amplitude pode, no futuro, apresentar uma base teórica que ofereça metodologia constitutiva para narrativas de características complexas e abrangentes, que transitem e se articulam em vários meios, o que parece ser necessidade nos campos de estudo de meios audiovisuais, como cinema, televisão, rádio e internet. A análise de *November* neste estudo identificou aspectos sobre o campo teórico que, no futuro, podem oferecer norte criativo, revisional, ou mesmo constitutivo que permita a melhor compreensão sobre conceitos como Narrativa Audiovisual, Cinematográfica, fundamentando a formação profissional de produtores de conteúdo no campo.

REFERÊNCIAS

- ALTER, Robert. *Partial Magic: The Novel as a Self-conscious Genre*. Los Angeles. University of California Press. 1992.
- ALTMAN, Rick. *A Semantic/Syntactic Approach To Film Genre*. Texas. University Of Texas. 1984 Disponível em: <https://doi.org/10.2307/1225093> Acesso 09/02/2021
- BAZIN, André. *O Cinema, Ensaios*. São Paulo. Editora Brasiliense. 1991.
- BENJAMIN, Walter. *A Obra de Arte na Era de Sua Reprodutibilidade Técnica*. São Paulo. Editora L&PM Pocket. 2000.
- BORDWELL, David. *Narration in The Fiction Film*. Madison. University of Wisconsin, 1985.
- BORDWELL, David. *Poetics of Cinema*. EUA. Editora Routledge, 2007.
- BORDWELL, David. *A Arte Do Cinema: Uma Introdução*. Campinas. Editora Unicamp, 2013.
- BORDWELL, David. *Sobre a História do Estilo Cinematográfico*. Campinas. Editora da Unicamp. 2013.
- BURCH, Noel. *Práxis do Cinéma*. São Paulo. Editora Perspectiva, 1969.
- CROCE. Benedetto, *Estética como ciência da expressão e linguística geral: teoria e história*. Organização de Giuseppe Galasso. Tradução e Posfácio de Omayr José de Moraes Júnior. São Paulo. É Realizações, 2016.
- DAMASIO, Manuel; FERREIRA, Paulo; LEAL, Eduardo. *As telenovelas portuguesas: a adoção de inovações no contexto de uma cultura de produção audiovisual*. *Media & Jornalismo*, Lisboa, v. 20, n. 36, p. 13-40, jun. 2020. Disponível em http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2183-54622020000100002&lng=pt&nrm=iso. Acesso em 06/02/ 2021.
- ECO, Umberto. *Apocalípticos e Integrados*. São Paulo. Editora Perspectiva, 1970.
- ECO, Umberto. *Tratado Geral de Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- ECO, Umberto. *A Estrutura Ausente*. São Paulo. Editora Perspectiva, 2003.
- EISENSTEIN, Sergei. *Film Form: Essays in Film Theory*. Boston. Mariner Books. 1969.
- FAURE, Gunter; MENSING, Teresa M. *The Estonians: The Long Road to Independence*. Ohio. Ohio City University. 2012.
- GARCIA, Flávio. *A Banalização do Insólito: Questões do Gênero Literário – Mecanismos de Construção Narrativa*. Rio de Janeiro. Dialogarts. 2007
- HARTOG, François. *Regime de Historicidade, Presenteísmo e Experiências do Tempo*. São Paulo. Editora Autêntica. 2013.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro. Editora Imago. 1991.
- HUTCHEON, Linda. *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-century Art Forms*. USA. University of Illinois Press. 2000.
- HUTCHEON, Linda. *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. EUA Wilfrid Laurier Univ. Press 2010. Tallinn Film Cluster: Realities, Expectations and Alternatives

- INDREK, Ibrus. KULLIKI, Tafel-Viia, SILJA, Lassur. ANDRES, Viia. Tallinn Film Cluster: Realities, Expectations and Alternatives. Estonia. Disponível em: <https://doi.org/10.1515/bsmr-2015-0002> Acesso 09/02/2021
- JAKOBSON, Roman. Linguística e Comunicação. São Paulo. Editora Cultrix. 1971.
- JENKINS, Henry. Cultura da Convergência. São Paulo. Editora Aleph. 2009.
- MASCARELLO, Fernando. História do Cinema Mundial. Campinas. Editora Papirus. 2006.
- MILLER, Jamie. Soviet Cinema: Politics and Persuasion under Stalin. Londres. Editoura I.B. Tauris. 2010.
- KNOLL, V. Imitação e manifestação. Discurso, [S. l.], v. 1, n. 42, p. 17-62, 2012. DOI: 10.11606/issn.2318-8863.discurso.2012.69227. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/discurso/article/view/69227>. Acesso em: 17 fev. 2021.
- KRISTEVA, Julia. Introdução a Seminálise. São Paulo. Editora Perspectiva. 1969.
- OSBORNE, Harold. Estética e Teoria Da Arte. São Paulo. Editora Cultrix. 1970.
- PUCCI JR, Renato. Cinema Brasileiro Pós-moderno. Porto Alegre. Editora Sulina. 2008.
- RAUN, Toivo U. Estonia and the Estonians. London. Stanford University. 2001.
- REICHMANN, Brunilda. O que é Metaficção? Narrativa narcisista: O Paradoxo Metaficcional de Linda Hutcheon <https://www.uniandrade.br/docs/mestrado/pdf/publicacoes/metaficcao.pdf>. Acessado em 30.07.2020.
- RICOUER, Paul. Memória, História, Esquecimento. Budapeste. Unicamp. 2003.
- STAM, Robert. A Literatura Através Do Cinema: Realismo, agia e a arte da adaptação. Belo Horizonte. Editora UFMG. 2008.
- SIPPL, Diane. Zaza Urushadze's Tangerines: The Delicat Art Of Dance Graves. Kinocaviar.com. S/d. Disponível em: <http://www.kinocaviar.com/tangerines.php>. Acessado em 24.fev.2021.
- TAYLOR, Neil. Estonia a modern history. London. Oxford University Press. 2018.
- TULARD, Jean. Dicionário de Cinema. São Paulo. Editora L&PM. 1992.
- WAUGH, Patricia. Metafiction - the theory and practice of self-conscious fiction. New York. Routledge.1984.