

2018

The Unknown New Wave: Soviet Cinema of the Sixties

Alexander V. Prokhorov
College of William & Mary, axprok@wm.edu

Follow this and additional works at: <https://scholarworks.wm.edu/aspubs>



Part of the [Modern Languages Commons](#), and the [Slavic Languages and Societies Commons](#)

Recommended Citation

Prokhorov, Alexander V., The Unknown New Wave: Soviet Cinema of the Sixties (2018). *Cinema of the Thaw retrospective*.

<https://scholarworks.wm.edu/aspubs/873>

This Article is brought to you for free and open access by the Arts and Sciences at W&M ScholarWorks. It has been accepted for inclusion in Arts & Sciences Articles by an authorized administrator of W&M ScholarWorks. For more information, please contact scholarworks@wm.edu.



apresenta

NOUVELLE VAGUE SOUVIETICA



apresenta

**NOUVELLE
VAGUE
SOVIÉTICA**

CAIXA CULTURAL RJ

**22 DE MAI A 3 DE JUN
CINEMA 1 E 2**

A CAIXA é uma empresa pública brasileira que prima pelo respeito à diversidade, e mantém comitês internos atuantes para promover entre os seus empregados campanhas, programas e ações voltados para disseminar ideias, conhecimentos e atitudes de respeito e tolerância à diversidade de gênero, raça, orientação sexual e todas as demais diferenças que caracterizam a sociedade.

A CAIXA também é uma das principais patrocinadoras da cultura brasileira, e destina, anualmente, mais de R\$ 80 milhões de seu orçamento para patrocínio a projetos nas suas unidades da CAIXA Cultural além de outros espaços, com ênfase para exposições, peças de teatro, espetáculos de dança, shows, cinema, festivais de teatro e dança e artesanato brasileiro. Os projetos patrocinados são selecionados via edital público, uma opção da CAIXA para tornar mais democrática e acessível a participação de produtores e artistas de todo o país.

A mostra NOUVELLE VAGUE SOVIÉTICA exibirá filmes nunca antes exibidos no Brasil de um período de conflito e muito controverso da União Soviética, proporcionando a democratização do acesso à história e cultura daquele país, e fomentando a discussão estético filosófica da arte cinematográfica daquela época.

Ao patrocinar mais esta mostra para o público carioca, a CAIXA reafirma sua política cultural de estimular a discussão e a disseminação de ideias, promover a pluralidade de pensamento, mantendo viva sua vocação de democratizar o acesso à produção artística contemporânea.

INDICE

TEXTOS

NOTAS SOBRE UMA ERA DE INCERTEZAS	9
A DESCONHECIDA NOUVELLE VAGUE: CINEMA SOVIETICO DOS ANOS 60	15
POS-MEMORIA, CONTRAMEMORIA CINEMA SOVIETICO DOS ANOS 60	41
A TRANSMISSAO DO SEGREDO - MIKHAIL ROMM NO VGIK	59

ENTREVISTAS

MARLEN KHUTSIEV: TUDO COMEÇOU ASSIM	73
SERGEI PARAJANOV	93
MURATOVA: ENTREVISTA COM UMA LENDA VIVA DO CINEMA UCRANIANO	109
O ARTISTA NA RUSSIA ANTIGA E NA NOVA UNIAO SOVIETICA	123
UMA EMPREITADA OBSTINADA PELA VERDADE HISTORICA: ALEKSEI GERMAN	139

SINOPSES	156
----------	-----

MINI-BIOS	160
-----------	-----

CREDITOS	164
----------	-----



NOTAS SOBRE UMA ERA DE INCERTEZAS

**POR PEDRO HENRIQUE FERREIRA
&
THIAGO BRITO**

Há um forte grau de ironia quando um dos alunos de Dyuyshen (Bolot Beyshenaliev), protagonista de *O primeiro professor*, lhe indaga sobre o sentido da morte. O bolchevique forasteiro chegou ao pequeno vilarejo, em uma região fronteiriça da União Soviética, e montou sua escola em um estábulo improvisado. Foi zombado pelos locais, mas sua insistência lhe angariou alguns alunos. Pregava o comunismo como um culto, idolatrando a figura de Lenin e mandando as crianças repetirem as palavras de ordem como num mantra. E, então, pergunta se alguém ficou com alguma dúvida. O irônico é que, depois de dias proferindo os valores comunistas, o jovem aluno lhe faz uma pergunta metafísica: a verdade de Kierkegaard contra a de Marx.

O Degelo abriu as portas para um novo tipo de cinema a ser realizado dentro da União Soviética. Após o desenvolvimento heroico do chamado “realismo socialista”, estética característica da era Stalinista e das diretrizes do partidão, os novos cineastas egressos da VGIK, principal faculdade de cinema do bloco, estavam entusiasmados pelas promessas de liberdade de Krushev. Após a denúncia dos expurgos stalinistas em 1956, houve um hiato no regime que permitiu um certo incentivo de experimentação herdado de mestres

como Mikhail Romm. Graças ao veterano, tiveram a possibilidade de embarcar em uma aventura cinematográfica radical, pautada pela necessidade de encontrar uma renovação e explorar os sentidos da experiência de viver dentro de uma sociedade revolucionária já não tão convicta de seus próprios caminhos.

A era pós-stalinista pode ser vista como um período de crise e de ruptura, um momento onde velhas ideias sobre a trajetória e o futuro revolucionário irão se chocar com a perspectiva de uma nova geração, onde paradigmas até então estabelecidos a ferro e fogo encontram dificuldade para reverberar nos corações e mentes daqueles que não estiveram presente em 1917. Não é que suas ânsias fossem plenamente outras quando comparadas com uma geração anterior, mas onde estavam os valores morais exatamente? Onde poderiam despertar em seu íntimo estas verdades que lhes eram ditas como que numa vitrola arranhada, quando tudo o que viam eram estátuas monumentais, regras invioláveis sem fundamento e castigos brutais? Portanto, este período foi marcado por uma fricção, por uma dificuldade de diálogo entre ambas as partes: as ideias dos mais velhos parecem autoritárias e sem lugar para os jovens; as aspirações dos mais jovens são vistas como perigosas à manutenção do regime socialista, na perspectiva dos mais velhos. Este conflito geracional irá propiciar um longo período de reflexão, revisão, crítica e renovação

dentro do campo cinematográfico soviético, fazendo com que o período que se estende entre 1956 até o final da década de 80 seja permeado por momentos de liberdade estética até então sem precedentes dentro da União Soviética, - uma liberdade tão convulsiva que contrastava com os eventuais espasmos de autoritarismo e censura, ao ponto de termos um cineasta, como Alexandr Askoldov, exilado de Moscou e proibido de realizar filmes no bloco por conta de seu primeiro e único longa-metragem, *A comissária*.

Estava em pauta a dialética inconciliável entre a evolução de uma comunidade e a liberdade individual – entre o desenrolar material-histórico e a necessidade de se fazer perguntas íntimas – em última instância, entre a cultura e a natureza, a história do comunismo contra a experiência de descoberta individual. Mas o conflito não deveria ser resolvido com uma canetada. Não se trata de escolher um dos lados e eliminar o outro. O importante era evidenciar os meandros deste conflito, mantendo vivas as duas partes do dilema. Nem a rejeição pura ao coletivismo, que direciona o indivíduo à solidão e ao elitismo, por exemplo, em *Chuva de Julho*; e tampouco a crença cega e proselitista nele, ilustrada em *O primeiro professor*, que executa o projeto modernista a *ipsis literis* e derruba a árvore mais tradicional do vilarejo para erigir a sua escola. Tratava-se de reconhecer que esta antinomia não tinha como ser resolvida facilmente;

que construir uma coletividade que sobrevivesse às vicissitudes do tempo e à passagem do bastão era uma tarefa que exigia um esforço de conciliação, e não de submissão. A questão se desenha no cinema desta época das mais diversas formas, seja no *antonionismo* de Khutsiev ou no *fordismo* de Konchalovsky. Em um primeiro momento, estes cineastas se debaterão com o legado stalinista do realismo social. A consciência do passado obscuro das primeiras décadas de formação da União Soviética, marcada pelo uso de campos de trabalho forçado e de extermínio de opositores políticos, desmascara a narrativa otimista, heróica e panfletária dos filmes pré-segunda guerra mundial. Os cineastas da era Krushev e Brezhnev encontrarão uma necessidade de revisão estética e política destas figuras e narrativas, em um acerto de contas com o legado pós-guerra, que no fundo se revela uma tentativa de desembaraçar o olhar e assumir as questões de seu presente mais imediato, as novas referências e elementos que viriam a caracterizar e diferenciar a sua geração da anterior. Se o período stalinista elaboraria aquilo que podemos chamar de o “homem soviético”, aquele que aglutina as características morais e revolucionárias corretas, assim como uma visão realista do mundo, onde havia um privilégio do geral em detrimento do subjetivo, sempre em sintonia com as determinações diretas do partido e do caminho revolucionário, estes novos cineastas buscarão, em suas

narrativas, personagens complexos, nuançados, em uma perspectiva menos generalista e mais subjetiva, invertendo sensivelmente os papéis até então estabelecidos pelo tabuleiro stalinista. Deixando de lado a padronização do ideal e do modelo, Larisa Shepitko, Elem Klimov, Andrei Tarkovski, Marlen Khutsiev e seus contemporâneos realizam trabalhos pessoais, assumindo-se enquanto autores – em consonância com o movimento geral das nouvelles vagues europeias - cujas obras exploram tanto a complexidade da vida dentro da União Soviética, quanto suas próprias crenças estéticas, filosóficas e subjetivas. Incentivados dentro da VGIK por uma busca de sua própria visão, tanto nas oficinas de Mikhail Romm, como nas aulas de Savchenko, os jovens cineastas da Nouvelle Vague Soviética realizam uma equação cinematográfica que, no mais das vezes, parte de um olhar que se posiciona dentro de um espaço e tempo visto como abismo, um corpo a corpo com a vida dentro da União Soviética, buscando unir, a seu modo, os sentimentos íntimos de suas memórias, desejos e delírios, com as palavras de ordem proferidas pelo discurso central. Não à toa, a imagem da criança ou do jovem forçado a assumir uma atitude de adulto ocupa um lugar central no imaginário da cinematografia produzida por estes realizadores, de *Bem vindo ou Entrada proibida a Infância de Ivan*, *Balada de um soldado* ou *Tenho vinte anos a Vá e Veja*. A criança representa um estado de pureza

ainda não conspurcado pela civilização e pela história: aquela que perguntará sobre a morte em uma aula sobre uma ideologia, o ser que tem uma dúvida existencial enquanto reproduz as verdades materiais em mantra. Esta antinomia entre o pessoal e o geral, entre o que sentiam e o que deveriam sentir, antes de resultar em um estado de angústia e perplexidade paralisante, revela-se uma plataforma, um espaço onde o artista deve realizar seu trabalho fundamental: o de reviver o que está estanco e devolvê-lo ao ideal que o motivou. Ou seja, enfrentar o mundo que evoluiu tecnicamente, que tornou até os cantos mais recônditos em habitáveis, e conseguir, dentro deste mesmo mundo, resgatar a criança de seu estado de perdição; demonstrar-lhe a verdade íntima que motiva, explica e determina aquilo que ela vive. A questão de Tarkovski, por excelência: como manter a fé e o sagrado no interior de um mundo técnico e cético? E como dentro deste mesmo mundo que, tal como o mundo retratado por Romm em *Nove dias em um mês*, exala conhecimento técnico-científico, fazer recordar que, no fundo, no fundo, o que move um copo não é o sacudir do trem, mas a força da mente de uma criança?

Nestes filmes, encontraremos soldados oriundos de camadas populares da sociedade soviética, prensados entre o dever revolucionário e o amor, jovens perdidos na noite de Moscou, vivendo seu cotidiano em meio à incerteza do futuro,

ou mesmo personagens históricos em fricção com uma realidade dura. Ao invés das narrativas edificantes, encontraremos deambulações ou proposições em aberto, corpos que lutam e perambulam diante de um espaço e de uma História que os engolem, sempre em conflito. E, se há conflito, se há dúvida, se há incerteza, é por que nada pode ser visto como dado, como certo, como um destino teleológico ao qual todos devem se direcionar - e é por essas e outras que, em pouco tempo, a censura do estado soviético os alcança: já em um longa-metragem como *Portão de Lenin/Eu tenho vinte anos*, inicialmente projetado para lançamento em 1961, mas postergado e remontado até 1965, Khutsiev sofrerá com as críticas de Krushev, quase impossibilitando o lançamento da obra.

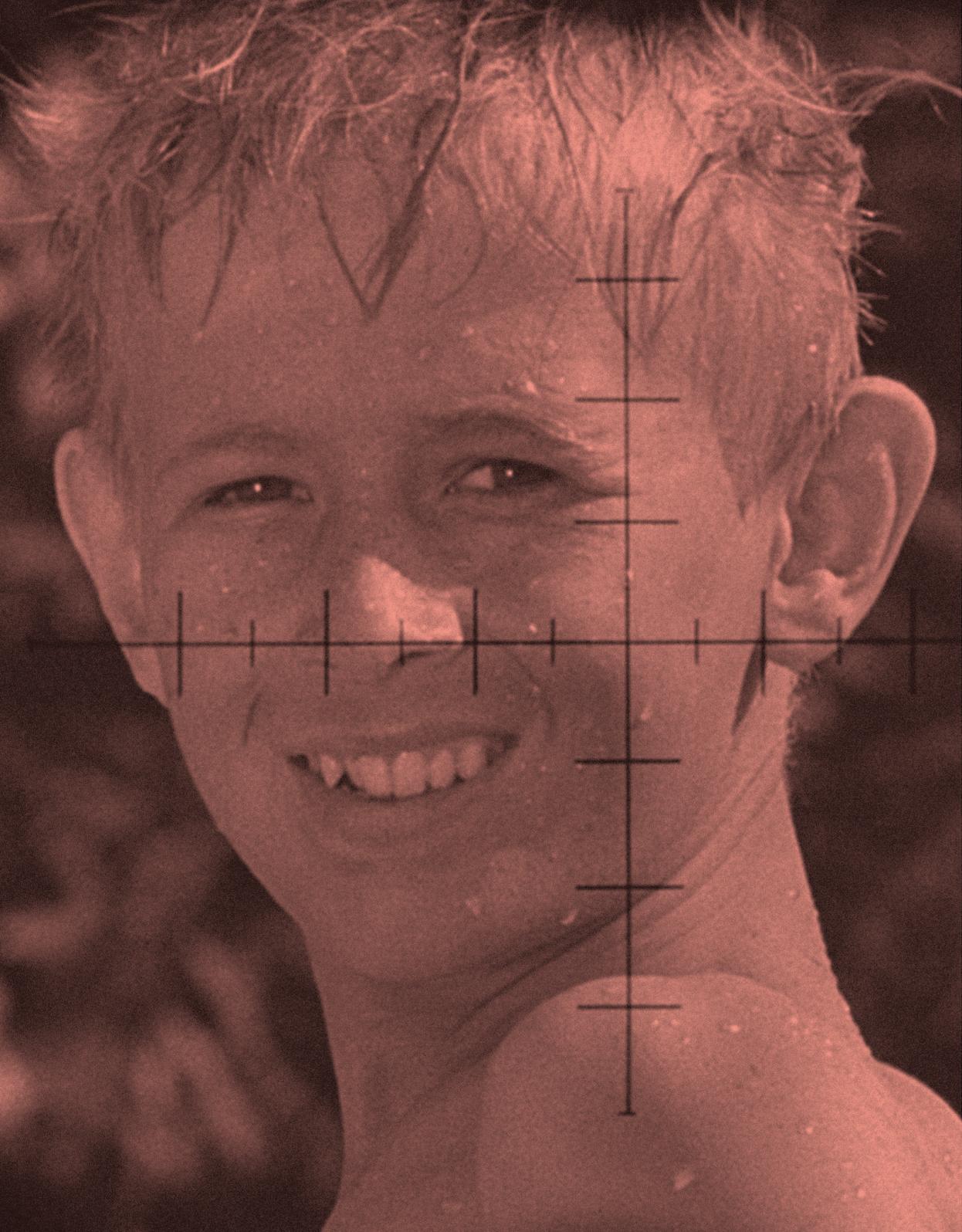
Em nosso catálogo, o leitor encontrará alguns textos importantes realizados por pesquisadores que, nos últimos vinte anos, dedicaram-se a olhar, pensar, questionar e estudar a vida, cultura e imagens que compõem o panorama da *Nouvelle vague soviética*. Por anos, pesquisadores do ocidente mantiveram-se afastados do tema, algo que começou a se transformar em meados da década de 1990. O leitor encontrará, pela primeira vez traduzido em nossa língua, textos fundamentais, como *A desconhecida nouvelle vague: cinema soviético dos anos 60*, um excelente apanhado histórico e cultural do especialista em cinema russo, o professor Alexander Prokhorov; uma reflexão



profunda sobre o sentido de tempo e memória na cultura do Degelo, em *Pós-memória, contramemória: cinema soviético dos anos 60*, pela pesquisadora Lilya Kaganovsky; além de um estudo mais aprofundado sobre os experimentos didáticos levados a cabo dentro da universidade de cinema da VGIK, através do texto *A transmissão do segredo: Mikhail Romm no VGIK*, do pesquisador mexicano Carlos Muguero.

Se a dinâmica do período exigia escapar às visões generalistas, procuramos também o mesmo gesto na nossa última seção, dando a voz aos próprios cineastas sobre o que pensavam de seus próprios filmes. O leitor entrará em contato com alguns dos realizadores da *Nouvelle vague soviética*, através de entrevistas com Marlen Khutsiev, Andrei Tarkovski, Serguei Paradjanov, Kira Muratova e Aleksei German.

Por fim, vamos aos filmes!



**A
DESCONHECIDA
NOUVELLE
VAGUE:
CINEMA
SOVIETICO
DOS
ANOS
60¹**

ALEXANDER PROKHOROV

1 Originalmente publicado sob o título *The unknown new wave: soviet cinema of the sixties*, no livro *Springtime for soviet cinema: re/viewing the 1960s*. Tradução de Gabriel Carvalho e Aline Cavalcanti. (N.O)

Após a Segunda Guerra Mundial, diversas ondas de renovadas tradições nacionais e cineastas excepcionais surgem no cinema europeu. O Neorealismo italiano, a *Nouvelle Vague* francesa, o Novo Cinema Alemão e a Escola Polonesa consagraram-se como páginas canônicas na história do cinema internacional. O cinema soviético das décadas de 1950 e 1960, por outro lado, permaneceu esquecido até a Perestroika. Contudo, durante as primeiras duas décadas após a morte de Stalin, cineastas soviéticos produziram obras inovadoras que reviveram o espírito vanguardista da década de 1920 e revolucionaram aspectos visuais e narrativos da arte do cinema. Os anos sessenta marcaram o ponto alto dessa desconhecida *Nouvelle Vague*.

As mudanças políticas após a morte de Stalin (1953) tornaram possível a existência desse novo cinema soviético. As denúncias de Khrushchev contra os crimes de Stalin no 20º Congresso do Partido Comunista (1956) e a libertação de prisioneiros de gulags modificaram a atmosfera geral no país. Esse período de mudanças políticas e culturais ficou conhecido como o Degelo. O nome, que tem origem no Romance epônimo do popular escritor russo Ilya Ehrenburg, refere-se a um relativo relaxamento na opressão cultural durante o governo de Khrushchev. Esse relaxamento levou a uma fragmentação do unificado e hierarquizado universo da cultura Stalinista. Tal fragmentação tomou diferentes formas em vários modos de produção cultural, mas permaneceu como uma consistente tendência da cultura pós-stalinista e eventualmente levou à dissolução do império soviético no início dos anos noventa. Os limites cronológicos do Degelo geralmente são marcados por eventos na história política soviética: o início do Degelo é associado com a morte de Stalin e o fim com o afastamento de Khrushchev do poder (1964) e a invasão da Tchecoslováquia pelo Bloco do Leste (1968).

No cinema, mais do que qualquer outro modo de produção cultural, o Degelo reviveu a experimentação econômica e estilística após a aridez cinematográfica dos últimos anos do governo Stalinista. No fim dos anos 40, quando o controle cultural totalitário atingia seu ápice, a indústria cinematográfica, assim como outras indústrias culturais, tornou-se alvo dos decretos do partido. Entre as maiores fatalidades desse período está *Ivan, o terrível - parte dois* de Sergei Eisenstein, proibido em 1946. A assim chamada campanha anticosmopolita (antijudaica) afetou negativamente a indústria cinematográfica, que passou por um período de *malokartine* (cineanemia), lançando apenas dez a quinze filmes por ano. A maioria dos novos filmes eram biografias nacionalistas épicas sobre heróis russos nas artes, ciências e exército. O auge desse gênero foi uma trilogia sobre Stalin — nascido na Geórgia, mas na última fase de seu governo o maior chauvinista russo da nação, sempre enfatizando sua nacionalidade russa. Mikhail Chiaureli produziu três filmes monumentais

sobre o líder: *The Vow* (1946)², *The Fall of Berlin* (1950)³, and *O inesquecível ano de 1919 1919* (1951). A indústria não só produziu poucos filmes, mas sua uniformidade apresentava um depressivo autorretrato do regime. Essa cultura empenhou-se pela totalidade de seus modos representacionais.

Após o 20º Congresso do Partido Comunista, a cultura soviética experimentou o choque de sua primeira cisão interna: o país parecia dividir-se de um dia para o outro entre vítimas e executores, os herdeiros de Stalin (como foram chamados posteriormente por Evgeni Evtushenko), e os filhos liberais do Vigésimo Congresso. Essa fragmentação interna não confinou-se à vida política, mas alastrou-se à economia (como a ressurreição de uma economia sombria, o chamado mercado negro) e à cultura. No cinema, a dissidência do cânone Stalinista significou a criação de novas instituições culturais, o surgimento de novos talentos na indústria, e a oportuna introdução de novos gêneros e filmes nas telas soviéticas. O antimonumentalismo e o anseio por autoexpressão individual capazes de restaurar o espírito revolucionário perdido em Stalin tornaram-se os novos valores da época.

Enquanto o afrouxamento do controle ideológico estimulava um crescimento econômico sem precedentes, a produção cinematográfica anual crescia de dez a quinze vezes. No fim dos anos 50 todos os estúdios da União Soviética estavam lançando cerca de cem filmes por ano, e na metade dos anos 60 estabilizou-se uma produção média anual de 150 filmes (Segida e Zemlianukhin 6). Mosfilm, o maior estúdio do país, estava totalmente reconstruído e, na década de 1960, a Rússia teve uma das maiores frequências per capita nos cinemas no mundo. Durante esses anos, só a vodka ultrapassava o cinema em geração de receitas.

Não apenas o número, mas, principalmente, o estilo de filmes mudou dramaticamente nesses anos. Os diretores da velha geração, como Mikhail Kalatozov (1903-73), Grigori Kozintsev (1905-73) e Mikhail Romm (1901-71), produziram filmes com reconhecimento internacional. *Quando voam as cegonhas* (1957, Mikhail Kalatozov), ganhou a Palma de Ouro, prêmio maior do Festival de Cannes (1958), honraria igualmente conferida dois anos depois a Grigori Chuchrai por *A balada do soldado* (1959). O primeiro longa-metragem de Andrei Tarkovski (1932-86), *A infância de Ivan* (1962) ganhou o Leão de Ouro no Festival de Veneza (1962). Como um tributo à crescente importância do cinema soviético

2 O Voto (1946, Mikhail Chiaureli). Tradução nossa. (N.T.)

3 A queda de berlim (1950, Mikhail Chiaureli). Tradução nossa. (N.T.)

nesses anos, dois festivais foram criados na Rússia no fim dos anos 50: o Festival Nacional de Cinema em 1958 e o Festival Internacional de Cinema de Moscou em 1959.

Durante o Degelo, cineastas tomaram o lugar de muitos burocratas do partido como administradores da indústria. Ivan Pyryev (1901-68), o diretor que reconstruiu o maior estúdio soviético, Mosfilm, teve papel fundamental em expandir a produção cinematográfica e contratar novos diretores talentosos, como Grigori Chukhrai, Aleksandr Alov, Vladimir Naumov, e muitos outros. Pyryev contribuiu para a fragmentação do poder institucional dentro da indústria cinematográfica ao encabeçar a criação do Sindicato dos Cineastas, uma organização não governamental em alternativa às agências estatais que controlavam a produção e distribuição cinematográfica. Ele foi diretor do Comitê Organizacional do Sindicato de 1957 até o fim do Degelo. Diferente dos outros Sindicatos de trabalhadores criativos, como, por exemplo, o Sindicato de Escritores, que cumpria uma função de controle ideológico sobre seus membros, o Comitê Organizacional tornou-se uma associação sindical não oficial que protegia os interesses dos cineastas em negociações com as agências estatais (Taylor 1999, 144).

O Instituto de Cinematografia da União (VGIK⁴), a maior escola de cinema da Rússia, cumpriu papel fundamental nas políticas culturais do período. As autoridades sempre prestaram atenção especial à probidade ideológica dos professores e alunos nessa instituição. Alguns alunos que não seguiam o cânone ideológico, como, por exemplo, Mikhail Kalik, foram expulsos da VGIK e passaram anos em gulags. No meado da década de 50, porém, as esperadas mudanças desencadeadas pelas denúncias ao culto a Stalin estimularam importantes atividades artísticas e políticas entre os estudantes da VGIK. Os estudantes sentiram-se pessoalmente provocados a participar da desestalinização em curso: a revolução dentro da revolução. Havia, frequentemente, razões pessoais para que fizessem avançar essas mudanças. Com Stalin no poder, muitos dos estudantes, como Marlen Khutsiev e Lev Kulidzhanov, perderam seus pais em processos de expurgo. Até recentemente muito pouco sabia-se sobre o descontentamento dos estudantes soviéticos durante o Degelo. Estudantes da VGIK estavam entre os primeiros a confrontarem publicamente as autoridades. Em dezembro de 1956, estudantes da VGIK rebelaram-se após dois de seus companheiros terem sido presos. Na primavera de 1963, durante o encontro de cineastas italianos, estudantes protestaram recentes medidas repressivas do Partido Comunista aos intelectuais soviéticos (Fomin 203-208).

Alunos da VGIK não só emergiram como a nova força revolucionária, mas também amadureceram cedo como artistas originais. Muitos dos filmes que tornaram-se marcos da época eram projetos universitários, como *O Calor* (1963), de Larisa Shepitko (1938-1979) e *The First Teacher* (1965) de Andrei Konchalovsky (1937-). Ambos imediatamente aclamados pela crítica como grandes realizações artísticas. O *workshop* de Mikhail Romm, um roteirista, diretor, tradutor e professor da VGIK desde 1949, foi berço de diversos talentos do cinema durante o Degelo. Entre os alunos estavam Andrei Konchalovsky, Andrei Tarkovski, Larisa Shepitko, Gleb Panfilov (1934-) e Vasili Shuksin (1929-79). O mini estúdio criado por Romm dentro da Mosfilm no fim da década 1950 para encorajar a experimentação nos jovens cineastas foi fechado em 1960, mas cumpriu sua função como plataforma de lançamento de diversos projetos cinematográficos e carreiras (Woll 127). Como disse Ian Christie, Romm lançou a Nouvelle Vague soviética dos Anos 60 (41).

■ A GUERRA PERDIDA: HOMEM SOVIÉTICO VS. NATUREZA

Dois participantes do mini estúdio de Romm, German Lavrov e Danil Khrabrovitski, trabalharam com Romm em seu filme *Nove dias de um ano* (1962), com Lavrov como diretor de fotografia (DF) e Khrabrovitski como coautor do filme. O filme narra nove dias na vida do físico nuclear Gusev (Batalov), um talentoso e autorreflexivo intelectual que sacrifica a própria vida em nome do progresso científico. Esse progresso, porém, é questionável no filme, sendo mostrado como uma doentia obsessão que mata lentamente o protagonista. O poder letal e invisível da radiação nuclear encarna a arriscada força do progresso como a narrativa-mestra da modernidade. Logo no início da história, Gusev é advertido que não pode continuar seu trabalho científico uma vez que a radiação iria, eventualmente, destruí-lo. Ele, porém, não consegue resistir ao impulso de pensar e trabalhar e, no fim do filme, fica claro que vai morrer.

A trágica visão do progresso trazida pelo filme constitui um tema recorrente nos monólogos internos de Gusev: ele constantemente retorna a pensamentos sobre predileções humanas pela autodestruição. Seu campo de pesquisa — a física nuclear — oferece exemplos bastante específicos do sentido geral do progresso como uma narrativa fatalmente falha. O amigo e colega de Gusev, Kulikov (Smoktunovski), é o reflexo de Gusev quando olha em volta no restaurante onde ambos comem, e refere-se a àqueles presentes como Neandertais que meramente se iludem de terem adquirido alguma sabedoria nos últimos 30 mil anos. O autoconhecimento de Gusev compromete a unidade de sua consciência: o progresso científico pode revelar ordem no universo mas dificilmente vai trazer tranquilidade e ordem à mente e ao corpo de Gusev.

⁴ Atualmente Instituto S. A Gerasimov de Cinematografia da União, rebatizado em 1986.

Romm e seu DF, Lavrov, fazem proveitoso uso da *mise-en-scène* e da câmera para criar uma atmosfera remanescente de *Frankenstein*. Embora a alusão ao filme hollywoodiano não fosse acessível ao público russo em geral na época (*Frankenstein* não havia sido exibido na União Soviética), para os peritos pôde funcionar como uma eloquente referência simbólica em um filme não concebido como do gênero horror, mas retratando a exemplar contemporaneidade soviética — os cientistas da elite. Josephine Woll relaciona o estilo visual com o cinema alemão da década de 1920: “ângulos que distorcem e contraste nas composições transmitem uma sensação de ansiedade, como os cenários pintados de *O Gabinete do Doutor Caligari*” (130). A *mise-en-scène* expressionista da película proporciona um pano de fundo para os monólogos internos do distante cientista, personagem que nos remete a Hamlet, meditando sobre o significado do progresso.

Nove dias de um ano revela uma zona proibida do império Stalinista: os centros de pesquisa secretos da Guerra Fria, onde a maioria das novas armas eram desenvolvidas. Expor os lugares fechados onde utopia se transforma em tragédia tornou-se um dos gestos recorrentes da época. Khrushchev libertou milhões de prisioneiros dos campos de trabalho forçado, e Solzhenitsyn publicou os distópicos *Um dia na vida de Ivan Denisovich* e *Arquipélago gulag*. Romm mostrou os laboratórios secretos não como locais onde a ciência do futuro nascia, mas como lugares de ansiedade espiritual em face do progresso. A revelação dessas zonas oficialmente desconhecidas do império soviético, como os campos, centros de pesquisa fechados e bases militares secretas, criaram uma sensação de fragmentação do universo soviético, ao invés da esperada reunificação.

No que diz respeito ao enredo, Romm estabeleceu um modelo importante, um conjunto de contos discretos costurados em uma narrativa coerente pelo poder intelectual do protagonista. Esse conflito dialético entre discrição narrativa e o desejo do protagonista pela coerência tornou-se o paradigma narrativo para o cinema da década de 1960. Em 1965, Romm faria seu próximo filme, *Fascismo ordinário*, onde ele atua como o narrador cuja voz em *off* é responsável por manter unida a diversa gama de material visual. Uma colagem sobre a modernidade e seu culto cego à razão e ao progresso, *Fascismo ordinário* compôs uma sequência a *Nove dias de um ano*.

O tema de uma falida guerra total contra a natureza — projeto desacreditado da modernidade — é também central a *The Letter Never Sent* (1959, Mikhail Kalatozov)⁵. Quando

fez esse filme, Kalatozov era uma celebridade internacional. Um ano antes, seu filme *Quando voam as cegonhas* venceu o principal prêmio do Festival de Cinema de Cannes. O DF de Kalatozov, Sergei Urusevski (1908-74) e a principal atriz do filme, Tatiana Samoilova (1934-2014), foram premiados por suas atuações. Kalatozov (originalmente Kalatozishvili) começou sua carreira na Geórgia. Seu primeiro documentário poético, *Sal para Svanetia* (1930), o fez célebre pelo ousado trabalho de câmera, que evocava o estilo de fotografia e cinematografia construtivista. A confrontação entre humanos e natureza constitui um tema chave na maioria de seus filmes.

Como faz em seu primeiro filme, em *The Letter Never Sent* Kalatozov retrabalha criativamente a narrativa semidocumental, nesse caso a descoberta de depósitos de diamantes russos na Sibéria Oriental. Um grupo de garimpeiros chegam no meio de uma floresta virgem em busca de diamantes — a descoberta que, nas palavras da personagem Tania(-Samoilova), fará com que sejam as pessoas mais felizes da Terra. Embora os garimpeiros de fato encontrem diamantes, nenhum encontra a felicidade. Um incêndio na floresta e a neve siberiana gradualmente destroem todos os personagens, deixando para trás apenas uma carta não enviada sobre a expedição. Como no filme de Romm, *The Letter* foca em um cientista, Konstantin Sabinin (Smoktunovski) admitidamente obcecado com a teoria de que os diamantes se encontram na área de busca da expedição. Ele vê a natureza como sua adversária, tão invisível quanto a radiação no filme de Romm. Os espectadores, porém, estão conscientes da presença da natureza devido às conversas de Konstantin com seu oponente onipresente em seus escritos e monólogos internos. Evgeni Margolit, crítica e historiadora, também aponta que a natureza é personificada no filme através do trabalho de câmera (1996,108).

Urusevski justapõe sequências longas (associadas com o ponto de vista épico) das eternas florestas siberianas com planos excessivamente angulosos associados cinematicamente com a subjetividade humana. A última sequência longa do filme (de figuras humanas minúsculas à margem de um deserto gélido) dissolve qualquer dúvida sobre quem tem a última palavra no confronto entre a civilização humana e a natureza. A tragédia real, o argumento crítico, é o fato de que a natureza não está lutando contra os humanos; ela simplesmente não os percebe, não distingue humanos entre as outras formas da matéria (Margolit 1996, 108).

The Letter questiona a narrativa familiar do progresso humano. A razão de Konstantin inspira a expedição que leva a lugar nenhum: os garimpeiros perdem a direção na floresta e mais tarde perecem entre fogo e gelo. Konstantin renuncia ao valor de sua vida alegando

5 A carta nunca enviada (1959, Mikhail Kalatozov). Tradução nossa. (N.T.)

que essa pertence não a ele mas a seu projeto científico. Sua esposa, Vera (fé em russo), a quem ele conhece apenas em sonho, chama-o de possuído. A obsessão do protagonista é projetada na maneira que os personagens trabalham enquanto procuram pelos diamantes. A busca pelos diamantes é remanescente de uma cena de estupro. A escavação frenética satisfaz suas cobiças por destruição e de forma alguma remete a um ato criativo. Os garimpeiros e pesquisadores deixam para trás apenas desolação e buracos tumulares no solo violentado. A natureza é transformada em um duplo assassino da razão humana. A luz do sol, frequentemente associada ao culto à razão, é substituída aqui por um enorme incêndio na floresta, que mata aqueles em busca dos diamantes. O futuro brilhante dos soviéticos, ao qual os diamantes contribuiriam, seguem sendo uma miragem, existindo apenas nos sonhos delirantes de Konstantin enquanto ele lentamente congela. Antes da estreia do filme, os montadores fizeram Kalatozov ressuscitar o protagonista no fim do filme, mas esse desfecho forçado dificilmente muda a atmosfera geral da obra.

Durante o Degelo, os filmes privilegiavam a expressão visual em detrimento da narrativa e do som. Diretores de fotografia frequentemente eram mais importantes que os diretores na construção de significado do filme. Se muito da expressividade visual no filme de Romm se apoia no trabalho de câmera de German Lavrov, então em *The Letter*, o trabalho de câmera de Urusevski domina todos os outros aspectos do filme. Aluno do famoso artista construtivista Aleksandr Rodchenko (1891-1956), Urusevski foi o último construtivista russo a herdar de seu professor um fascínio pela modernidade e a civilização tecnocrata, ainda que compartilhasse com o coautor Kalatozov um ponto de vista trágico sobre o projeto de modernidade. Urusevski favorece padrões diagonais como elementos dominantes de seus planos nada convencionais. Montagens aceleradas, múltiplas sobreposições, panorâmicas complexas e ângulos subjetivos fazem de cada um de seus filmes uma experiência visual única.

COEXISTÊNCIA PACÍFICA: O INDIVIDUAL E A COMUNIDADE

Na década de 1950, uma nova geração de cineastas chegou à indústria. Livres das imposições do sistema de estúdios da era Stalinista, eles chegaram à arte do cinema com ganas de expandir a produção dos anos 50. Dois desses debutantes tornaram-se celebridades imediatas: Grigori Chukhrai (1921-2001) e Marlen Khutsiev (1925-). Chukhrai, um aluno de Mikhail Romm (1953), fez com que o resto do mundo voltasse a enxergar o cinema russo com bons olhos. Seus filmes *O quadragésimo primeiro* (1956) e *A balada do soldado* (1959) venceu prêmios em Cannes e Veneza e, junto com *Quando*

voam as cegonhas de Kalatozov, simboliza a ressurreição do cinema de arte russo para o público internacional.

Marlen Khutsiev (1925-), assim como Kalatozov, nasceu na Geórgia, estudou na VGIK no *workshop* de Igor Savchenko (1952) e, como muitos outros jovens diretores do Degelo, iniciou sua carreira no cinema nas províncias. Realizou seu primeiro longa-metragem, *Primavera na rua zarechnaia* (1956), com Felix Mironer no Odessa Studio, na Ucrânia. Esse filme, na opinião de muitos críticos, estabeleceu diversas importantes convenções da Nouvelle Vague soviética incluindo, para nomear apenas algumas das mais óbvias, a sincronização do enredo das histórias com as estações do ano, o romance entre um homem sensível e uma mulher emocionalmente rígida e o uso extensivo da patética falácia⁶ visual. Os filmes de Khutsiev na década de 1960, *A porta de Ilych* (1962) e *Chuva de julho* (1967), marcaram o auge de sua carreira criativa e tornaram-se filmes *cult* da geração russa da década de 1960. A juventude intelectual liberal considerava esses filmes o novo autorretrato da geração. A habilidade de Khutsiev de refletir a sensibilidade da era influenciou profundamente o cinema russo das décadas de 1960 e 70. O próprio Khutsiev idealizava seus filmes como reflexos dos valores do período: a importância equivalente da individualidade e do ponto de vista comunal, autorreflexão da nova geração e o neoleninismo como sinal do retorno aos ideais da revolução (190-192); daí vem o título. Para a geração de Khutsiev, neoleninismo significava um retorno à pureza dos ideais traídos pelo Stalinismo. Assim como seus equivalentes em Varsóvia e Praga, os intelectuais liberais russos da época acreditavam na possibilidade do socialismo com um rosto humano e associavam este modelo de socialismo com o nome de Lenin.

A porta de Ilych foca no amadurecimento de três amigos que vivem em um bairro em Moscou chamado *A porta de Ilych* (Zastava Il'icha). Khutsiev apresenta esse trio chegando à idade adulta como três experiências únicas e emocionalmente complexas. O filme legitima o direito à verdade individual, o que não necessariamente contradiz a verdade comunal mas pode diferir desta. Como um crítico coloca, o herói dos anos 60 vive para a comunidade mas permanece um indivíduo (Troianovski 75). A noção dos valores individuais divergentes mas paralelos aos valores comunais emerge como característica distintiva da prática artística de Khutsiev. Sua crença na coexistência de ambos deduzida de uma fala sua que de o título a uma entrevista em 1996: “Eu Nunca Fiz Filmes Polêmicos.”

⁶ “Falácia patética” é a descrição de objetos inanimados da natureza de tal forma que eles são dotados de sentimentos humanos, pensamentos e sensações.

Khutsiev chega muito próximo ao que os críticos da Nouvelle Vague Francesa chamam de *auteur*, o autor. Ele trabalhava com a estrutura dos sistemas de estúdios soviéticos, que em grande medida emulavam Hollywood (Taylor 1991, 193-216), mas seus filmes conservam a marca de seu realizador, como uma assinatura individual. Khutsiev representa essa paridade entre artista e o sistema em seu estilo. Ele conserva todos os principais tropos do estilo de estúdio Stalinista, mas dá a eles um toque pessoal. Um dos ícones visuais do cinema Stalinista foi a Nova Moscou como um centro sagrado de civilização utópica pós-histórica. Os filmes Grigori Alexandrov, Ivan Pyrev e Aleksandr Medvedkin, juntos da arquitetura e obras de arte do período, resumem a imagem épica de Moscou (Clark 119-129). Khutsiev usa Moscou como o cenário central de seus filmes, mas redefine totalmente o espaço da cidade. O antimonumentalismo e a espontaneidade da cidade de Khutsiev em parte reflete a predileção pelo Neorealismo italiano na cultura soviética do período. Abandonando a Moscou Stalinista totalitária, Khutsiev cria um espaço urbano benigno como se visto pelos olhos de seus heróis. Ao invés de uma peça central da utopia artificial Stalinista, Moscou se torna uma metáfora para o fluxo natural da vida. De fato, Margolit observa que imaginar a organicidade da vida urbana foi uma das maiores descobertas de Khutsiev (1996, 112). Não por acaso, os heróis de Khutsiev escutam músicas de Bulat Okudzhava, para quem as ruas de Moscou fluem como rios.

Para Khutsiev, o equilíbrio entre o comunal e o individual em *A porta de Ilych* representa o espírito da época (Khlopliankina 42). Duas cenas no filme destacam essa equação: o desfile do Dia do Trabalhador e a Leitura de Poesia no Museu Politécnico. Em ambas as cenas, Khutsiev escolhe apresentar a população urbana como uma união de indivíduos distintos e diversos. Como muitos críticos apontaram, essa multidão urbana difere drasticamente da massa humana uniforme das festividades oficiais Stalinistas (Chernenko 15, Margolit 1996, 113). Ambas as cenas em *A porta de Ilych* retratam essa população como indivíduos que participam voluntariamente em eventos públicos e celebram tanto seus valores comuns quanto os individuais.

O cotidiano espontâneo e a utopia artificial coexistem em harmonia no filme. Nesse contexto convém ressaltar que a de Leitura de Poesia no Museu politécnico foi encenada para o filme: Evgeni Evtushenko, Bella Akhmadulina, Bulat Okudzhava e outros poetas performaram para figurantes e dois dos protagonistas, Sergei (Popov) e Ania (Vertinskaia). A cena, entretanto, resultou tão espontânea que mais tarde, nas décadas de 1980 e 90, foi exibida na TV em documentários sobre a época. Assim, o filme de Khutsiev funciona na cultura russa não muito diferente de *O encouraçado potemkin* (1926) e *Outubro* (1928), ambos de Sergei Eisenstein. O episódio fictício do massacre em Odessa no primeiro e

a invasão ao Palácio de Inverno no segundo foram apropriados como filmagens documentais de eventos históricos na consciência popular russa. Khutsiev também conecta perfeitamente a cena do cotidiano de Sergei com a famosa sequência do sonho, na qual o protagonista encontra seu pai, morto durante a Segunda Guerra Mundial. O espectador quase não nota a transição entre Sergei acordado em seu apartamento e ele cruzando o limite da realidade e entrando no mundo durante a guerra, onde encontra seu pai como um homem mais jovem que o protagonista no presente da narrativa.

Khutsiev deve muito de seu sucesso a seu roteirista, Gennadi Shpalikov (1937-74), que à época de sua participação no filme era apenas um aluno na VGIK. Khutsiev rompe com seu roteirista original, Felix Mironer, quando este insiste em uma narrativa fortemente guiada pela trama, modelo que o diretor queria abandonar. Shpalikov inventou exatamente o que Khutsiev buscava: um novo tipo de roteiro, que submetia a narrativa e enfatizava a atmosfera e os laços emocionais dos personagens. Ian Christie aponta que o novo estilo cinematográfico de Khutsiev e Shpalikov influenciou diversos filmes nos anos 60, dentre eles *Andando pelas ruas de Moscou* (1964, Georgi Danelia), *Goodbye, boys!* (1964, Mikhail Kalik)⁷ e *Breves encontros* (1967, Kira Muratova) (42).

A porta de Ilych teve uma produção complicada. Em 1963, em um encontro com intelectuais, Khrushchev atacou o filme por falhar em representar como a juventude soviética “continuou as tradições heróicas das gerações anteriores.” O líder soviético irritou-se particularmente com a cena em que Sergei pergunta à aparição de seu pai como viver e fica sem resposta. Khrushchev ficou furioso: “Todos sabem que nem animais abandonam os mais jovens... Alguém pode acreditar que um pai não responderia à pergunta do filho?... O objetivo foi dizer às crianças que seus pais não podem ser seus professores na vida” (citado em Woll 147). Os dirigentes viram no filme uma ameaça à hierarquia da sociedade soviética, o que na literatura e cinema soviéticos da época era representado simbolicamente por uma hierarquia geracional. Uma vez que o filme também assumia uma postura não convencional sobre a coexistência pacífica entre um indivíduo e a comunidade, a imprensa difamou tanto o diretor quanto o roteirista. Khutsiev foi obrigado a reeditar seu próprio filme e a versão censurada foi lançada em 1965 sob o título *Tenho vinte anos*. Mesmo com essa versão deficiente, Khutsiev venceu o Prêmio Especial do Júri no Festival de Veneza (1965). Somente em 1988, durante a perestroika de Gorbachev, o filme original foi lançado e sob o título original, sem cortes ou edições da censura.

⁷ Adeus, meninos! (1964, Mikhail Kalik). Tradução nossa. (N.T.)

O próximo filme de Khutsiev, *Chuva de julho* (1967), segue a cinematografia atmosférica iniciada em *A porta de Ilych*. A trama do filme pode ser dita em uma frase: a protagonista do filme, Lena (Uralova), decide deixar seu namorado, Volodia (Beliavski). O que interessa a Khutsiev é o tema da separação como uma metáfora para o período histórico. O cineasta escolhe uma composição de personagens ligeiramente distinta: os jovens de Moscou não são o homem médio, como em *A porta de Ilych*. As escolhas de entretenimento e estilo de vida relativamente abastado dos novos heróis, os expõem como a elite intelectual, compartmentalizada e alienada do resto da sociedade. O filme carece de cenas de desfrute da experiência comunal, como o Desfile do Dia do Trabalhador em *A porta de Ilych*. Ao invés disso, os personagens encontram consolo em festas intimistas e piqueniques longe da civilização. A cena do piquenique em *Chuva de julho* ficou tão famosa quanto a cena de leitura de poesia em *A porta de Ilych*. A conversa à fogueira consiste em diversos monólogos ditos por pessoas que praticamente não escutam umas às outras. Cada um está interessado em seus próprios pensamentos e o que é aparentemente uma reunião comunal existe apenas como um tributo externo à tradição, como uma desculpa para desfrutar sua própria solidão em público. Para muitos, essa famosa cena resume o desaparecimento do Degelo, com suas esperanças e ilusões utópicas.

Woll aponta que Khutsiev cria uma sensação de alienação ao usar a câmera como um observador *voyeur*, deslocado dos personagens e da *mise-en-scène*.

Em uma sequência longa, limousines chegam à embaixada francesa, deixando embaixadores convidados em uma recepção para celebrar a visita de de Gaulle à Moscou. A câmera se posiciona do outro lado da rua entre um grupo de cidadãos comuns que observa o movimento dos distintos convidados. Eles estão tão separados do mundo do outro lado da rua que é como se olhassem animais exóticos num zoológico. (222)

Essa sensação de alienação contrasta com a experiência harmoniosa da união entre público e privado, o comunal e o individual, nas cenas principais de *A porta de Ilych*. Em *Chuva de julho*, o DF de Khutsiev, German Lavrov, é coerente em sua visão distanciada de Moscou: ele observa e segue seus personagens, mas nunca se identifica com o ponto de vista do personagem. A técnica é mais afeita a um filme de horror ou investigação criminal do que um melodrama sobre intelectuais em Moscou. Em *Chuva de julho* a população de Moscou deixa de ser uma comunidade de indivíduos e torna-se um fluxo de corpos sem rosto, espelhados pelo fluxo cinzento dos carros nas avenidas. Fundir-se a tal cosmos seria como perder-se como indivíduo.

Um tema importante que conecta *A porta de Ilych* a *Chuva de julho* é a guerra. Em *A porta de Ilych*, a guerra une um filho a seu pai morto: eles compartilham suas juventudes, valores e esperanças. *Chuva de julho* termina com o encontro de veteranos de guerra no Dia da Vitória, 9 de maio. Esse maio, porém, é bem diferente daquele do desfile do Dia do Trabalhador (1º de maio) em *A porta de Ilych*. A reunião jubilosa dos veteranos contrasta não só com a observação deslocada de Lena daquela felicidade, mas também com os rostos dos adolescentes que mal podem se relacionar com as memórias de seus pais. A profunda cisão entre gerações cria uma atmosfera de angústia no fim do filme.

REINVENTANDO O ARTISTA-DEMIURGO

Khutsiev é uma figura de suma importância para o cinema dos anos 60 pois aboliu a primazia da narrativa de causa-e-efeito no cinema soviético e fez a identidade individual tanto tema central quanto assunto estilístico primordial para os filmes da Nouvelle Vague soviética em geral. Tarkovski, Konchalovsky, Panfilov e muitos outros jovens cineastas seguiram em muitos aspectos o paradigma estabelecido por Khutsiev. Para esses cineastas, um indivíduo, especialmente um com talento artístico, é creditado com a capacidade de capturar uma visão holística do mundo, o que tinha sido comprometido pela descoberta de que a cultura soviética poderia inspirar extermínios e criar campos de concentração. A ânsia por essa redenção era especialmente intensa uma vez que o prudente rompimento com o “grande estilo” cinematográfico da época havia resultado em uma fragmentação econômica e estilística na indústria do cinema soviético. O processo de fragmentação deu mais independência às escolas nacionais em várias repúblicas soviéticas, particularmente Geórgia e Lituânia. Além disso, na década de 1960, o movimento feminista começou a conquistar espaço como uma força cultural independente. Na literatura, novos nomes incluíam I. Grekova e Natalia Baranskaia. No cinema, cineastas autênticas como Tatiana Lioznova (1924-2011), Larisa Shepitko e, sobretudo, Kira Muratova (1934-) tornaram-se memoráveis. Finalmente, começando por Khutsiev, pode-se falar em autoralidade no cinema soviético. Andrei Tarkovski, Andrei Konchalovsky, e Gleb Panfilov são alguns dos nomes em uma longa lista de cineastas jovens e originais da época para quem a assinatura de uma individualidade artística e filosófica é o fator primordial da identidade cinematográfica.

Muitos autores-cineastas dos anos 60 formaram-se no *workshop* de Romm e herdaram o modelo de narrativa que cristalizou *Nove dias de um ano*: o intelectual-demiurgo tenta conectar um mundo cuja coerência interna se perdeu. Essa harmonia perdida encontra expressão visual na estrutura fragmentada da narrativa dos filmes — geralmente um

conjunto de episódios na vida do protagonista, que resiste à discreta estrutura da experiência. Se as gerações mais antigas de cineastas (Romm, Kalatozov e Kozintsev) favoreciam um cientista-intelectual como o visionário trágico e potencial redentor do mundo, para a geração dos anos 60 (Tarkovski, Konchalovsky, Panfilov e Shengelaia), a figura central é o artista-salvador. Para seus protagonistas, formação é de importância secundária comparada ao toque divino do gênio criativo. O Andei Rublev (Solonitsyn) de Tarkovski, por exemplo, aprende principalmente por observar, com seus olhos talentosos, a vida em sua volta. Niko Pirosmani (protagonista de *Pirosmani* [1969], Shengelaia) e Tania Tetkina (protagonista de *No Ford Through the Fire* [1967]⁸, Panfilov) são gênios autodidatas cuja arte é produto de revelação e não de instrução. Cabe ressaltar aqui o que Panfilov disse sobre sua esposa Irina Churikova, que protagonizou a maioria de seus filmes: ela tem “uma face, uma personalidade, marcada por Deus” (Gerber, citado em Laton 21).

A natureza excepcional dos artistas em exibição no período manifesta-se em um estilo de pintura não convencional. No filme *Andrei Rublev* (1966), de Tarkovski, o trabalho artístico do protagonista é um marco na pintura icônica russa. Um ícone funciona como uma força unificadora, unindo aspectos díspares da vida em um todo harmonioso. O trabalho de Rublev apaga barreiras difusoras entre o divino e a vida secular: o ícone é o Próprio Deus em sua forma direta, imediata. Artistas nos filmes de Panfilov e Shengelaia favorecem um estilo de pintura primitivo e bidimensional: é ao mesmo tempo audaciosamente experimental e inocentemente infantil. Essa forma de representação evoca a noção de pintura-ícone de temas seculares, similares às pinturas *parsuna* (retratismo profano russo) no século XVII. Esse estilo não apresenta um reflexo puro da vida mundana, mas um ponto de vista estratégico não familiar do olho espiritual sobre a experiência mundana. Se Kalatozov / Urusevski inventaram o ponto de vista visual da natureza sobre a vida humana, então Tarkovski, Shengelaia, Panfilov e seus diretores de fotografia intentaram transmitir um ponto de vista divino sobre ambos, natureza e a experiência humana. O olhar artístico do protagonista promete recuperar um sereno controle sobre o mundo ao capturar em uma obra artística a perspectiva de uma ordem superior.

As pinturas de Pirosmani e Tetkina, similares aos ícones do Rublev de Tarkovski, transformam toda a comunidade. No fim do filme de Tarkovski, ícones trazem cor ao mundo preto e branco da Rússia medieval. No filme de Panfilov, as pinturas de Tetkina são a única expressão genuína do espírito revolucionário. No filme de Shengelaia, as pinturas

de Pirosmani trazem alegria à vida de seus compatriotas e mudam a aparência de sua cidade natal, Tbilisi. Assim como o protagonista de *A porta de Ilych*, os artistas nos filmes dos anos 60 criam sua arte para a comunidade. No entanto, diferente dos personagens de *A porta de Ilych*, os protagonistas de Tarkovski, Panfilov e Shengelaia mantêm sua individualidade, deslocados ou mesmo alienados de suas comunidades. A arte estabelece um equilíbrio entre o privado e o público, mas artistas não podem reconciliar-se com o público. O destino trágico de muitos desses artistas estabelece um certo paradigma cultural: os artistas se sacrificam pela comunidade; ainda que simultaneamente impõe sua individualidade, uma vez que são os únicos capazes de uma complexidade tão extraordinária e paradoxal. Algumas vezes tal sacrifício é manifestamente dramático — a morte de Tania no fim do filme de Panfilov. Geralmente, porém, como no filme de Shengelaia, as pessoas nem notam seu sacrifício: o artista-messias abandona o mundo discretamente, deixando para trás suas pinturas de ícones (os traços de sua presença divina) como exemplos de redenção para a comunidade.

Não surpreende que muitos filmes do Degelo retratam motivos bíblicos, especialmente do Novo Testamento. O filme de Shengelaia sobre a vida de Pirosmani começa com uma leitura do Evangelho. O gênero da parábola, fundamental para o cinema da Geórgia, torna-se especialmente importante no contexto do cinema do Degelo. Parábolas emprestam significados totalizadores, quase religiosos, à vida individual e da comunidade. Em *Andrei Rublev*, Tarkovski também usa o imaginário do Novo Testamento e parábolas como método narrativo para representar a vida de seu protagonista. O primeiro longa-metragem de Tarkovski, *A infância de Ivan* (1962), evoca um tipo diferente de imaginário das Escrituras a do Apocalipse. As terríveis visões e sonhos de Ivan (John), um órfão, são inspiradas pela perda de sua família, seu ódio aos nazistas e seu desejo de vingança. Como aponta um crítico, “o ódio é o significado da vida de Ivan, a única razão pela qual vive” (Woll 140); o ódio determina sua existência. Em *A infância de Ivan*, Tarkovski destaca a arte não como redenção, mas como a arte do desespero. A imagem icônica que Ivan descobre em um de seus livros e que se torna a temática central do filme é *Os Quatro Cavaleiros do Apocalipse*, de Albrecht Dürer. Outra imagem bíblica central em *A infância de Ivan*, recorrente nos próximos filmes de Tarkovski é a imagem da árvore da vida queimada. Se as pinturas dos artistas-redentores do Degelo restauram a esperança por harmonia no mundo empírico concreto, a força criativa de Ivan, inspirada por uma sede de vingança e morte, implode em seus sonhos e transforma as memórias de sua infância perdida em imagens registrada em um negativo (danificado).

Andrei Konchalovsky, coautor do roteiro de *Andrei Rublev* com Tarkovski, também levan-

8 Não há caminho sob o fogo (1967, Gleb Panfilov). Tradução nossa. (N.T.)

ta a questão da criação sem redenção em seu primeiro longa-metragem *The First Teacher* (1965)⁹. O protagonista, um soldado do Exército Vermelho semianalfabeto, Diuishen (Beishenaliev), é enviado à remota Kirghiz para ensinar às crianças da vila. Primeiro profeta/mensageiro do novo mundo, é seu dever encaixar a natureza e a população local nos moldes da nova fé. Tudo o que faz, porém, mesmo com a melhor das intenções, torna-se fracasso e violência contra a natureza humana. Quando interfere com o casamento tradicional de uma de suas alunas que havia sido comprada por um rico local, ela é estuprada e a população da vila destrói a escola de Diuishen. Para reconstruir a escola, ele corta a única árvore da vila, localizada no meio das pradarias semidesérticas de Kirghiz. A árvore da vida trocada pela nova verdade serve como uma metáfora extremamente ambígua no filme de Konchalovsky. Em uma cena chave do filme, as crianças da vila repetem a palavra “Socialismo” como uma oração, enquanto a câmera faz uma panorâmica sobre a inerte vastidão do deserto. O professor/artista proporciona uma visão coerente do mundo, nesse caso, porém, o preço é a vida, que desaparece da paisagem.

A ausência de harmonia no mundo modelado em uma arte não redentora é espelhada na estrutura psíquica dos protagonistas. Os filmes frequentemente enfatizam a incongruência entre a idade do protagonista e sua experiência. O Ivan de Tarkovski é uma criança que suporta tanta dor que sua alma envelhece bem mais rápido do que seu corpo. O diretor também desconvenacionalizou a visão tradicional no *Degelo* da criança como um símbolo de vida nova e inocência: “O Ivan movido pelo ódio retorce um lugar-comum da arte no *Degelo*, a criança-herói inocente” (Woll 140). O Diuishen de Konchalovsky traz um tipo diferente de personalidade deturpada. Diuishen é um adulto cuja rigidez ideológica retarda seu desenvolvimento e transforma-o em uma criança abusiva e desamparada com uma visão unilateral do mundo.

DESCOBRINDO A IDENTIDADE NACIONAL

O *Degelo* cultural viu a emergência de uma identidade nacional como uma alternativa à identidade soviética. Filmes autorais tiveram um papel central nessa prática de

fragmentar a mitologia totalitária. Os estúdios à margem do império soviético produziram filmes experimentais e controversos desafiando a supremacia dos estúdios centrais,

como o Mosfilm, o Lenfilm e o Gorky Studio. Esse movimento de saída tornou-se especialmente perceptível após Khrushchev ter perdido as eleições em 1964 e o centro político começar a consolidar seu poder e exercer cada vez mais controle sobre a cultura. Em 1966, Tarkovski, trabalhando para a Mosfilm na época, teve problemas para lançar seu segundo longa, *Andrei Rublev*. No mesmo ano que Moscou testemunhou o julgamento de dois escritores, Andrei Siniavski e Luli Daniel, condenados aos campos por publicarem suas obras no exterior. A periferia ainda estava muito defasada em relação ao centro e por isso oferecia mais oportunidade de experimentação artística. Não por coincidência Konchalovsky e Shepitko viajaram à remota Kirgizfilm para realizar seus primeiros filmes: *O Primeiro Professor* e *O Calor*, respectivamente. Além disso, repúblicas não russas tinham alguns cineastas talentosos e autênticos. Algumas dessas escolas nacionais de cinema, o cinema da Geórgia, por exemplo, tinha uma rica tradição antes dos anos 60; outras (a escola Lituana, por exemplo), em muitos aspectos, chegaram às suas próprias tradições durante o *Degelo*.

A importância do filme de Vitautas Zhalakiavicius, *Nobody Wanted to Die* (1963)¹⁰, vai muito além do cinema lituano. O filme foi pioneiro no conceito de identidade nacional como questão temática e estilística ao entrar em uma zona proibida — a da resistência nacionalista ao controle soviético pós-guerra. No centro da história está uma família de quatro irmãos, os Lokys, que vingam a morte de seu pai. Seu sobrenome simbólico significa Ursos — ou seja, os mestres das florestas Lituanas. O filme define os dois lados do conflito de forma ambígua, na qual por trás da típica história da Guerra Civil soviética, onde os Vermelhos bonzinhos enfrentam os Brancos malvados, Zhalakiavicius implanta uma propaganda nacionalista. No início do filme o espectador vê uma reconhecível oposição: os irmãos apoiam os Soviéticos, enquanto os bandidos lutam contra os Soviéticos. Durante o resto do filme, entretanto, suas identidades são unicamente Lituanas, enquanto os bandidos são chamados de recém-chegados. No contexto Lituano, recém-chegados eram, acima de tudo, russos.

A modernidade no filme é associada à máquina, especificamente um caminhão com soldados soviéticos. Esse símbolo de modernidade é mais um significativo ambíguo do filme, e que é redefinido ao longo da narrativa. Após o caminhão chegar à vila, o líder dos bandidos toma controle da máquina e dirige em direção às construções de madeira. O caminhão (máquina) bate e um dos irmãos mata o líder. As bênçãos ambivalentes da mo

9 O primeiro professor (1965, Andrei Konchalovsky). Tradução nossa. (N.T.)

10 Ninguém queria morrer (1963, Vitautas Zhalakiavicius). Tradução nossa. (N.T.)

dernidade e a ameaça trazida pelos recém-chegados convergem em um poder unificado inimigo das forças da identidade nacional.

A recuperação de raízes nacionais no filme é relacionada ao retorno de elementos/essências naturais inseparáveis do nacional: água, pedra, trigo e, acima de tudo, madeira, as florestas dos Ursos. Fiel à muitos filmes do Degelo, Ionas Gričius, DF de Zhalakiavicius, é o principal visualizador das forças naturais no filme. Sua câmera foca constantemente nos “materiais básicos” da identidade nacional, com os quais os Ursos reúnem-se no fim do filme. Depois de vencerem os recém-chegados, os irmãos cantam uma música Lituana e entram novamente na floresta que havia sido ocupada pelos bandidos. Nessa cena, os Ursos estão na boléia do caminhão enquanto cavalos, como motores naturais, puxam o submisso caminhão. Tradições nacionais triunfam sobre a modernidade assassina dos recém-chegados. Para completar a imagem, *Nobody Wanted to Die* foi filmado na Lituânia e depois dublado em russo nos estúdios da Lenfilm.

O filme de Zhalakiavicius também iniciou o processo de descentralização do cinema soviético como um cânone artístico. A Lituânia tem ligações religiosas e culturais profundas e históricas com a Polônia. O cinema polonês dos anos 60 teve forte influência do cinema autoral europeu, criando sua própria “Escola Polonesa” e foi mais experimental e politicamente ousada do que sua contraparte russa, o cinema do Degelo. Consequentemente, para um diretor lituano o cinema polonês proporcionava um modelo a ser emulado. O cinema polonês da era retratava uma preocupação com matérias existenciais, com a sujeição do destino individual e nacional às forças da história. Ao invés de seguir os modelos de gêneros do cinema soviético, Zhalakiavicius sinaliza sua preferência pelos exemplos ocidentais e poloneses. O filme é denominado e estruturado como um autêntico filme de Velho Oeste, e Zhalakiavicius presta uma homenagem especial ao popular filme de Jerzy Kawalerowicz na época, *Shadow* (1956)¹¹ (Margolit 2001, 1). Muitos estúdios soviéticos não-russos subsequentemente usaram o filme de Zhalakiavicius como um modelo de narrativa para examinar a resistência nacionalista aos Soviéticos. Valeri Gazhiu e Vadim Lysenko fariam *Bitter Seeds*¹² no Moldova Film (1966). Iuri Ilenko faria *White Bird with a Black Spot*¹³ no Dovzhenko Studio, Ucrânia (1972).

11 A Sombra (1956, Jerzy Kawalerowicz). Tradução nossa. (N.T.)

12 Sementes amargas (1966, Valeri Gazhiu e Vadim Lysenko). Tradução nossa. (N.T.)

13 Pássaro branco com uma mancha preta (1972, Iuri Ilenko). Tradução nossa. (N.T.)

VISÕES DE GÊNERO

O Degelo introduziu uma outra importante revolução na cultura soviética: as mulheres estabeleceram-se como vozes independentes na produção artística da época, sobretudo na literatura e cinema. Larisa Shepitko e Kira Muratova tornaram-se grandes nomes no cinema feito por mulheres soviéticas na década de 60. A marginalização de seu gênero, contudo, era reiterado pelo fato de que começaram suas carreiras em estúdios provincianos: Shepitko em Kirgizia (Kirgizfilm) e Muratova na Ucrânia (Odessa Studio). Ambas inicialmente eram fiéis aos valores tradicionais do cinema do Degelo, retratando a identidade individual e comunal através do foco visual na natureza e seus elementos. Shepitko usa desse paradigma estilístico em seu primeiro longa-metragem, *Calor* (1963), onde a paisagem desértica funciona como um deserto de almas humanas externalizado. Muratova colaborou com seu marido, Aleksandr Muratov (1935-), no primeiro longa da diretora, *Our Honest Bread* (1964)¹⁴, o título faz alusão à principal matéria de construção de uma identidade humana harmoniosa.

Os segundos filmes de ambas as diretoras, *Asas* (1966, Larisa Shepitko) e *Breves encontros* (Muratova 1967), articulam importantes assuntos no cinema feito por mulheres russas. Distanciar-se do poder de naturalização das imagens essencialistas constitui um dos aspectos mais importantes e esclarecedores do estilo de cinema das mulheres nos anos 60. O filme de Shepitko oferece um excelente exemplo desse traço estilístico. A protagonista, Petrukhina (Bulgakova), é uma ex-piloto militar cuja carreira termina após a Segunda Guerra Mundial. No filme, o céu retrata a essência da liberdade e do amor, mas tudo relacionado à experiência do céu é deslocado para o passado na época da guerra. O amante de Petrukhina, um piloto, foi morto durante a guerra. A própria protagonista agora voa apenas em seus sonhos e nos flashbacks de seus anos mais felizes — ironicamente, os da guerra. Ela não consegue encontrar seu lugar no mundo pós-guerra. No final do filme, Petrukhina chega ao aeroclube local e decola em um dos aviões. A protagonista e os espectadores finalmente vêem o céu, mas o filme deixa claro que ela voou apenas para cometer suicídio.

Em *Breves encontros*, imagens da água retratam a essência unificadora associada à experiência feminina. Valentina, a protagonista (interpretada pela própria Muratova), trabalha é a autoridade responsável pelo abastecimento de água de uma cidade da província, mas

14 Nosso pão honesto (1964, Kira Muratova e Aleksandr Muratov). Tradução nossa. (N.T.)

a água é precisamente a substância que ela não pode fornecer para os moradores da cidade. Ela não pode nem comparecer a uma conferência sobre o abastecimento de água porque ela tem que executar tarefas não relacionadas para seu chefe. Esta escassez de água define o presente de Valentina e está ligada à sua separação de seu amante, Maxim (Vysotski), um garimpeiro que, como o filme revela, busca ouro e encontra prata. Ausente no presente de Valentina, a água existe nos flashbacks da empregada de Valentina, Nadia (Ruslanova), cujo nome completo (Nadezhda) significa “esperança”. Como o espectador fica sabendo mais tarde no filme, depois que Maxim rompeu com Valentina, ele teve um relacionamento breve mas apaixonado com Nadia. Agora as duas mulheres, como Petrukhina em *Asas*, definem-se apenas através de suas perdas e lembranças. A ausência de contato humano — da água como significante simbólico do relacionamento vivo — determina a identidade da personagem.

O cinema feminino do final da década de 1960 favorece uma perspectiva feminina e, geralmente, uma protagonista feminina, cuja solidão constitui seu centro temático e emocional. Mesmo a fuga tradicionalmente glorificada da solidão através da criação de filhos perde sua aura romântica e poder redentor nos filmes femininos dos anos 60. Nem Petrukhina, de Shepitko, nem Valentina, de Muratova, são mães biológicas, e ambas fracassam em estabelecer contato com seus filhos substitutos. Petrukhina é alienada de sua filha adotiva, e Valentina não consegue encontrar a chave certa para a psicologia de sua empregada, a quem ela trata como uma filha. Qualquer tipo de fundamento essencialista para relacionamentos, no entanto, é descartado: nos dois filmes, a proximidade espiritual e emocional, por exemplo, não pode ser estabelecida por meio de laços biológicos. Petrukhina e Valentina tentam educar, “iluminar”, seus filhos substitutos, mas encontram apenas ressentimento. Em *Asas*, de Shepitko, a protagonista trabalha como diretora da escola vocacional local. Woll observa que “Petrukhina explode os clichês soviéticos da heroína convencionalmente dura e justa, que ganha admiração relutante apesar de sua severidade” (218). Embora a protagonista tenha boas intenções, seu didatismo desajeitado aliena seus alunos, assim como sua filha adotiva.

Brief Encounters abre com a cena de falta de comunicação entre Nadia e Valentina. Nadia está procurando por seu namorado Maxim e aparece na porta da casa de Valentina por causa do endereço que ela (Nadia) tem dele. Valentina está procurando por uma empregada e assume que Nadia está respondendo ao anúncio que Valentina havia feito. Ela tenta ser agradável e hospitaleira com a garota solitária da aldeia, mas imediatamente comete uma gafe oferecendo ajuda para Nadia entrar na escola. A oferta sugere um clichê do cinema soviético (um camponês chega a Moscou, recebe educação e se torna um traba-

lhador exemplar), mas Nadia responde à possibilidade de uma narrativa desgastada com uma dura pergunta retórica: “Você procura uma empregada, ou o quê?” Valentina falha completamente em estabelecer contato emocional com Nadia, enquanto a última entende sua anfitriã muito bem. Ela conhece o ex-namorado errante de Valentina, e também sente intensamente a dor da separação dele.

Shepitko e Muratova não nutrem ilusões sentimentais sobre as bênçãos de uma família nuclear. Tradicionalmente, o Degelo favorecia a família nuclear como um abrigo para sentimentos genuínos e vínculo emocional. No início da cultura pós stalinista, a família nuclear serviu como principal significante para a construção da identidade, tanto pessoal quanto comunal. Em *Asas*, porém, mãe e filha mal conseguem falar uma com a outra. *Breves encontros* termina com a imagem da mesa da família desprovida de presença humana. Uma simulação visual de uma família nuclear harmoniosa espera por Valentina e Maxim, mas a felicidade familiar permanece inatingível.

O filme de Muratova também encerra o culto a um indivíduo harmonioso no cinema soviético. Muratova, na realidade, redefine o próprio fenômeno: ao invés de criar um artista-redentor, uma criança-herói / vítima, um gênio-intelectual (todos homens, a propósito), ela sugere a impossibilidade fundamental de uma identidade individual unificada. Ao invés de criar um novo herói positivo, Muratova introduz a noção de “personalização” no cinema soviético. Boris Groys descreve a “personalização” como o desejo de um artista de assumir a identidade do outro para se expressar (1999, 53). Ao invés de incorporar a característica de auto-articulação da arte tradicional, o artista usa identidades prontas e seus discursos para alcançar apenas um grau de auto-expressão. A Valentina de Muratova muda suas identidades, como roupas e nenhuma delas se torna completamente sua. Ela interpreta uma amante, uma mãe de aluguel e uma funcionária da cidade responsável por satisfazer a sede de todos. Todas essas identidades juntas, no entanto, não se encaixam, não criam um caráter coerente. Elas se desfazem, revelando a persona de Valentina como uma série de faltas e desejos. Os papéis sociais que Valentina desempenha no filme existem como fragmentos dos heróis dos anos 60. Sua persona pública simboliza “a origem da vida” para todos. Seu romance com o garimpeiro Maxim liga Valentina aos pioneiros do Degelo, mas de uma maneira muito mediada e irônica. Esses fragmentos, no entanto, têm uma coisa em comum: são deslocados para o passado. Juntamente com a água que dá a vida, essas peças fraturadas do herói dos anos 60 nunca aparecem no presente. No presente, Valentina é responsável pelo fornecimento de fluidos inexistentes.

Para instalar visualmente a fragmentação do *self*, Muratova encontrou várias técnicas

narrativas e visuais originais. Primeiro, ela constrói dois eus, os de Valentina e Nadia, em torno de flashbacks intrinsecamente organizados. Uma identidade de perda no presente pode ser definida apenas através de seus encontros passados. O único crítico do filme na era do Degelo, frustrado pela temporalidade complexa e não linear do filme, acusou Muratova de falta de profissionalismo: “Você tem a impressão de que o diretor, sentado na ilha de edição, apenas rearranjou peças individuais de filmagem sem realmente justificar o rearranjo” (Kovarski, traduzido em Woll 221). Muratova também representa a fragmentação criando múltiplas barreiras comunicativas que separam as personagens. No presente do filme, os contatos com Maxim ocorrem apenas por meio de um telefone com uma conexão ruim. Maxim também existe no filme como uma voz no gravador, que Nadia eventualmente apaga. Esses sinais materiais de desaparecimento de breves encontros sublinham os eus pessoais definidos por falta, trauma e desejos não realizados.

DEPOIS DA UTOPIA

A Nouvelle Vague cinematográfica inevitavelmente encontrou complicações ideológicas com os censores, críticos e funcionários do partido. Quando o Degelo político chegou ao fim, com os tanques do Pacto de Varsóvia rugindo pela Tchecoslováquia em 1968, os produtores culturais do Degelo cederam terreno aos conservadores. A ampla proibição e censura de filmes ideologicamente controversos em 1966-68 marca uma importante manifestação das novas políticas culturais na indústria cinematográfica. O filme de Aleksandr Askoldov, *A comissária* (1967), foi banido devido ao que os censores consideravam ser uma interpretação errônea da revolução. O filme também se centrou em uma família judia como o microcosmo da humanidade, o que os censores soviéticos consideravam inaceitável, especialmente, no contexto da vitória de Israel na Guerra dos Seis Dias. O filme foi lançado somente durante a perestroika, em 1987. Também em 1967, o segundo filme de Andrei Konchalovsky, *A História de Asia Kliachina* (também conhecido como *A Felicidade de Asia*), não foi aprovado para distribuição principalmente devido ao seu estilo inovador. O filme aborda um tema soviético tradicional — uma história de amor cujo pano de fundo é a vida em uma fazenda coletiva soviética — e, usando técnicas experimentais, leva as questões do Degelo ao limite com sinceridade e naturalidade. Para retratar a identidade nacional em sua forma mais imediata, Konchalovsky filmou principalmente agricultores coletivos locais ao invés de atores profissionais; apenas dois atores profissionais aparecem em todo o filme. O resultado foi incrivelmente não convencional e longe do romance lustroso da Hollywood soviética. O filme foi censurado e não divulgado até a perestroika (1988).

Breves encontros, de Muratova, embora não oficialmente proibido, foi, como Jane Taubman aponta, um filme que sofreu ataques maciços do Comitê Estatal de Cinematografia (Goskino) e vários montadores e críticos. O Goskino se ressentia do fato de que a protagonista (uma funcionária do governo) estava envolvida em um triângulo amoroso e tinha um caso com um indivíduo de caráter moralmente questionável (Taubman 371). Muratova, como um comentarista soviético da época apontou de forma justa, obviamente não assumia uma posição orientada para o pensamento do Partido (citado em Woll 221). No final da década de 1960, o filme teve um lançamento limitado e até a época da glasnost (1986) não havia sido amplamente distribuído.

Talvez estas breves considerações sobre a Nouvelle Vague soviética gravitem em direção a um fechamento anticlimático porque a cultura popular russa desfavorece o final feliz (ou, como um crítico contemporâneo do início do cinema russo colocaria: favorece o final “inevitável”). A reação dos últimos anos da década de 1960 contra os dissidentes e os produtores culturais liberais dá provas copiosas de repressão cultural e política e provoca o autor a fornecer tal desfecho. A produção artística da época, no entanto, dificilmente permite uma leitura tão deprimente e conclusiva do Degelo nas telas.

Os cineastas da época tentaram, com boas intenções, reviver a utopia revolucionária, que a revolução bolchevique adorava e tentava implementar como narrativa totalizante da civilização definitiva (Groys 1992, 8-13). No decorrer da renovação da utopia soviética, produziram filmes inovadores e experimentais que subverteram as narrativas mestras da cultura soviética: a de elevar a nova raça soviética à consciência marxista e a da guerra à natureza, com sua subsequente transformação em paraíso pós-histórico na Terra. Além disso, os cineastas do Degelo também minaram o mito de uma comunidade soviética harmoniosa ao reconhecer uma variedade de identidades alternativas. Assim, os filmes experimentais da década de 1960 deram visão e voz aos discursos de individualidade, etnia e feminilidade. Nos anos 80, os filmes da Nouvelle Vague soviética foram associados a uma verdadeira revolução — a perestroika de Gorbachev. Esta anteriormente desconhecida Nouvelle Vague, no entanto, ainda está para ser totalmente apreciada e estudada em detalhe por telespectadores internacionais e estudiosos do cinema.

AGRADECIMENTO

Gostaria de agradecer à minha *Doktormutter* :) , Helena Goscilo, por ler o artigo e por suas relevantes sugestões. Sem sua contribuição e apoio meu trabalho teria sido muito mais difícil, se não impossível. Meus agradecimentos a Dawn Seckler por sua ajuda neste projeto. Também sou grato a Nancy Condee por comentar meu artigo.

OBRAS CITADAS

- Chernenko, Miron. Marlen Khutsiev: Tvorcheski portret. Moscow: Soiuzinformkino, 1988.
- Christie, Ian. "Back in the USSR." *Film Comment* 36.6 (November/December 2000): 39-43.
- Clark, Katerina. "Sotsrealizm i sakralizatsia prostranstva." *Sotsrealisticheski kanon*. St. Petersburg: Akademicheski proekt, 2000. 119-29.
- Fomin, Valeri. ed. *Kinematograf ottepeli. Dokumenty i svidetel'stva*. Moscow: Materik, 1998.
- Gerber, Alla. "Aktrisa." *Sovetski ekran* 24 (1976): 7.
- Groys, Boris and Il'ia Kabakov. *Dialogi (1990-1994)*. Moscow: Ad Marginem, 1999.
- Groys, Boris. *The Total Art of Stalinism*. Princeton: Princeton UP, 1992.
- Khlopliankina, Tatiana. *Zastava Il'icha. Sud'ba fil'ma*. Moscow: Kinotsentr, 1990.
- Khutsiev, Marlen. "Ia nikogda ne delal polemichnykh fil'mov." *Kinematograf ottepeli. Kniga pervaia*. Moscow: Materik, 1996. 190-96.
- Kovarski, N. "Chelovek i vremia." *Iskusstvo kino* 10 (1968).
- Lawton, Anna. *Kinoglasnost: Soviet cinema in our time*. Cambridge: Cambridge UP, 1992.
- Margolit, Evgeni. "Nobody Wanted to Die." Kirill i Mefodi. <http://www.km.ru>, April 1, 2001. ---. "Chelovek v peizazhe." *Kinematograf ottepeli. Kniga pervaia*. Moscow: Materik, 1996. 99-117.
- Segida, Miroslava and Sergei Zemlianukhin, eds. *Domashniaia sinemateka. Otechestvennoe kino 1918-1996*. Moscow: Dubl'-D, 1996.
- Taubman, Jane A. "The Cinema of Kira Muratova." *Russian Review* 52.3 (July The Unknown New Wave 1993): 367-81.
- Taylor, Richard. "Singing on the Steppes for Stalin: Ivan Pyr'ev and the Kolkhoz Musical in

Soviet Cinema." *Slavic Review* 58.1 (1999): 143-160. ---. "Ideology as mass entertainment: Boris Shumyatsky and Soviet cinema in the 1930s." *Inside the film factory: new approaches to Russian and Soviet cinema*. London: Routledge, 1991. 193-216.

Troianovski, Vitali. "Chelovek ottepeli (1950ye)." *Kinematograf ottepeli. Kniga pervaia*. Moscow: Materik, 1996. 5-76.

Woll, Josephine. *Real Images: Soviet Cinema and the Thaw*. London: I.B.Tauris, 2000.



POS-MEMORIA, CONTRAMEMORIA CINEMA SOVIETICO DOS ANOS 60¹

LILYA KAGANOVSKY

¹ Originalmente publicado sob o título Postmemory, countermemory: soviet cinema of the 1960s, no livro The socialist sixties (Org. Anne E. Gorsuch e Diane P. Koenker). Tradução de Gabriel Carvalho. (N.O)

Em 1979, naquela que viria a ser sua última entrevista, Larisa Shepitko falou de uma “memória genética” que teria deixado um evidente “vestígio” em seu segundo longa-metragem *Asas* (Kryt'ia, 1966). Referindo-se ao seu primeiro filme, *Calor* (Znoi, 1963), Shepitko ressaltou a similaridade entre ela mesma e o protagonista: “ele era meu contemporâneo”, disse, “ele tinha dezoito anos e eu vinte e um. Éramos pessoas da mesma geração — geração do início dos sessenta”. *Asas*, por outro lado, foi uma história diferente:

Nós, eu e meus colegas... ousamos julgar a geração mais velha, de nossos pais, e isso nos impôs uma responsabilidade particular. Nós precisávamos provar que tínhamos o direito de julgá-los... Na tela, começamos uma conversa sobre a vida “não-tão-fácil” da geração da guerra após a Vitória. Não era mais possível confundir-me com a heroína — Eu não podia mais contar com minha experiência pessoal. Em vez disso, trabalhei a partir da intuição, a partir de uma espécie de memória genética intuitiva. Se realmente existia tal memória — a memória do que aconteceu com meus pais durante a guerra e nos difíceis anos depois da guerra — então ela está impressa no filme².

Eu abri essa fala sobre o cinema soviético dos anos 60 com essa passagem de Shepitko porque ela ajuda a formular o que eu considero um dos temas centrais dos filmes feitos durante esta década: memória (especificamente, memória traumática, a memória da guerra) e sua relação com a geração seguinte, a geração que não viveu o Stalinismo nem a Segunda Guerra Mundial mas que ainda assim sentia-se responsável pelos eventos do passado. Essa forma de lembrar foi chamada de “pós-memória” e, como Marianne Hirsch e outros definiram, descreve a relação da segunda geração com experiências intensas, muitas vezes traumáticas, que precederam seus nascimentos, mas que lhe foram transmitidas tão profundamente que parecem constituir memórias por si mesmas³. Como Hirsch formulou, a pós-memória é distinguida da memória pela distância geracional e

da história por uma conexão pessoal profunda: “A pós-memória é uma forma poderosa e muito particular de memória, precisamente porque sua conexão com seu objeto ou origem é mediada não por lembranças, mas por meio de um investimento imaginativo, por criação. Isso não quer dizer que a memória em si não é mediada, mas está mais diretamente conectada ao passado. A pós-memória caracteriza a experiência daqueles que crescem dominados por narrativas que precederam seu nascimento, cujas próprias histórias tardias são esvaziadas pelas histórias da geração anterior, moldadas por eventos traumáticos que não podem ser entendidos nem recriados⁴”. Emergindo do campo dos estudos do Holocausto, este termo ressoa com o cinema soviético da década de 1960, que, desde o início do Degelo até o início da Estagnação, opõe-se ou contraria o cinema do Stalinismo, com suas comédias musicais utópicas, seus grandiosos filmes épicos, seus críticos ferrenhos, e suas homéricas lutas pela vitória da União Soviética nas frentes domésticas e estrangeiras. Ao invés do monumentalismo e do “Grande Estilo”, o cinema dos anos 60 nos proporciona uma rotina diária e uma vida íntima e doméstica. Mostra-nos o interior de apartamentos comunitários, cujos espaços particulares e cheios de gente, tendem a estar sempre no meio de uma reforma. Leva-nos a ruas largas e vazias da cidade, onde os protagonistas andam de um modo mais parecido com o flâneur baudelairiano do que com o Novo Homem Soviético. Seus recursos visuais distintivos são o flashback, o close, a panorâmica, a tomada longa e o uso da lente olho de peixe — uma lente ultra grande angular que fornece uma varredura de 180 graus, mantém quase tudo em foco ao mesmo tempo e distorce visivelmente as bordas da tela. Nas telas soviéticas, o Degelo se refletia não apenas em novos enredos, novos protagonistas e um desvio geral do discurso do realismo socialista, mas até, como Oksana Bulgakowa mostrou, por novas normas corporais. Os novos jovens atores copiaram os gestos corporais descontraídos de Hollywood e as estrelas européias: os quadris soltos de Elvis Presley, os pés descalços de Brigitte Bardot, o desleixo de James Dean. No cinema soviético dos anos 60, os tensos músculos das costas estão relaxados para mostrar o corpo como liberado; posturas relaxadas tornam-se um sinal de antiautoridade e não-conformidade; há uma “liberação de pernas e quadris”, “uma nova impetuosidade” enquanto os protagonistas voam escada acima e abaixo; uma liberdade do corpo jovem. Até mesmo o tradicional desfile do Dia do Trabalhador em *A porta de Ilych* (1962, Marlen Khutsiev) parece confuso em comparação com o protótipo cinematográfico dos anos 30, quando todos marcharam em sintonia⁵.

² E. G. Klimov, ed., Larisa: Vospominaniia, vystupleniia, interv'iu, kinostsenarii, stat'i (Moscow: Iskusstvo, 1987), 181.

³ Para uma discussão detalhada sobre pós-memória e sua relação com o Holocausto, ver Marianne Hirsch, “The Generation of Postmemory,” *Poetics Today* 29, no. 1 (Spring 2008): 103–28, e *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1997); Mieke Bal, Jonathan Crewe, e Leo Spitzer, eds., *Acts of Memory: Cultural Recall in the Present* (Hanover, NH: University Press of New England, 1998).

⁴ Hirsch, *Family Frames*, 22.

⁵ Oksana Bulgakowa, *Fabrika zhestov* (Moscow: NLO, 2005); Oksana Bulgakowa, dir., *The Factory of Gestures: Body Language in Film* (PPMedia and Stanford Humanities Lab, 2008), DVD, 160 minutes.

No nível da narrativa, o cinema dos anos 60 foi marcado pela fragmentação narrativa que falava a uma incapacidade de contar uma história coerente. Petre Petrov observa a consistência com que “tudo é sujeitado à força do tempo, tudo com a marca da transitoriedade” é “preso”, de fato, “congelado” no cinema do Degelo: “Infância, juventude, primavera, fuga, perseguição, são todos destacados dos continuums de começos e fins, pontos de partida e destinos, aos quais haviam pertencido, e receberam independência e substancialidade próprias⁶”. Birgit Beumers aponta especificamente as maneiras pelas quais todos os filmes de guerra (do Degelo e do final da década de 1960) são fragmentados em relação ao tempo e à cronologia. Ela escreve: “O flashback no cinema mudo foi usado para sonhos ou visões; na década de 1920, o passado poderia aparecer em sequências de montagem para explicar causa e evento ou justapor; O Realismo Socialista tornou as narrativas fílmicas lineares e cronológicas”, enquanto o Degelo começou a usar o flashback “para explicar a ação” e se entregar ao “realismo psicológico⁷”. O cinema dos anos 60 depende muito do flashback para estruturar — ou mais vitalmente — desconstruir a cronologia e a linearidade. O tempo não flui mais em uma direção (sempre em direção a um futuro utópico claro), mas é interrompido, congelado, rebobinado, fragmentado e apagado. O trauma no coração do cinema soviético dos anos 60 é o trauma da disjunção do tempo: o tempo histórico do passado e o presente aparentemente sem âncora, sem futuro.

Os limites cronológicos do Degelo geralmente são marcados por eventos na história política soviética: o início do Degelo é associado com a morte de Stalin e o fim com o afastamento de Khrushchev do poder (1964) e a invasão da Tchecoslováquia pelo Bloco do Leste (1968). Assim, em certo sentido, os anos 60 soviéticos na verdade abrangem dois períodos históricos — o fim do Degelo e o começo da Estagnação — e os filmes da década articulam a transição de um para o outro. Poderíamos argumentar (como faz Vladimir Semerchuk) que o cinema dos anos sessenta nasceu com *A porta de Ilych* (*Zastava Il'icha*, 1962, Marlen Khutsiev), lançado em 1965 de forma censurada e reeditado como *Tenho vinte anos*⁸ (*Mne dvadtsat let*). A mudança do otimismo do Degelo para o pessimismo da Estagnação acontece em ou por volta de 1966, com o lançamento de *Asas*, *Chuva de julho*, *The Long Happy Life*⁹ e *Andrei Rublev*, e em 1967, com o lançamento de *A História de Ásia*

Kliachina, *Breves encontros*, *A comissária*, *No Ford Through the Fire*¹⁰ e *Three Days of Victor Chernyshev*¹¹. Foi nesse ponto que os censores, já nervosos por falta de diretrizes ideológicas claras, proibiram filmes — incluindo *Asas*, *Breves encontros* e *A comissária* — cujas narrativas não-lineares e fragmentadas pareciam distorcer tanto a realidade soviética quanto seu heróico passado.

Enquanto os filmes do início do Degelo se preocupavam explicitamente com as representações da Segunda Guerra Mundial, a nova geração de cineastas que ganhou destaque em meados da década de 1960 abordou algo que poderíamos chamar de memória genética (nas palavras de Shepitko), ou seguindo Hirsch, pós-memória: a elaboração de um trauma que não era o deles, que “pertencia” à geração anterior, mas que continuava assombrando o presente¹². Enquanto o cinema no Degelo se lembra dos traumas da guerra, o cinema soviético dos anos sessenta, superficialmente parecem estar localizado inteiramente no presente. Seus filmes mais representativos não são históricos; pelo contrário, retratam a vida cotidiana, aparentemente apanhada nas minúcias da existência cotidiana, sua modernidade e contemporaneidade. De fato, os filmes são tão “insaturados” pela história que projetam uma espécie de anomia — um sentimento de que os personagens vivem vidas sem conexão com o mundo exterior, com a história, com a geração anterior: “Sim, estamos excluídos, e a ligação com o mundo exterior está quebrada”, diz Zhenya, nova amiga de Lena, ao telefone em *Chuva de julho*. No entanto, os filmes que estão mais claramente associados à década — como *A porta de Ilych* e *Chuva de julho*, *Asas* de Shepitko, *A Comissária* de Askoldov, e *Breves encontros* (1967, Kira Muratova) e, eu diria, *O longo adeus* (1971, Kira Muratova) — estão estruturados em torno da perda de algo que nunca pode ser recuperado ou reparado. Essa perda é articulada toda vez com a perda de homens: de pais, maridos e amantes, a quem vemos apenas em flashback ou nunca. Mas também é metafórico: fala do trauma insuperável da perda da autoridade paterna, da masculinidade como ausência¹³.

10 Não há caminho sob o fogo (1967, Gleb Panfilov). Tradução nossa. (N.T.)

11 Três dias de Victor Chernyshev (1968, Mark Osepyan) Tradução nossa. (N.T.)

12 Clássicos da era do Degelo sobre a Segunda Guerra Mundial incluem Quando voam as cogonhas (Letiat zhuravli, 1957, Mikhail Kalatozov) e A balada do soldado (Ballada o soldate, 1959, Grigorii Chukhrai) mas também A casa em que vivo (Dom, v kotorom ia zhivu, 1957, Lev Kulidzhanov e Iak ov Segel), Nove dias de um ano (Deviat' dnei odnogo goda, 1961, Mikhail Romm) e A infância de Ivan (Ivanovo detstvo, 1962, Andrei Takovski).

13 Em Cinepaternity, Helena Goscilo e Yana Hashamova referem-se à epidemia de “ausência de pai” no filme pós-soviético e na cultura pós-soviética como uma “metafísica da ausência”, remontando-a à perda catastrófica de vidas masculinas na Segunda Guerra Mundial. Ver Helena Goscilo e Yana Hashamova, eds., Cinepaternity: Fathers and Sons in Soviet and Post-Soviet Film (Bloomington: Indiana University Press, 2010), 1–25.

6 Petre Petrov, “The Freeze of Historicity in Thaw Cinema,” *KinoKultura* 8 (April 2005), www.kinokultura.com/articles/apr05-petrov.html.

7 Birgit Beumers, *A History of Russian Cinema* (Oxford: Berg, 2009), 128.

8 Vladimir Semerchuk, “Smena vekh: Na iskhode ottepeli,” em *Kinematograf ottepeli: Kniga vtoraia*, ed. Valerii Fomin (Moscow: Materik, 2002), 155.

9 *A vida longa e feliz* (1967, Gennady Shpalikov). Tradução nossa. (N.T.)

O trauma funciona contra o desfecho; não permite a compreensão e interrompe ou quebra a narrativa. Como Cathy Caruth argumentou: «O que causa o trauma, então, é um choque que parece funcionar muito como uma ameaça corporal, mas é de fato uma ruptura na experiência do tempo da mente¹⁴». Nós vemos isso mais claramente no trabalho de Askoldov em *A Comissária* de 1967, onde um “flash forward” torna possível a súbita intrusão da Segunda Guerra Mundial e do Holocausto em uma narrativa da Guerra Civil Russa. Situado nos anos 1918-20, a ação central do filme ocorre na cidade de Berdichev, onde Klavdia Vavilova, uma comissária do Exército Vermelho, foi desmobilizada para dar à luz seu bebê. Durante a cena do parto, vemos uma série de flashbacks e imagens do amante de Klavdia, morto em batalha. Mas enquanto esses flashbacks apontam para tragédia e perda, eles não constituem em si mesmos uma ruptura radical. Eles são fáceis de assimilar na narrativa maior da guerra. O dispositivo do *flash forward*, por outro lado, fala de uma forma completamente diferente de trauma: uma ruptura no tempo que não pode ser coberta nem reparada. Escondido no porão durante um ataque aéreo, Klavdia observa os membros da família Magazanik dançando no escuro para afastar o medo. De repente, a cena muda e vemos a família Magazanik e os outros judeus da cidade entrando em um campo de concentração. No interior, os homens e mulheres usam pijamas listrados que associamos aos campos de concentração alemães, e todos são marcados com a Estrela de Davi. De repente, nos encontramos, não em 1919, mas em 1941. No entanto, o Holocausto não é simplesmente imaginado aqui como o resultado necessário da passividade dos judeus; nem é algo que terá sido impedido pela vitória do Exército Vermelho e pela formação de um novo estado soviético. Pelo contrário, marca uma ruptura traumática, uma memória que não foi processada ou assimilada com sucesso, que não foi «trabalhada», mas que interrompe o tempo linear, causando a quebra da narrativa¹⁵.

Se colocarmos o cinema soviético dos anos 60 em seu contexto mais “global”, podemos

14 Cathy Caruth, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1996), 61.

15 O filme foi baseado em um dos primeiros contos de Vasili Grossman, “Na cidade de Berdichev” (*V gorode Berdicheve, 1934. In the Town of Berdichev. Tradução nossa. [N.T.]*) no qual, obviamente, não havia o flash forward: na história, Klavdia imagina-se caminhando pela vila segurando seu bebê, como uma maneira de voltar para além das linhas do front. Quando a Alemanha nazista invadiu a União Soviética em 1941, a mãe de Grossman foi aprisionada em Berdichev pelo exército alemão invasor e acabou sendo assassinada junto com vinte mil a trinta mil outros judeus que não haviam conseguido fugir. O dispositivo do flash forward reproduz essa história traumática como uma lembrança do futuro.

ver maneiras em que também participou do renascimento cinematográfico do período pós-guerra, cujas escolas mais famosas eram o Neorealismo italiano e a Nouvelle Vague francesa. Esses movimentos foram os subprodutos de uma indústria cinematográfica destruída e politicamente comprometida e os filmes da Nouvelle Vague francesa, assumindo de onde o Neorealismo italiano havia parado, lançaram uma nova geração de jovens cineastas de vanguarda cujos filmes pareciam radicalmente diferentes da “tradição de qualidade” praticada pelo cinema francês da década anterior. O Neorealismo, a Nouvelle Vague francesa e a “Nouvelle Vague” soviética compartilham elementos formais: uma preferência por narrativas episódicas e desconexas, uma estrutura de história aberta, locações reais, o uso de atores não profissionais ou semiprofissionais, cenas anedóticas de “fatias da vida” e uma “câmera elegantemente inquieta” que sugere um desprezo pelo cinema convencional, mas também um desejo de fugir de um tipo de discurso “logocêntrico” — ou seja, um discurso a serviço de uma ideia dominante que ocupa grande parte do clássico cinema narrativo. Como André Bazin disse uma vez, falando sobre o primeiro filme de Agnès Varda, *La Pointe Courte* (1956)¹⁶, “Há uma total liberdade ao estilo, que produz a impressão, tão rara no cinema, de que estamos na presença de uma obra que obedece apenas os sonhos e desejos de seu autor sem outras obrigações externas¹⁷”.

Nos anos 60, o cinema soviético experimentou um renascimento após a extrema falta de filmes no período imediato do pós-guerra. Como Alexander Prokhorov observa em *Springtime for Soviet Cinema*¹⁸, no final da década de 1950, todos os estúdios da União Soviética lançavam cerca de cem filmes por ano e, em meados da década de 1960, a produção se estabilizou com uma produção média anual de 150 filmes. O Mosfilm, o maior estúdio do país, foi completamente reconstruído e, na década de 1960, a Rússia teve uma das maiores taxas de participação per capita nos cinemas do mundo. Durante esses anos, “Somente a vodka superou o cinema na geração de receita¹⁹”. A geração mais velha de cineastas que teve um impacto significativo no cinema do Degelo e nos anos 60 inclui Mikhail Kolotzov, Grigori Kozintsev e Mikhail Romm. O Instituto Nacional Sindical de Cinema (VGIK) desempenhou um importante papel na produção e desenvolvimento de novos

16 *O Ponto Curto* (1956, Agnès Varda). Tradução nossa. (N.T.)

17 Citado em Richard John Neupert, *A History of the French New Wave Cinema* (Madison: University of Wisconsin Press, 2007), 60–61.

18 *Primavera do Cinema Soviético*. Tradução nossa. (N.T.)

19 Alexander Prokhorov, “The Unknown New Wave: Soviet Cinema of the 1960s,” em *Springtime for Soviet Cinema: Re/Viewing the 1960s*, ed. Alexander Prokhorov (Pittsburgh: Russian Film Symposium, 2001), 8. Veja também Beumers, *History of Russian Cinema*, 112–45.

talentos cinematográficos: seus instrutores na década de 1960 incluíram Sergei Gerasimov (que ensinou Kira Muratova) e Aleksandr Dovzhenko (que treinou Larisa Shepitko). O *workshop* ou mini estúdio de Mikhail Romm dentro da Mosfilm (inaugurada no final dos anos 50, mas desativada em 1960) forneceu a infraestrutura para projetos novos e experimentais e possibilitou a carreira de uma nova geração de cineastas, incluindo Andrei Konchalovsky, Gleb Panfilov, Larisa Shepitko, Vasili Shukshin e Andrei Tarkovski. Como disse Ian Christie, Romm lançou a Nouvelle Vague soviética dos anos 60²⁰.

Enquanto o cinema soviético dos anos 60 pode ser facilmente colocado dentro de um contexto “global” em termos de estilo e até, até certo ponto, suas preocupações (com a juventude, com a alienação, com a possibilidade de um cinema contra-hegemônico trabalhar contra os códigos rígidos das décadas anteriores), podemos também traçar uma série de preocupações que o caracterizam como um produto de uma história soviética particular e de uma geração soviética particular. Começando com *A porta de Ilych*, de 1962, de Khutsiev, vemos que a alienação comum ao Neorealismo italiano e à Nouvelle Vague francesa é aqui o produto de uma divisão geracional, o abismo entre os pais que viveram a guerra e os filhos nascidos depois. O hiato de geração é agora uma observação padrão sobre a cultura dos anos 60 — como Vitali Troianovski coloca em seu estudo sobre a época: “A primeira coisa que você percebe quando olha para os heróis da tela de 1960 é a juventude²¹”. E em *Chuva de julho*, Alik declara, pegando o violão, “Como *não* cantar em um país cheio de juventude?” (Kak ne zapet ‘v molodezhnoi strane?)

Se voltarmos à observação de Shepitko com a qual este capítulo começou, porém, podemos ver que essa divisão geracional, aparentemente celebrada pela cultura dos anos 60, teve algum custo: enquanto a nova geração (tanto atrás da câmera quanto na tela)

20 Ian Christie, “Back in the USSR,” *Film Comment* 36, no. 6 (November/December 2000): 39–43. Para uma visão geral do cinema dos anos 60, veja Valerii Fomin, ed., *Kinematograf ottepeli: Dokumenty i svidetel’stva* (Moscow: Materik, 1998); Josephine Woll, *Real Images: Soviet Cinema and the Thaw* (London: I. B. Tauris, 2000); Prokhorov, *Springtime for Soviet Cinema*. O volume de 1962 da *Molodye rezhissery sovetskogo kino* inclui ensaios por Neia Zorkaia on Tengiz Abuladze and Maia Turovskaia on Marlen Khutsiev; *Molodye rezhissery sovetskogo kino: Sbornik statei*, ed. Ariadna Sokol’skaia (Leningrad: Iskusstvo, 1962). Em 1965, o principal periódico soviético sobre cinema *Iskusstvo kino* publicou um panorama de vinte e seis novos diretores, incluindo Otar Ioseliani, Elem Klimov, Andrei Konchalovsky, Kira e Aleksandr Muratov, e Larisa Shepit’ko. Ver “Nachalo (predstavliam molodykh rezhisserov),” *Iskusstvo kino*, no. 6 (1965): 27–49.

21 Vitalii Troianovskii, “Novye liudi shestidesiatykh godov,” in Fomin, *Kinematograf ottepeli: Kniga vtoraiia*, 6.

chamou para si a responsabilidade de julgar a anterior, suas próprias experiências foram profundamente marcadas pelos traumas de seus pais. Não conseguindo identificar-se com o que seus pais passaram, a nova geração encontrou-se, no entanto, vivendo os efeitos posteriores do trauma, dominada, como sugere Hirsch, por narrativas que precederam seu nascimento, suas próprias histórias “atrasadas” sobrepostas pelas histórias da geração anterior que foram moldadas por eventos traumáticos que não podiam ser entendidos nem recriados. A alienação, o isolamento e a fragmentação no trabalho no cinema dos anos 60 são produzidos pela ruptura traumática do “tempo” que cria uma lacuna intransponível entre as gerações. Podemos notar, com alguma ironia, que Nikita Khrushchev atacou *A porta de Ilych* por não refletir precisamente sobre como a juventude soviética “deu continuidade às heróicas tradições das gerações anteriores²²”.

A porta de Ilych é uma história sobre três amigos, Sergei, Kolia e Slava, tentando encontrar o seu lugar na sociedade soviética. É importante notar que Sergei, nosso principal protagonista, está voltando não da guerra, mas do serviço militar obrigatório. O trauma da guerra é representado pela imagem do pai de Sergei pendurado na parede, as cartas do pai do front e os silêncios da mãe. Quando Vera, a irmã de Sergei, encontra cartões de racionamento em um livro antigo, ela não consegue entender o que eles querem dizer uma vez que o significado destes está ligado a eventos encerrados para sempre. Enquanto a mãe conta sua história de perder os cartões de racionamento e sair para o campo para colher batatas (e voltar a Moscou sozinha no escuro, cercada por alemães), Vera exige saber sobre si mesma: “Onde eu estava?” continua perguntando. “Você ainda não existia”, diz a mãe, e quando pressionada para saber por que não, ela repete: “Você ainda não existia».

Um ponto memorável no filme é uma sequência de sonho em que Sergei se reencontra com seu pai, morto durante a guerra. Khutsiev conecta perfeitamente a sequência do sonho à realidade cotidiana: como observa Prokhorov, “O espectador quase não nota a transição entre Sergei acordado em seu apartamento e ele cruzando o limite da realidade e entrando no mundo durante a guerra, onde encontra seu pai como um homem mais jovem que o protagonista no presente da narrativa²³.” O sonho de Sergei de seu pai representa um clichê da relação pai-filho: o que Sergei quer do pai é um conselho sobre “como viver”. Mas esse sonho de autoridade paterna, do “assunto que se presume que saiba”, é prejudicada pela idade do pai — o pai é dois anos mais novo do que Sergei e, portanto, não

22 Woll, *Real Images*, 147.

23 Prokhorov, “Unknown New Wave,” 15.

pode oferecer-lhe nenhum conselho além do básico. “Apenas viva”, diz ele. Suas palavras finais para Sergei, ecoando o fantasma de Hamlet, são «Lembre-se de mim».

A porta de Ilych é sobre a dificuldade, a quase impossibilidade, de amadurecimento, porque todos os modelos anteriores estão ausentes ou comprometidos: comentando o filme em 1965, o escritor Efim Dorosh observa que até o pai de Anya está comprometido por uma associação imediata com o Stalinismo: Assim que ele começa a falar... sobre a necessidade de saber viver, imediatamente o imaginamos como um daqueles que, talvez indiretamente, talvez em uma única célula, criaram aquilo que hoje chamamos de culto da personalidade²⁴.”

Sergei não tem pai para lhe dizer como viver, Kolia está sendo convidada a assumir o antigo papel stalinista de informante, e Slava não é um bom marido ou um bom pai porque ele ainda não desistiu de seus desejos de menino ou seus amigos de infância. O filme frequentemente retorna ao *playground* na base dos prédios de apartamentos onde os três amigos moram — o balanço, a gangorra, o carrossel — reforçando visualmente o tema da infância que os jovens não conseguem deixar para trás.

Nos anos 60, a fragmentação no nível formal (nas trilhas visuais e sonoras) ecoa a desconexão entre os personagens, a distância entre eles. Por exemplo, *Chuva de julho* de Khutsiev, um filme dessa Nouvelle Vague por excelência, abre com uma filmagem de dez minutos pelas ruas de Moscou que, à primeira vista, dá a impressão de continuidade (de tempo e espaço). O formato widescreen e a lente olho-de-peixe captam tudo ao mesmo tempo, dando às ruas de Moscou a curvatura da Terra²⁵. Os visuais impressionantes são acompanhados por uma trilha sonora igualmente distinta: o som de um rádio sendo periodicamente alterado de uma estação para outra. O som é desconexo: é, antes de mais nada, claramente não diegético porque é incompatível em termos de exterioridade/interioridade — estamos ao ar livre, andando pelas ruas de Moscou, mas o som parece vir de um espaço interior, seja um carro ou um apartamento. Esse som de rádio é uma “voz em off”, existindo em um espaço em algum lugar além do quadro, um lugar que não

²⁴ Efim Dorosh in “Mne 20 let: Obsuzhdenie fil'ma,” *Iskusstvo kino* no. 4 (1965): 27–46.

²⁵ Originalmente desenvolvida para uso meteorológico com o objetivo de estudar a formação de nuvens e chamada de “lentes para céu inteiro”, as lentes olho-de-peixe rapidamente se tornaram populares na fotografia geral por sua aparência distorcida única. São frequentemente usadas para paisagens amplas para sugerir a curva da Terra. Nas lentes olho-de-peixe, o ângulo visual é próximo ou maior que 180 graus em pelo menos uma direção.

podemos ver. Segundo, o som é nitidamente fragmentado: ouvimos trechos de música clássica, jazz, *chanson* francesa, uma partida de futebol, um programa infantil, programas em inglês, a Radio “Mayak” anunciando a hora e a distorção do mostrador do rádio. A natureza internacional (se não cosmopolita) dos programas de rádio significa que, apesar de estarmos no centro da União Soviética — em Moscou, na rua Gorky — estamos ouvindo um rádio de ondas curtas recebendo transmissões além das fronteiras. (apesar do que Zhenya diz mais adiante no filme: “Sim, estamos excluídos, e a ligação com o mundo exterior está quebrada”.)

Mas há ainda mais fragmentação aqui, porque a própria cena não é realmente contínua — não se trata de uma única tomada — mas interrompida por imagens estáticas de pinturas da Renascença (ou, mais precisamente, cartazes de arte renascentista produzidos em massa no local de trabalho de Lena). Há um comentário aqui sobre a arte na era da reprodução mecânica, sobre o cinema como tradução, reprodução, cópia; mas também é sobre disjunção e interrupção. A câmera parece a princípio meramente observacional enquanto se move pelas ruas, capturando as multidões que movem-se em suas vidas cotidianas normais, mas à medida que se aproxima, procurando por seu objeto, as pessoas que observadas ficam desconcertadas, olhando de volta para a câmera que está olhando para eles. Khutsiev está brincando com técnicas de cinema *verité*, e o efeito é sublinhar a presença do aparato cinematográfico, provocar os sujeitos que a câmera está tentando filmar e lembrar ao espectador que somos espectadores. (O que significa dizer que é outra forma de disjunção: ao invés de ser cativado pelos eventos que se desenrolam diante de nós na tela, perdendo-nos na ficção, estamos constantemente sendo sacudidos da nossa complacência e forçados a lembrar que estamos assistindo a um filme.) Quando a câmera “localiza” seu objeto, Lena, e começa a segui-la pela rua, a vemos virando-se e olhando por cima do ombro, ciente de que ela está sendo seguida, observada, filmada, exibida.

Chuva de julho foi comparado com o trabalho de Michelangelo Antonioni quase imediatamente após sua estréia e, como os filmes de Antonioni, foi acusado pelos críticos soviéticos de “ausência de trama” e “anomalia²⁶”. O crítico de cinema Rostislav Lurenev, escrevendo para a *Sovetskaia kultura* em agosto 1967, destacou os personagens “entediantes” do filme, “festas muito chatas” e “o tedioso piquenique” como outros pontos de semelhança entre este filme e a obra de Antonioni — apenas no caso do diretor italiano, a “anomalia” e a desconexão se originou da alienação burguesa do pós-guerra, que não fazia sentido

²⁶ Veja a discussão pública do filme em Março 1967, citado em Lev Anninskii, *Shestidesiatniki i my* (Moscow: Kinotsentr, 1991), 142.

no contexto soviético²⁷. O filme retrata as vidas vazias de uma geração de trinta e poucos anos e é precisamente na atmosfera de anomia e desconexão que vemos os efeitos do trauma e pós-memória em funcionamento. Como na sequência de abertura, parece não haver nada que une as pessoas, nada que conecte as pessoas umas às outras. Após o encontro casual, Lena e Zhenya passam boa parte do filme conversando ao telefone, mas no final eles também não conseguem encontrar uma intimidade real. O telefone é uma excelente metáfora para o problema de “conexão”, enfatizando a ilusão da proximidade: o telefone é um aparelho que leva uma voz sem corpo através de distâncias sem nunca preencher a lacuna que deve cobrir. “Ouça, Zhenya», diz Lena, «Talvez você não exista realmente? Bem, talvez você não esteja realmente aí. Talvez seja apenas uma voz?

Para muitos críticos, *Chuva de julho* de Khutsiev marca o fim do Degelo, com suas esperanças e ilusões utópicas de uma nova comunidade que poderia ser reforçada após os crimes do Stalinismo e o trauma da Segunda Guerra Mundial. A câmera atua como um observador distanciado, separado dos personagens e da *mise-en-scène*; o cinegrafista German Lavrov observa e segue os personagens, mas sempre à distância, nunca se identificando com o ponto de vista de ninguém (como observa Prokhorov, essa prática é mais típica do gênero horror ou de investigação criminal do que do melodrama)²⁸. Aqui não temos o indivíduo na comunidade, mas “um fluxo de corpos sem rosto, espelhados pelo fluxo cinzento dos carros nas avenidas. Fundir-se a tal cosmos seria como perder-se como indivíduo²⁹”. Os críticos soviéticos contemporâneos, por outro lado, viram na sequência final do filme um renovado sentido de comunidade e relação, “três gerações de russos se unindo... O indivíduo que não pode ser produzido em massa [Lichnost <ne poddaiushchiasia massovomu tirazhu].³⁰”

De fato, enquanto observamos Lena andando novamente através de Moscou, ela sorri delicadamente para si mesma, finalmente libertada da relação “impessoal” com Volodya. Saindo para a rua, ela passa por preparativos para uma celebração, vendo fragmentos de imagens em telas gigantes e pessoas carregando letras enormes que presumivelmente formarão um slogan comemorativo da guerra. Em seguida, ela passa por uma reunião de veteranos de guerra no Dia da Vitória, 9 de maio, na Praça Sverdlov. Por um lado, essa cena lembra o final de Kalatozov para *Quando voam as cegonhas* (1957), e podemos ver

que a conexão forjada entre Veronika e a nação no filme de Kalatozov não é apresentada aqui. Lena não se torna parte desta celebração, mas permanece do lado de fora, um mero espectador. O som que ouvimos no começo é apropriadamente otimista: uma canção folclórica de vitória (com um coro de vozes se unindo para o refrão), enquanto vemos veteranos da Grande Guerra Patriótica se reunirem com seus camaradas e colegas soldados. Essa cena pertence quase a um filme diferente, e *Chuva de julho* não pode sustentá-la por muito tempo. De repente, estamos observando não mais veteranos, mas homens e mulheres jovens, estudantes universitários e estudantes do ensino médio — a próxima geração. O tempo cinematográfico é retardado à medida que nos demoramos em rostos individuais, as imagens no início quase vazias, com figuras separadas e olhando em direções diferentes, mas progressivamente tornando-se mais cheias de gente. Lena desapareceu completamente (assim como na sequência de abertura quando ela sai da multidão de pessoas andando pela rua, agora ela se dissolve de volta naquela multidão, a câmera não está mais interessada em segui-la). Ao invés disso, o filme termina em um close médio do rosto de um menino, olhando para a câmera. Entendemos que existe uma lacuna intransponível entre gerações, uma ruptura histórica causada não apenas pela guerra, mas pela maneira como as pessoas são capazes de se relacionar com ela (a guerra) como uma memória. As letras gigantes que formarão um slogan que celebra a vitória sobre os alemães são desmontadas, com o significado adiado ou protelado para sempre.

Esse adiamento é parcialmente causado pela ausência: repetidas vezes os filmes dos anos 60 se centram em homens desaparecidos ou ausentes — pais, maridos, amantes. O sonho de encontrar novamente o pai desaparecido que vemos em *A porta de Ilych* é apenas um exemplo disso, repetido em *Chuva de julho*, em que os preparativos para o retorno do pai são interrompidos por notícias de sua morte súbita. A amiga de Lena, Zhenya, parece ser apenas uma “voz” ao telefone, e seu noivo, Volodya, só pode ser descrito no negativo: “Não bebe, não mente, não vai atrás de mulheres”. Uma música tocada em uma das festas “chatas” enfatiza o papel que é a masculinidade, referindo-se a ser um homem como um “emprego” ou uma “ocupação”: “Camarada Homem, nós invejamos seu trabalho!” (Tovarishch muzhchina, a vse zhe zamanchiva dolzhnost' tvoia). Como em *A porta de Ilych*, ainda não há “homens” reais aqui; em vez disso, temos uma geração que não sabe como crescer.

Repetidas vezes (lembrando a compulsão por repetição), os filmes dos anos 60 imaginam a masculinidade como uma série de vestígios. Em *A porta de Ilych*, o pai é uma foto na parede, uma voz lendo uma carta do front, um *flashback*. Em *Chuva de julho*, o vestígio é reduzido a um telegrama anunciando a morte do pai. E *Breves encontros* (1967, Kira

²⁷ Agradeço a Susan Larsen por compartilhar comigo sua excelente leitura de *Chuva de julho*.

²⁸ Woll, *Real Images*, 222; Prokhorov, *A desconhecida nouvelle vague*, 17.

²⁹ Prokhorov, “Unknown New Wave,” 17.

³⁰ E. Sidorov, “Mne 30 let,” *Iunost' 9* (1967): 87–88.

Muratova), vemos o personagem masculino central, Maksim, apenas como uma memória. O filme tem três linhas cronológicas, duas das quais são dadas em *flashback* (a história de Valentina e Maksim; a história de Nadia e Maksim) e uma das quais é ambientada no presente (a história de Valentina e Nadia). Como Jane Taubman observa, há dezesseis *flashbacks* no total, arranjados em ordem cronológica e não muito convincentemente motivados por eventos no presente³¹. Valentina e Nadia são ambas apaixonadas por Maksim, e o filme é construído em torno da antecipação de seu retorno, que é para sempre adiado. Os *flashbacks* nos dão sua história em partes e pedaços, e sempre do ponto de vista da mulher — Maksim aparece sempre na memória de outra pessoa, consciente de ser observado, examinado, analisado³². Em vários pontos ao longo do filme ele pede às mulheres que parem de olhar para ele: em seu primeiro encontro com Nadia, ele afirma que não pode tocar porque Nadia está olhando para ele intensamente (uma fala que ele repete novamente em um *flashback* diferente), e ele sugere a Valentina que se ela realmente o amava, ela olharia para ele com os olhos “meio fechados”, com “olhos cegos”.

Na linha do tempo presente, Maksim é apenas um vestígio: ele é o destinatário ausente dos monólogos noturnos de Valentina; uma guitarra deixada pendurada na parede; uma voz mal ouvida pelo telefone; uma gravação em um toca-fitas; um lugar vazio em uma mesa para dois. Como I. Izvolova observa em relação ao toca-fitas, “Mais uma vez, no lugar da real chegada de seu amado, Valentina Ivanovna recebe outra prova indireta de sua existência na forma de uma gravação em fita³³”. Como sua voz, a ausência de Maksim assombra o filme. Enquanto a história contada em *Breves encontros* é a história de duas mulheres, em seu centro está a peça que falta: o objeto perdido que não pode ser recuperado através do exercício da memória.

Embora não haja nada obviamente traumático nessa memória, ela revela a estrutura da ausência em ação nos filmes soviéticos dos anos 60. Como observou o historiador de cinema Andrei Plakhov, depois de assistir a *Síndrome astênica* (1989, Kira Muratova), “agora ficou claro o que Muratova tinha em mente (parece que os censores estavam entre os primeiros a entender isso) em seus primeiros filmes, quando ela os preencheu de langor feminino e agitação. As emoções caprichosas e tensas não vinham da solidão, da ausência de um homem concreto... , mas da suspeita de que “o homem” em geral não existe

mais no mundo, que ele se tornou um mito, como o herói de Vysotsky de *Breves encontros*, como o próprio Vysotsky³⁴.” Se considerarmos o filme de Muratova ao lado de *Asas de Larisa Shepitko*, por exemplo, podemos encontrar um mecanismo similar, mas seu impacto agora é claramente traumático: em *Asas* nos são dados (a princípio aparentemente sem motivações) imagens de um céu visto da cabine de um avião, uma visão de um horizonte infinito e sempre retrocedendo. As visões são primeiramente desorientadoras, não só porque ainda não temos um contexto no qual possamos encaixá-las (ainda não sabemos que Nadezhda, nossa personagem principal, costumava ser uma piloto e que ela ainda sonha em voar), mas também porque do ângulo inclinado da imagem: o avião do qual “olhamos” é girado em um ângulo de quarenta e cinco graus em relação à linha do horizonte, reorientando nossa visão. As imagens do céu são finalmente contextualizadas por dois *flashbacks*, deixando claro que a inovação visual é uma manifestação de uma memória traumática. Enquanto Nadezhda caminha sob a chuva, segurando um punhado de frutas, ela se lembra dos “tempos idos” — sua convalescença durante a guerra, Mitya, um colega piloto e objeto de sua afeição, seu retorno ao combate e sua morte. É importante notar que no *flashback* que rompe a narrativa vemos Mitya como Nadezhda uma vez o viu: a cena é do ponto de vista dela, o olhar dela está firmemente alinhado com a câmera.

Assim como em *Breves encontros*, esta não é uma “memória imediata”, mas uma memória filtrada através da subjetividade da protagonista mulher. Enquanto a própria Nadezhda permanece invisível fora da tela, ouvimos sua voz se dirigindo a Mitya. Além disso, essa sequência de memória não é contínua, mas é interrompida pelo dispositivo da imagem congelada: o *flashback* não é uniforme, e sua construção é visível através da interrupção do tempo quando as imagens são congeladas na tela e a magia do cinema como imagens “em movimento” é interrompida. Isso acontece com a memória feliz do próprio Mitya, com a câmera congelando em um close de seu rosto, assim como com a lembrança de sua morte. Enquanto Nadezhda voa sobre o local do acidente, a visão do avião em chamas de Mitya é capturada como uma fotografia, imobilizada no tempo. Mais uma vez, estamos procurando a “peça que falta” — o sujeito masculino — que parece existir apenas no passado, apenas como uma lembrança da protagonista mulher. O combate aéreo ao lado dele e depois em círculos ao seu redor quando seu avião começa a soltar fumaça e a perder altitude, Nadezhda assiste impotente enquanto o avião de Mitya cai no chão. A cena final desse *flashback* é novamente dada a nós como um ponto de vista, do cockpit

31 Jane A. Taubman, *Kira Muratova* (London: I. B. Tauris, 2005), 15.

32 Susan Larsen, “Korotkie vstrechi / Brief Encounters,” in *The Cinema of Russia and the Former Soviet Union*, ed. Birgit Beumers (London: Wallflower, 2007), 124–25.

33 I. Izvolova, “Zvuk lopnuvshchei struny,” *Iскусство кино* 10 (1968): 113.

34 Andrei Plakhov, “Kinematograf v podpol'e,” *Strana i mir* 1 (1991): 156, quoted in Taubman, *Kira Muratova*, 12.

do avião de Nadezhda enquanto ela sobrevoa o avião em chamas e as pessoas no solo correm em direção ao local do acidente. Como Maksim, Mitya aqui é o objeto “objet a”, a causa do desejo, a peça que faltava no filme³⁵.

Quem usa todos esses temas, no entanto, é *O longo adeus* (1971, Kira Muratova), que novamente foca sua narrativa em uma figura paterna desaparecida — o ex-marido de Zhenya e o pai de Sasha, um arqueólogo de algum lugar em Novosibirsk. Novamente, recebemos o pai como uma série de vestígios: como caligrafia, como um correspondente do outro lado de uma linha telefônica (cuja voz não podemos ouvir), como uma caixa de fotografias. As fotografias — ou melhor, os slides — são particularmente interessantes uma vez que o mecanismo de exibição fala tanto do tema dos pais ausentes quanto da relação do cinema com a memória. Em duas cenas separadas, vemos personagens projetarem slides nas portas duplas do apartamento: primeiro, Sasha olhando desenhos de cavalos, possivelmente das escavações arqueológicas de seu pai; então, Zhenya olhando fotos de Sasha e seu pai. A transparência das imagens é enfatizada pelo fato de que ainda podemos ver a moldura das portas duplas por trás delas. Ambas as vezes, a porta se abre e outro personagem entra, abrindo um buraco na imagem projetada e proporcionando um forte contraste entre a imagem e a realidade física. Os slides projetados são uma metáfora para a memória, e sua transparência e impermanência (o último lote de slides pegando fogo) falam com a profunda sensação de perda em curso nesse filme. No final, Sasha decide ficar com sua mãe, e o sonho de se reunir com o pai é para sempre abandonado.

Em *Death 24x a Second*³⁶, Laura Mulvey argumenta que, no ponto de registro, o cinema, como a fotografia, participa da inscrição da realidade de uma maneira sem precedentes: “algo deve deixar, ou ter deixado, uma marca ou vestígio de sua presença física” para que uma imagem (“sempre específica e única, embora infinitamente reproduzível”) seja feita. Esta imagem, no entanto, permanece não processada — não pode ser entendida — até que seja organizada e colocada ao lado de outras imagens que lhe dão sentido. Para Mulvey, o cinema é definido como o registro de uma imagem em uma superfície, como a “marca da luz”. E só ganha sentido em retrospecto: não no momento do registro, mas no momento da montagem e projeção. Como Mulvey coloca, há um paralelo aqui com o conceito de Freud de “ação diferida” (*Nachtraglichkeit*), a maneira como o inconsciente preserva uma experiência específica, enquanto seu efeito traumático só pode ser realizado por outro

evento posterior. Essa “função de armazenamento” do cinema pode ser comparada à “memória deixada no inconsciente por um incidente perdido na consciência”, escreve Mulvey. “Ambos têm os atributos do índice indicador, a marca do trauma ou a marca da luz, e ambos precisam ser decifrados retrospectivamente através do tempo postergado³⁷.”

As fotografias, sugere Hirsch, situam-se precisamente no espaço de contradição entre o mito da família ideal e a realidade vivida da vida familiar: “Visto que o olhar opera por projeção e a imagem fotográfica é o desenvolvimento positivo de um negativo, a plenitude que constitui a realização do desejo, as fotografias podem nos mostrar mais facilmente o que desejamos que nossa família seja e, portanto, o que, mais freqüentemente, não é³⁸.” Ao sugerir o termo pós-memória, Hirsch insiste que é uma forma de memória poderosa e muito particular precisamente porque sua conexão com seu objeto ou fonte é mediada não por lembrança, mas por um investimento imaginativo e criação: “Fotografias em sua conexão ‘umbilical’ duradoura com a vida são precisamente o meio que conecta memórias de primeira e segunda geração, memória e pós-memória. São as sobras, as fontes fragmentárias e os blocos de construção, abarrotadas de buracos, onde entra em ação a pós-memória. Elas afirmam a existência do passado e, em sua bidimensionalidade plana, sinalizam sua distância intransponível³⁹”. Não apenas a Fotografia nunca é, em essência, uma memória”, escreve Roland Barthes, “mas, na verdade, bloqueia a memória, tornando-se rapidamente contramemória⁴⁰.”

As “memórias genéticas” gravadas nos filmes dos anos 60 pertencem a uma geração anterior — elas são ao mesmo tempo parte e não-parte dos próprios cineastas, falam sobre o trauma que veio antes. Decifrado retrospectivamente através do tempo postergado, elas nos mostram a impossibilidade de as duas gerações chegarem a um consenso. No cinema soviético dos anos 60, a série de *flashbacks*, os quadros congelados, os vestígios de vozes deixados nos gravadores ou ouvidos pelas linhas telefônicas atuam como “sintomas”, tornando legível a ação do trauma. O cinema soviético dos anos 60 só pode encenar a reunião com o pai ou marido ou amante como um ato imaginário, uma realização de desejos, uma projeção. Suas narrativas fragmentadas não podem mais contar uma história direta porque os blocos de construção dessas histórias estão cheios de lacunas. Então, ao invés disso, eles nos dão um presente perpétuo, uma juventude que nunca envelhecerá e uma longa despedida para o que nunca poderá ser recuperado.

35 Para a discussão completa do autor sobre esses dois filmes, ver Lilya Kaganovsky, “Ways of Seeing: On Kira Muratova’s Brief Encounters and Larisa Shepit’ko’s Wings,” *Russian Review* 71, no. 3 (Fall 2012): 482–99.

36 *Morte 24 vezes por segundo* (2006, Laura Mulvey). Tradução nossa. (N.T.)

37 Laura Mulvey, *Morte 24 vezes por segundo* (London: Reaktion Books, 2006), 8–9.

38 Hirsch, *Family Frames*, 8.

39 *Ibid.*, 22–23.

40 Roland Barthes, *Camera Lucida: Reflections on Photography* (New York: Hill and Wang, 1981), 91.



A TRANSMISSÃO DO SEGREDO. MIKHAIL ROMM NO VGIK¹

CARLOS MUGUIRO

¹ Artigo originalmente publicado sob o título La transmisión del secreto. Mikhail Romm en el VGIK, na revista Cinema comparative, vol II, n.5, 2014. Tradução de Jasmin Sánchez. (N.O)

1.

Quase cem anos após sua inauguração, o VGIK² conserva-se hoje como o mais antigo centro de formação de cineastas do mundo. Entretanto, não foi a primeira escola de cinema da Rússia pós-revolucionária. A princípio de 1918, demandado pela necessidade de encontrar especialistas leais e comprometidos com encabeçar os planos de modernização e socialização do país, o Commissariado do Povo de Educação (Narkompros), dirigido por Anatoli Lunatcharski, decidiu estrategicamente ativar dezenas de novos experimentos pedagógicos baseados na prática e na resolução de problemas concretos e cotidianos. Havia a necessidade de completar quadros profissionais em diversas áreas como engenharia, finanças, gestão e cinema, certamente, no cinema também, entre outras razões, pelo *vacuum* profissional gerado pelo exílio de alguns dos mais ilustres técnicos e diretores. O plano se concretizou primeiramente em centros locais, como a Escola das Artes das Telas de Petrogrado (SEI) e a Escola Estatal de Cinematografia de Odesa, e logo, a partir de 1919, na fundação do Instituto Estatal de Cinema (GTK), primeira denominação do VGIK (MILLER, 2007: 463). O Narkompros encarregou um veterano, Vladimir Gardin, para desenvolver a grade curricular. Inspirado no slogan “Trabalhar e estudar simultaneamente”, na linha do “Ensinar pelo trabalho” proclamada por Lunatcharski como pauta geral do ensino fílmico soviético, o diretor veterano imaginou de maneira detalhada um itinerário de quatro anos fundamentado em cursos práticos guiados por um mentor (KEPLEY, 1987: 5-7). O primeiro curso arrancou no outono de 1919 com 25 alunos.

Este enfoque altamente *tekhnikum* e *não-artístico* ajuda a explicar as duas hipóteses, hoje assumidas como uma obviedade, sobre as quais se fundou a primeira instituição de ensino cinematográfico. A primeira pressupunha que seguindo uma pedagogia mais ou menos regrada e metódica também era possível *criar cineastas*, como se criavam engenheiros e topógrafos. A segunda presumia que os que poderiam melhor proporcionar esta formação técnica eram os próprios cineastas³.

2 As iniciais VGIK correspondem à dominação russa Vsesoiuznii Gosudarstvenii Intitut Kinematografii (Instituto Superior de Cinematografia de Toda a União). A administração cinematográfica central, dirigida por Boris Shumyatsky adaptou este nome em 1934, já sob controle de Soiuzkino. Em 1939 adquiriu a categoria VUZ (ensino superior). Desde 2008 o ensino do VGIK passou a ter categoria universitária e o centro passou a se chamar Instituto S. A Gerasimov de Cinematografia da União.

3 Não foi até 1934 que um não-cineasta, Nikolai Lebedev, foi responsável pela instituição, precisamente quando o centro mudou seus status de escola profissional para instituto superior.

Precisamente porque pretendiam criar cineastas como engenheiros e topógrafos⁴.

Sem dúvida, há muitos VGIK nos cem anos do VGIK, mas a decisão de que fossem os cineastas – os grandes mestres – quem se incorporam ciclicamente ao quadro de professores, acabou outorgando ao instituto, desde muito cedo, o poder de construir a cinematografia soviética como *tradio*, ou seja, como grande relato intergeracional de custódia e transmissão do *segredo*. O famoso *segredo do sino* que o mestre sussurra ao ouvido do aprendiz no leito de morte para a arte não se arruinar ou se distorcer⁵. Sem nenhum afã de exaustão, o objetivo deste texto é descrever um episódio concreto deste paradigma da escola como relatora da tradição cinematográfica soviética a partir da figura de Mikhail Romm, de seu curso de direção nos anos 50 e 60 e do encontro desconcertante e cíclico com seus alunos.

2.

Ao longo de 1963, Mikhail Romm entrou no monumental e tantas vezes adiado processo de revisar milhões de metros de filme confiscados do *Reichfilmarchiv* pelo Exército Vermelho, e guardados em sacas no Mosfilm desde 1945. Ali encontravam-se custodiados, entre outros materiais, os *Deutsche Wochenschau Kulturfilms* e fundos de Goebbels, coleções de imagens do fotógrafo pessoal de Hitler, Heinrich Hoffmann, além de outras imagens das SS que foram operadas na Polônia, Lituânia, Letônia e Bielorrússia. «Assistimos algo entorno de dois milhões e meio de metros, o que representava mais da metade do material guardado: paramos ali, não aguentávamos mais» (HAUDIQUET, 1966). Romm foi organizando o material de acordo com 120 temas possíveis e, depois, combinando as imagens em função dos 16 capítulos que finalmente estruturariam seu filme *Fascismo ordinário*⁶ (*Obyknovennyy fashizm*, 1965) (ROMM, 1965: 4). Através da des-

4 É necessário lembrar neste ponto as palavras de Anton Makarenko, uma das figuras fundadoras da nova pedagogia russa pós-revolucionária, quando dizia que o sistema educativo soviético tinha como objetivo promover a socialização do indivíduo e não criar artistas (1955: 410).

5 Recordemos o episódio do sino de Andrei Rublev, em que o jovem Boriska, em um momento de desespero, disse ter recebido de seu pai Nikolka, o segredo da construção de sinos, que logo ele mesmo reconheceu nunca ter acontecido. O segredo da criação parece atravessar de uma geração a outra mais como um dom que como um aprendizado.

6 Romm trabalhou no roteiro com os críticos Maia Turovskaia e Yuri Khaniutin (BEILENHOF & HÄNSEN, 2008: 142).

contextualização, hipérbole e contraste alcançados pela montagem, aqueles arquivos históricos foram adquirindo uma inquietante dualidade irônica, e começaram desmontar, por pura fricção (que não ficção⁷), os processos de construção do discurso público através do poder, também, do poder soviético⁸, por extensão.

Seguindo as pautas standardizadas de edição documental, Mosfilm estabeleceu que o texto fosse lido por uma voz neutra e sem corpo: fosse Iuri Levitán, locutor radiofônico oficial, o ator Innokenty Smoktunovsky ou Erns Busch, ator e cantor alemão (TURO-VSKAJA, 2003: 198). No entanto, durante os meses anteriores, Romm foi imaginando a possibilidade dele mesmo se incorporar ao *Fascismo ordinário*, um filme que ele sempre conferiu, nada caprichosamente, um valor de legado pessoal para os jovens que não conheceram a guerra. Encorajado por seus colaboradores mais próximos, Romm decidiu, finalmente, se fazer presente no filme transmutado em matéria fílmica como voz, transpondo para o filme o testemunho de coragem que praticou durante mais de dez anos nas aulas do VGIK. Assumiu não só colocar a sua voz *excessivamente humana* ao filme ou se dirigir ao público em primeira pessoa – ambas as decisões de uma heterodoxia radical no cinema soviético –, como também deixar que suas reflexões surgissem mais ou menos espontaneamente durante a projeção, como se estivesse improvisando uma aula com seus alunos ou dialogando com o espectador. Por fim, não se tratava de projetar a voz como são projetadas as imagens, com essa mesma clareza e enfática luminosidade de um foco de luz potente, mas sim de incorporar às imagens um caráter duvidoso e entrecortado em busca da exata palavra que caracteriza o próprio processo de pensar. Romm explicava:

Montamos a obra como um filme silencioso. Eu improvisei os comentários a cada sessão, sem pensar em sincronização, sem seguir os efeitos “documentais” standardizados, como um monólogo no qual eu ia verbalizando as ideias que vinham na mente enquanto via e pensava o material. E, ao mesmo tempo, clamando a atenção do espectador para que este também pensasse sobre o que estava adiante dele (ROMM, 1975: 279).

7 Romm rejeitou expressamente a inclusão de materiais de ficção. Frente às caras das bobinas documentais, diria, «o drama me parece ridículo. Simplesmente não posso levá-lo a sério» (ROOM, 1981: 301).

8 O romancista Boris Strugatski lembraria que quando o filme de Romm apareceu, «tanto eu como a maioria dos meus amigos entendemos perfeitamente que o desenho oculto do diretor era demonstrar a terrível, incondicional e infernalmente profunda conexão entre os regimes» (cit. WOLL, 2008: 229).

Podemos concluir, recorrendo aos empregos da voz detalhados por Gonzalo de Lucas, que, através destas decisões, a voz de Romm se articulava como *ars poetica*⁹, porque transitava entre o tratado estético e a revisão crítica da história, o cinema e a vida, as três indiferenciadas em um único corpo cinematográfico (DE LUCAS, 2013: 54).

Nunca antes no cinema soviético a primeira pessoa do singular tinha adquirido tal protagonismo, não só por maleabilidade enunciativa daquela voz, como também pela dimensão orgânica da palavra dita como voz e alento do próprio Romm, já sexagenário e cansado. Diante da tela, Romm duvida, sussurra, procura a palavra desde algum lugar não localizável, mas terreno, próximo ao espectador ao ponto que este possa inclusive intuir as baforadas de fumaça que, relaxadamente, acompanhava cada uma de suas frases. Ao longo do filme, o *eu de Romm* adquire, além de tudo, um poder metamórfico desconcertante, sobretudo no capítulo VIII, intitulado «Sobre mim», dedicado especificamente ao culto da personalidade do Führer, no qual Romm fala em primeira pessoa como se fosse o próprio Hitler. O efeito fáustico de apropriação do corpo do *próprio Satan* que gera este recurso, fazendo Hitler dizer obviedades que retratavam seu patetismo, produzem não só um efeito desconcertante e libertador em quem contempla tal ritual demoníaco, como também adverte o espectador do poder ancestralmente mágico da voz, capaz de tomar posse de qualquer imagem e de enfeitiçá-la até anular o seu querer. Neste sentido, a voz de Romm remetia, inclusive, à tradição literária russa da farsa demoníaca, cultivada por autores como Andreiev, Bieli ou Bulgákov, que já alertava para a incisão esquizofrênica da própria subjetividade, dos *eus do eu*.

A eclosão da voz – a voz própria, a voz do eu absoluto – buscado pelo *Fascismo ordinário* supõe uma mudança no eixo de rotação do cinema russo, mas só se aprecia cabalmente seu efeito à distância¹⁰. Dez anos depois deste filme, Andrei Tarkovski, o *discípulo amado* de Romm, incluía ao início de *O espelho* (*Zerkalo*, 1975) uma sequência que indicava,

9 A análise de De Lucas é centrada na obra de Mekas, Godard, Cocteau, Van der Keuken e Rouch, mas muitas das suas conclusões sobre “os empregos da voz” poderiam ser aplicadas ao *Fascismo ordinário*. É difícil determinar com precisão até que ponto Romm conhecia as formas de ensaio que os autores mencionados estavam explorando. Chega a nós, isso sim, o encontro polêmico com Godard, a partir do qual Romm concluiu: «Os artistas, os escritores, os cineastas do ocidente atravessam uma crise espiritual aguda: alguns buscam saídas do atoleiro ideológico, outros se metem por becos muito estranhos. Percebi isso na minha entrevista com o diretor de cinema Jean-Luc Godard» (ROMM, 1972: 11).

10 Para uma análise detalhada da articulação da voz em *Fascismo ordinário* remeto a BEILENHOF & HÄNSEN (2008).

a si mesmo. Soloviev o resumia: «É preciso estar dotado de uma verdadeira grandeza para se colocar diante de nós, seus alunos, e prestar contas do trabalho que fez no cinema» (MUGUIRO, 2005: 47). A experiência da voz não era, assim, um exercício meramente conceitual, restringido à articulação de um discurso, senão uma forma de encarnação pessoal, radicalmente física. A diferença da palavra escrita, a voz incluía para Romm a possibilidade de calar, aspirar a fumaça do cigarro, tomar fôlego, suspirar. «Respirar é criar o espaço onde a atenção possa desdobrar», nos faz recordar Carmen Pardo (2002). Atravessar aqueles longos silêncios era, para os jovens aprendizes, uma forma de auto-alteração.

Evgenii Margolit explica que, na história do VGIK, o intercâmbio de experiências e o diálogo entre gerações, sempre que tem espaço, busca por resultados tão extraordinários como «que os artistas adentrem mais além das prescrições canônicas e triunfem sobre elas» (MARGOLIT, 2012: 371). Algo parecido ocorreu no curso de Romm, com uma fecundidade pouco comum em toda a história do centro. Em todo caso, também segundo Margolit, o estilo dialogal de Romm tinha alguns precedentes importantes dentro da mesma instituição, particularmente as sessões inesquecíveis de Igor Savchenko, professor do VGIK entre 1945 e 1950. Romm não participou das suas aulas, mas também naquela turma o diálogo entre iguais se converteu em um fundamento da relação entre mestre e discípulo. «Quando analisávamos algo nosso –contava Danilov- quando líamos algo nosso, ou víamos algo nosso, ele falava sem parar. De maneira consciente, ou não, o trabalho de Savchenko com seus estudantes resultou ser uma maneira poderosa de combater a atmosfera de fome cinematográfica e a absoluta desindividualização dos alunos e de procurar a consolidação de seus olhares singulares» (DANILOV, 2012: 371).

Entretanto, o curso de Romm não era um sistema puramente indutivo, senão que implicava o desconcerto e a contradição, no sentido mais ortodoxo do choque e da síntese dialética. «Eu os considerava pessoas sérias, criadores autênticos com personalidade própria –Savva Kulish reconstruía a irritação do mestre quando mostraram para ele as correções que introduziram, por sugestão do próprio Romm, no seu filme *As últimas cartas* (*Posledniye pisma*, 1965)- Por que demônios me obedeceram cegamente? E se eu não o entendi bem? E se eu me equivoquei?» (MUGUIRO, 2005: 44). Nesta versão enfurecida, Romm se aproxima mais do método estratégico-experimental de Eisenstein do que a espontaneidade de Savchenko.

Abordar o sistema pedagógico elaborado por Eisenstein excede o propósito deste texto, mas convém apontar brevemente que, particularmente entre 1932 e 1935, o cineasta tentou desenvolver no VGIK suas ideias revolucionárias sobre pedagogia cinematográfica quase sem nenhuma interferência política ou supervisão administrativa (MILLER, 2007: 479). O aluno, com, às vezes, desconcertantes referências culturais e artísticas, através de certa orientação socrática e a delimitada interferência do próprio Eisenstein, deveria ir desentranhando a ideia ou *imagem nuclear* (a imagem *obraz*) ocultada em uma determinada representação (a imagem *izobrazhenie*) quer literária, pictórica ou teatral, e que a nutria desde o fundo: como um acorde oculto a partir do qual, misteriosamente, pode crescer uma sinfonia. Encontrar ou sintetizar essa *imagem nuclear* era o objetivo de exercícios como filmar a cena do assassinato de *Crime e castigo* em um único plano ou editar *A última ceia* de Leonardo Da Vinci até encontrar o recorte que contivesse concentrada a ideia completa do quadro. Resume Vance Kepley Jr.:

Segundo Eisenstein, um autor concebe uma imagem nuclear (*obraz*) e depois a elabora através do ato de representação (*izobrazhenie*). Assim como o autor começa a criar a partir da ideia nuclear e trabalha formalmente a representação, o espectador, contemplando a obra já acabada, faz um caminho inverso através do texto como representação até reconhecer a imagem central (...). Eisenstein concebia [a sessão] como um ritual provocando os estudantes a reagirem às obras mestras que levava para a aula. Os estudantes, como o espectador de um filme, deveriam participar na construção de sentido do texto pela identificação da imagem nuclear (KEPLEY, 1993:10).

O diretor e o espectador atravessavam a mesma relação de dependência e necessidade que professor e alunos. Na verdade, Eisenstein não via diferença entre o que acontecia na sala de aula e o que ocorria numa sala de projeção. O circuito de sentido que se ativava em ambas as audiências era um laboratório psicológico, equivalente e intercambiável. Assim, Eisenstein, de maneira controlada, como em um campo de testes, podia apresentar em sala experimentos sobre alguns dos conceitos nucleares de seu pensamento, assim como um exemplo de vinculação entre a resposta previsível de um sujeito e a expressividade, um conceito estético no qual se baseia desde seus primeiros escritos e que foi originalmente tomado da reflexologia russa (KEPLEY, 1993: 4). Contradizendo o famoso aforismo de Shaw de que «quem pode, faz; e quem não pode, ensina», Eisenstein fundou o sistema pedagógico baseado em que dar aula era também uma forma de criar não muito diferente a filmar (KEPLEY, 1993: 14). Dar aula como quem faz um filme.

Alguns anos depois, como vimos, Romm deu um passo além de seu admirado Eisenstein ao tentar o procedimento inverso, isto é, fazer um filme que emanasse voz: fazer um filme como se desse uma aula. Se trancou no Mosfilm para ver dezenas de bobinas de propaganda nazista, assumiu seu papel absoluto de espectador (inclusive daquele que não quer ver) e, só no final, quando se encontrava no mesmo lugar emocional de quem assiste, começou a falar. Foi assim que ele abordou *Fascismo ordinário*: «Minha voz deve parecer uma conversa destinada a suscitar uma reflexão. Deve dar a impressão de que me encontro ao lado do espectador e digo a ele: eis aqui o que é o fascismo, eis aí o que eu penso» (HAUDIQUET, 1996).

Passaram pelo curso de Romm, Alexander Mitta, Elem Klimov e Vladimir Basov; pelo de Savchenko, Sergei Paradzhanov, Marlen Khutsiev e Vladimir Naumov; pelo de Eisenstein, Grigori Alexandrov, Ivan Pyryev e Vladimir Vengerov; pelo de Grigori Kozintsev, Stanislav Rostotsky e Eldar Riazanov; pelo de Sergei Iutkevitch, Teguiz Abuladze e Grigori Chukhrai... A cadeia da *tradição* é interminável. Contudo, não só aconteceu no VGIK o encontro reverencial e deslumbrado dos alunos com o mestre, mas também, com certa frequência, o encontro desconcertante e aturdido do mestre com seus alunos: a carreira de Savchenko, Eisenstein e Romm, como a de outros cineastas eminentes, ficou atravessada de maneira irreversível por aqueles *aprendizes* chamados, por exemplo Khutsiev, Venguerov e Klimov. O VGIK não só não produziu *Romm*, *Eisensteins* ou *Savchenkos* em série como devolveu a Romm, Eisenstein ou Savchenko o reflexo de suas próprias necessidades, medos exteriores e próprias obsessões. Longe de produzir cópias, o instituto confrontou estes grandes mestres com o desenho enigmático de sua própria sombra.

5. [REDACTED]

A história do VGIK como paradigma das grandes escolas de cinema pode ser lida, por tanto, em dois sentidos. O discurso cronológico da conta da cadeia de transmissão de conhecimento de uma geração a outra ao longo de quase cem anos de existência, construindo algo parecido a uma tradição cinematográfica na qual todos os protagonistas encontram seu lugar necessário. Ao remontá-la contra a corrente, no entanto, a história do VGIK não é a dos formandos, se não a dos grandes mestres da cinematografia soviética às vezes refugiados nas aulas por motivos políticos ou econômicos, com frequência confrontados por seu próprio talento ou expostos ao olhar inapelável de uma nova geração em busca de explicações. Margolit cunhou o conceito de *pedagogia dialogal* para identificar esta forma de relação horizontal que também explica o prestígio do VGIK

(MARGOLIT, 2012: 371). Lev Kulechov, por exemplo, conferiu a suas aulas a meados dos anos 20 o sentido de aventura e descobrimento coletivo que se concentrou em seus famosos experimentos de montagem sobre o rosto do ator Mozzhukhin ou sobre a chamada *geografia criativa*. Incorporou seus alunos às equipes artísticas e técnicas de seus filmes como *O raio da morte* (*Luch Smetri*, 1925) e *Sob a lei* (*Po Zakonu*, 1926) (KEPLEY, 1987: 14). Em seu laboratório de 1936-1938, Dovzhenko entrou com seus alunos na adaptação de *Tarás Bulba*, um projeto que foi visto não só como um ato de reafirmação nacional ucraniana como também teve graves consequências para seus alunos, que sofreram duras represálias durante o Grande

Terror (MARGOLIT, 2012: 371). No caso de Eisenstein, a escola foi um refúgio intelectual e artístico em um dos períodos mais trágicos de sua vida, quando após regressar da América do Norte encontrou-se com a hostilidade do regime, a censura pública e sindical e a dificuldade para começar novos projetos. Como argumentou Vance Kepley, seria impossível compreender a evolução de Eisenstein ao longo dos anos 30 e 40, particularmente sua estética organicista e a montagem associativa, sem entender seu papel nas aulas do VGIK (KEPLEY, 1993: 2).

6. [REDACTED]

Em 1935 Eisenstein levou seus alunos à filmagem de *O prado de Bezhin* (*Bezhin Lug*, 1937), propondo-lhes que eles mesmos se envolvessem na direção, nos diálogos e montagem para comparar depois as propostas. Em 1948, Savchenko embarcou com seus alunos na filmagem do documentário *O terceiro golpe* (*Tetrii udar*), um plano sem precedentes que requeria substituir todo o curso por oito meses de filmagem fora do centro. Cada um recebeu entre 50 e 60 metros de película virgem, uma câmera e um tema. Algumas daquelas miniaturas foram incluídas na montagem final.

Romm faleceu em 1971 sem tempo de terminar seu novo filme. No seu gravador haviam comentários e notas que Elem Klimov e Marlen Khutsiev utilizaram para terminar seu filme dando o aspecto de um novo ensaio pessoal no qual Romm recorria, desde sua memória septuagenária, à história de um século que tinha a mesma idade que ele. O escritor Vasili Aksion escreveu em um de seus romances que a história representa uma cadeia de pequenos apocalipses até o apocalipse final. Era tal o diagnóstico, que parecia emanar também do filme inacabado. Era lógico, como contexto da circularidade artística que descrevemos, que o filme fosse terminado pelos que polemizaram tantas vezes com ele na escola e fora dela. No

entanto, Klimov e Khutsiev decidiram incorporar ao filme o caráter reflexivo e desconcertante que associavam com o mestre. Tanto é que para intitular seu filme resgataram um breve texto que encontraram em sua escrivania e que inclusive controverte o efeito geral da montagem: *E ainda acredito... (I vse-taki ia veriu..., 1974)*. Assim ficou o título. Era uma última quebra da dialética. Um paradoxo que retumba na mente do espectador. Na primeira pessoa e sem possibilidade de réplica. Como um dos longos e desconcertantes silêncios de Romm que vinha a questionar tudo o que tinha sido dito até então.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BEILENHOF, Wolfgang y HÄNSGEN, Sabine (2014). Speaking about images: the voice of the autor in Ordinary Fascism. *Studies in Russian and Soviet Cinema*, 2:2, pp. 141-153.

BOWN, James (1965). *Soviet Education. Anton Makarenko and the Years of Experiment*. Milwaukee/ Madison. University of Wisconsin Press.

CHUKHRAI, Grigorii (1971). Mikhail Romm cumple 70 años. Hablemos del maestro. *Films Soviéticos*, 1, pp. 29.

DE LUCAS, Gonzalo (2013). Ars poetica. La voz del cineasta. *Cinema Comparat/ive Cinema*, Vol. 1, N° 3, pp. 49-59.

DOBASHENKO, S. y SADCHIKOV, I. (1992). The Main Tendencies of the Film Education System in Perestroika. *Journal of Film and Video*, 44: 1/2, pp. 91-96.

GIANVITO, John (ed.) (2006). *Andrei Tarkovsky: Interviews*. Jackson (MS). University Press of Mississippi.

KEPLEY, Vance Jr. (1987). Building a National Cinema: Soviet Film Education, 1918-1934. *Wide Angle*, 9:3, 4-20.

KEPLEY, Vance Jr. (1993). Eisenstein as Pedagogue. *Quarterly Review of Film and Video*, 14:4, pp. 1-16.

EISENSCHITZ, Bernard (2000). Une histoire personnelle. Dialogue avec Naum Klejman 2. EISENSCHITZ, Bernard (ed.), *Lignes d'ombre. Une autre histoire du cinéma soviétique (1926-1968)* (pp. 139-148). Milano: Edizione Gabriele Mazzotta.

HAUDIQUET, Philippe (1966). Rencontre avec Mikhail Romm à Paris. *Lettres Françaises*, abril.

HERLINGHAUS, Hermann (1981). Stoff unserer Filme ist die Dialektik des Lebens. *Film und Fernsehen*, 1, I-X.

MAKARENKO, Anton (1955). *The Road to Life vol III*. Moscow. Foreign Languages Publishing House.

MARGOLIT, Evgenii (2012). A conglomeration of aggressive personalities: Savchenko's students at the All-Union State Institute of Cinematography (1945-1950) and the cinema of the Thaw. *Studies in Russian and Soviet Cinema*, 6:3, pp. 365-372.

MILLER, Jamie (2007). Educating Filmmakers: The State Institute of Cinematography in the 1930's. *The Slavonic and East European Review*, 85:3, 462-490.

MUGUIRO, Carlos (2005). Reconstruyendo a Mijail Romm. MUGUIRO, Carlos (ed.), *Ver sin Vertov* (pp. 43-47). Madrid: La casa encendida.

NIZHNY, Vladímir (1962). *Lessons with Eisentein*. New York. Hill&Wang.

PARDO, Carmen (2002). Las formas del silencio. *Ólolo, enero-diciembre* (n°3). Recuperado el 12 de diciembre de 2014, de <https://www.uclm.es/artesonoro/ololo3/Carmen/Formas.html>

POGOZHEVA, L. (1962). Hora y media de reflexiones. Documento archivo Cinemateca de Cuba. Carpeta Mijail Romm. Publicado originalmente en *Iskustvo Kino*, 4.

ROMM, Mikhail (1965). Fuego en el portal. *Cine cubano*, 26, pp. 28-33. (Publicado originalmente en *Cinema 60*, 40 (octubre, 1963). Traducción Alejandro Saderman.

ROMM, Mikhail (1972). Director Mikhail Romm. *Films Soviéticos*, 9, pp.11-12.

ROMM, Mikhail (1989). Cinco promesas. *Sputnik*, 4, 82-88. (Originalmente publicado en *Sovietski Ekran*).

ROMM, Mikhail (1965). Das wahre Gesicht des Faschismus: Interview mit Michail Romm. *Sputnik Kinofestivalia*, 4, 8, julio. Citado en BEILENFOFF & HÄNSGEN (2008), p. 142.

ROMM, Mikhail (1971). Habla Mijail Romm. *Films Soviéticos*, 1, pp. 30-31.

ROMM, Mikhail (1975). *Besedy o kinorezhissure*. Moscow. Iskusstvo.

TUROVSKAYA, Maya (2008). Some documents from the life of documentary film. *Studies in Russian and Soviet Cinema*, 2:2, pp. 155-165.

WOLL, Josephine (2008). Mikhail Romm's Ordinary Fascism. KIVELSON & NEUBERGER (ed.). *Picturing Russia, Explorations in Visual Culture* (pp. 224-229). New Haven/London: Yale University Press.



MARLEN KHUTSIEV: TUDO COMEÇOU ASSIM

UMA CONVERSA COM O CINEASTA GEORGIANO SOBRE A
ORIGEM DOS SEUS FILMES, SEUS PRIMEIROS MESTRES E
A CENSURA SOVIÉTICA¹

CARLOS MUGUIRO

¹ Originalmente publicado sob o título *Marlén justiev: así empezó todo. Una conversación con el cineasta georgiano en torno al origen de sus películas, sus primeros maestros y la censura soviética*, na revista eletrônica *L'atalante: revista de estudios cinematográficos*. Tradução de Jasmin Sánchez. (N.O)

INTRODUÇÃO

Na Mostra de Veneza de 1965, Marlen Khutsiev e Luis Buñuel receberam *ex aequo* o Prêmio Especial do Júri por seus filmes *Tenho vinte anos* (Mne dvadtsat let, 1965) e *Simão do deserto* (Simón del desierto, 1965) respectivamente. Era previsível que nesses anos, como também aconteceria no fim dos anos 80, um filme soviético fosse premiado nos grandes certames internacionais, se levada em conta as variáveis da geopolítica cultural, neste caso de respaldo ao *Degelo* soviético², que sempre intervieram na configuração deste tipo

de eventos. No entanto, *Tenho vinte anos* não era precisamente um bom exemplo de abertura cinematográfica do regime soviético, pelo contrário³: criticado publicamente pelo próprio Nikita Khrushchov primeiro secretário do Comitê Central do PCUS, remontado, despojado de seu título original (*A porta de Ilych*), e sua estreia, digamos, *fora do tempo*, o filme se converteu, antes mesmo de chegar a Veneza, num emblema fílmico

² Em 1958 o filme *Quando voam as cegonhas* (Letyat zhuravli), dirigida por Mikhail Kalatózov, ganhou a Palma de Ouro em Cannes, primeiro grande prêmio internacional do cinema soviético pós-stalinista. *A balada do soldado* (Ballada o soldate), de Grigori Chukhrai, foi premiada com um Bafta em 1961 e foi indicada na categoria de melhor roteiro original na Academia do Oscar e na Academia de Artes e Ciências Cinematográficas dos Estados Unidos. Em 1962, *A infância de Ivan* (Ivanovo detstvo), Andrei Tarkovski, ganhou um leão de Ouro na mostra de Veneza. Foi o primeiro e o mais emblemático aval internacional a nova geração de cineastas soviéticos.

³ Inicialmente o projeto *A porta de Ilych* foi bem aceito e inclusive recebido com entusiasmo pelos Estúdios Gorky, especializados em cinema infantil e juvenil. Segundo as atas do estúdio colhidas por Artem Demenok e publicadas em *Isjustvo Kino* em 1988, na reunião mantida em 16 de dezembro de 1960 para discutir o projeto, o roteirista V. Soloviev, membro da Comissão de Seguimento Artístico, encarregado do pronunciamento do seguimento da produção, expressou que «este é o único roteiro que conheço que fala aberta e sinceramente sobre nossos tempos, sobre o que é realmente importante e que nos cabe [...] Uma coisa estranha, mas necessária hoje em dia». (DEMENOK, 1988: 97, cit COXE, 2008). A opinião de Soloviev era compartilhada entre os outros na reunião, entretanto existia certa prevenção a respeito de como seria acatado pelo Ministério da Cultura. «Se for necessário – explicou V. Ezhov-, falamos com Ekaterina Alekseyevna Furtseva (Ministra da Cultura) e ela entenderá. Diremos que se trata da primeira exploração real e profunda da vida contemporânea» (1988: 97). Depois da publicação do roteiro literário, o Ministério da Cultura advertiu ao diretor dos estúdios Gorky, G. I. Britikov, de que o principal erro do texto era o tom contemplativo e insensível, ao invés de adotar uma atitude mais cívica e ativa. Segundo Josephine Woll (2000: 1422 y ss.), Ekaterina Furtseva foi um importante apoio para Khutsiev e o protegeu depois da primeira exibição, quando foi criticado, entre outras coisas pela quantidade de passos da Guarda Vermelha ao passar pelas ruas noturnas: «À noite – explicou o chefe da Comissão Ideológica- as pessoas deveriam estar dormindo. Os passos só soam tão fortes na prisão» (KHOPLIANKINA, 1990: 46). No entanto, ela mesma foi vítima das lutas de poder que se produziam em toda a engrenagem política e do partido (WOLL, 2001). Na última instância, a estreia do filme foi interrompida por Nikita Khrushchov, depois da exibição de março de 1963. Durante um ato público no Kremlin, no qual estavam presentes seiscentos artistas e escritores convidados, o líder do partido e presidente do conselho de ministros, acusou Khutsiev, entre outras coisas, de apresentar «ideias e normas de vida pública e privada totalmente inaceitáveis e estranhas ao povo soviético (...). Transfere às crianças a ideia de que seus pais não podem ser mestres na vida e de que não tem sentido que busquem seu conselho» (WOLL, 2000: 146-147). As palavras de Khrushchov, que estavam em sintonia com o novo estilo evidenciado na sua mensagem sobre corrupção e os princípios soviéticos na arte, expressado em dezembro de 1962 no 30º aniversário da União de Artistas de Moscou, foram definitivas na sorte do filme. *A porta de Ilych* nunca estreou ou foi distribuído. Quase dois anos depois, em 18 de janeiro de 1965, foi apresentada uma versão reduzida e remontada que teve o título mudado para *Tenho vinte anos*. A sociedade soviética já não era a mesma e seu eco na sociedade foi bastante limitado. Basta dizer, por exemplo, que o filme foi visto por 8,8 milhões de espectadores, uma cifra muito menor comparada a grandes produções da época, como *Guerra e paz* (Voina y mor, 1965, Andrei Bolkonski), vista por 58 milhões de espectadores (ZEMLYANUKHIN e SEGIDA, 1966: 251 e 72).

precisamente do fim do Ottépel⁴.

Durante aquela semana de finais de agosto, Khutsiev se viu rodeado de alguns dos nomes mais ilustres da cinematografia mundial, tal como Satyajit Ray, Milos Forman, Luchino Visconti, Arthur Penn e Jean-Luc Godard. A mera companhia de Buñuel na lista de ganhadores atribuiu também um reconhecimento quase íntimo para aquele cineasta de 40 anos, fisicamente tão miúdo como o próprio Buñuel, georgiano de nascença, graduado na primeira turma de formandos do VGIK depois da guerra e que até então havia realizado dois filmes emblemáticos do Degelo: *Primavera na rua zarechnaya* (*Vesna na Zarechnoy ulitse*, 1956) e *Os dois Fiódor* (*Dva Fedora*, 1959). Seu talento era de um tipo muito raro na URSS, capaz de captar a vivacidade da vida e transcendê-la, como acontecia no ocidente com alguns poucos cineastas da modernidade. De fato, apesar de todos os recortes, os planos de *Tenho vinte anos* continuavam conservando uma pulsação difícil de erradicar com a montagem. Em todo caso, o prêmio outorgava carta de legitimidade a um filme mutilado e que, desde então, sempre existiria como realidade incompleta em comparação a outra, *A porta de Ilych*, por sua vez convertida a um *filme fantasma*. Boa parte da história do cinema soviético deve ser interpretada a partir deste parâmetro dual de análise, tal e como foi definido por Naum Kleiman: o cinema que foi feito e o que nunca foi visto, ambos inseparáveis. Os filmes e seus fantasmas. A história de *Tenho vinte anos / A porta de Ilych* responde também a esta dualidade⁵. Além das polêmicas, o prêmio não serviu tampouco para consagrar Khutsiev perante a crítica ocidental, e ele mesmo foi se convertendo, também por sua longevidade e a emergência de uma nova geração no cinema russo, em um cineasta um tanto spectral e desaparecido.

Em 2013, pelo seu 70º aniversário, a Mostra encomendou a realização de pequenos filmes comemorativos a 70 cineastas vinculados com o festival. A saudável longevidade de Khutsiev permitiu que ele não apenas contribuísse com os anais com um filme breve e irônico sobre o encontro imaginário entre Chekov e Tolstói, como também revivesse, com certo aturdimiento, a volta à vitrine internacional e o descobrimento da sua figura, “novamente”,

por grande parte da crítica ocidental. Até então, e depois de Veneza em 1965, Khutsiev apareceu de maneira esporádica e um tanto esvaída, por exemplo na Berlinale de 1992 ou no festival de La Rochelle em 2005.

Também com a Perestroika (que permitiu a distribuição de muito cinema soviético na Europa, por exemplo Alexéi Guerman, e que também possibilitou recuperar uma nova versão de *A porta de Ilych*), a figura de Khutsiev não atraiu o interesse midiático ou cinéfilo. No entanto, nos anos seguintes à sua reaparição em 2013, graças também ao empenho metódico de certos críticos, como o russo Boris Nelepo, Khutsiev se converteu em objeto de dezenas de homenagens e retrospectivas em festivais (como o de Lorcano, onde recebeu o Leopardo por todo sua carreira, Mar del Plata, Ficunam do México ou GoEst de Wiesbaden), em filmotecas (como o Museu de Arte Moderna – MoMA – em Nova Iorque, a Filmoteca Espanhola em Madrid, a Cinemateca Portuguesa ou o Arsenal de Berlin) e em universidades, como Cambridge e a Universidade College London.

A conversa reunida neste texto foi produzida em maio de 2014, em Madrid, onde Khutsiev compareceu a convite do festival ImaginalIndia. Ainda estava por vir a enxurrada de retrospectivas e homenagens, cujo maior marco foi no festival de Locarno de 2015, mas já nestas datas o cineasta se mostrava aturdido pelo súbito interesse em sua obra. «Venho da Inglaterra e não saio do meu assombro, estou surpreendido que haja tanto interesse nos meus filmes. Nunca estive na Espanha... Quase nunca viajo. Sabe o que quero dizer, não me mandaram a nenhum festival. Estive uma vez em Veneza e foi porque um dos secretários do Partido Comunista insistiu, fui por isso. E em Berlin, lá fui para apresentar *Infinitas*. E só, não estive em nenhum outro lugar, nunca saí da Rússia. Mas agora, nesta viagem... Não sei, não sei, até agora me dedicava tranquilamente às minhas coisas, a pesar de que, há muito, trabalhar se tornou muito difícil». A conversa parte de *Tenho vinte anos / A porta de Ilych* para depois adentrar em outros temas como a recordação de seus mestres e sua aproximação à pintura.

Eu gostaria que começássemos falando de *Tenho vinte anos / A porta de Ilych*. Muito já foi escrito sobre a polêmica que provocou ao mais alto nível político, o discurso de Nikita Khrushchov e a remontagem do filme, mas queria escutar o seu testemunho. Começando do início, qual foi a origem do filme?

Todos os meus filmes anteriores surgiram para resolver ou abordar uma incógnita que se formou no filme anterior, também neste caso: *A porta de Ilych* ou *Tenho vinte anos* surgiu de *Primavera na rua zarechnaia*. Quando estava filmando esse filme sentia uma

⁴ O chamado Degelo que sucedeu a morte de Stalin tomou seu nome de um romance de Ilya Erhenburg publicado em 1954 intitulado Оттепель (*Ottepel / O Degelo*).

⁵ Claramente, como se fosse uma encenação das contas que o cinema acumula com o passado, o próprio argumento do filme concebia o encontro entre o jovem Sergio com o fantasma de seu pai, mais jovem que ele no momento da aparição, morto com 20 anos na Segunda Guerra Mundial e que não sabia nem podia responder as perguntas de seu filho.

nostalgia muito aguda de Moscou. Essa foi a origem: a nostalgia. Eu gosto de Moscou, ou melhor, eu gostava de Moscou nessa época. Sempre vivi em um bairro antigo e adorava caminhar sem rumo. No entanto, quando fui trabalhar nos Estúdios Cinematográficos de Odesa, onde realizei meus dois primeiros filmes, comecei a sentir saudade da cidade de uma maneira bastante poderosa. Pode parecer estranho, mas desse estado emocional nasceu o filme. Por isso, além da história dos personagens, o filme é Moscou. Você pode me reconhecer nesses passeios sem rumo que o protagonista faz, nas primeiras horas da manhã ou à noite.

O que você diz me faz lembrar o que Brinton Tench Coxé escreveu. Para ele um dos aspectos mais desconcertantes do filme em termos políticos foi exatamente o retrato que você faz da cidade, como espaço cinemático e mutante, tal como Walter Benjamin descreveu em sua obra Moscou, «certo tipo de presença animada, protéica e transformativa que pode alterar sua aparência segundo seu desejo» (COXE, 2008: 217). Uma imagem de Moscou antagonista à visão da cidade como centro sagrado e eterno da URSS tal como interpretou o stalinismo. Além desta nostalgia, o filme teve inicialmente uma base literária?

Não. Alguém que prestou atenção a um texto dos diálogos disse que o filme estava baseado em *Três camaradas* (Trois camarades) de Erich Marie Remarque, mas não está. O argumento e os três protagonistas saíram de mim. Os três personagens são diferentes perfis de mim mesmo. Sergei dá voz a minhas reflexões sobre o período em que se produziu o Degelo em nosso país. Não faz nada além de pensar em que e como aconteceu, muito reflexivo, também geracionalmente, como acontecia comigo. O segundo protagonista, Slavka, que tem um filho pequeno, também como eu, porque nessa época eu também tinha um filho pequeno e saía para comprar leite para ele. E o terceiro protagonista, Kolia, é mais sedutor, no fundo é tudo o que sempre faltou em mim, sempre tive muita inveja da sua soltura no trato com as mulheres. Concebi o filme a partir dos movimentos longos, cada um deles como um longa-metragem em si mesmo, evitando que no primeiro deles houvesse um conflito ético, isto é, sem pré-julgar nada, mostrando como viviam as pessoas da minha idade, como sobrevivíamos às doenças, como a primavera nos alegrava, como era ludibriante nos encontrar a compartilhar aqueles anos. Eu tinha necessidade de mergulhar o espectador nesse fluir da vida cotidiana e que daí surgiram os conflitos internos. Não queria fazer um filme sociológico nem moralista no modo como se entendiam essas formulas, com dilemas externos repetidos cem vezes.

Contudo, a pesar de não formular uma crítica ética ou política de maneira expressa, o filme foi objeto de um dos casos de censura mais dramáticos do período. Desde então, o que teve maior repercussão publicamente. Khrushchov criticou o filme em ato no Kremlin convocado expressamente com essa intenção e haviam presentes seiscentos artistas e escritores. Suas palavras apareceram no Pravda de 10 de março de 1963. Khrushchov escreveu: «Os personagens não são pessoas do tipo que a sociedade possa confiar. Não são lutadores, nem construtores do mundo. São doentes morais. (...) E os cineastas pensam que os jovens têm que decidir como viver por conta própria, sem pedir conselho nem ajuda aos mais velhos». O filme colocava perguntas e dúvidas sobre o presente, materializadas, sobretudo, no encontro do protagonista com o fantasma do pai morto na Grande Guerra Patriótica (Segunda Guerra Mundial). Como você interpretou essas palavras?

De fato, os personagens duvidam. Olha, para esclarecer este assunto adequadamente tenho que remeter-me a minha infância, muito tempo atrás. Tenho que contar como tudo começou. Se importa?

Claro, vá em frente.

Há pouco me presentearam umas memórias de uma pessoa cujas páginas se referiam a minha mãe como «a bela Nina Utenéleva», assim a chamavam. Na sua juventude devia ser uma mulher belíssima, segundo me contaram, a maior beleza de Tiflis. «A bela Nina Utenéleva», notem esse sobrenome. Na verdade era Utenelishvili, mas mudaram o estilo russo, tal como aconteceu após a revolução com outros sobrenomes da *intelligentsia* e aristocratas que se acomodaram a nova situação. Meu avô era professor no corpo de cadetes, onde também estudaram meus tios. Já aposentado, inclusive tinha a patente de general do czar. Essa é minha estirpe familiar pelo lado da minha mãe. Mas meu pai era comunista, inclusive antes da revolução. Quando foi imposta a autoridade dos soviets, minha mãe teve que ir trabalhar para ganhar algum dinheiro e aí conheceu meu pai. Assim surgiu essa união: meu pai foi até eles, tirou uma pistola, colocou em cima da mesa e disse: «Se não me dão a sua filha, me dou um tiro agora mesmo, aqui, na frente de vocês». E eles disseram: «Casa, casa logo com ela». E assim foi que se casaram e eu nasci; nasci pela revolução... Meu nome é bem eloquente: <Marlen, *Mar* de Marx e *Len* de Lenin. O segundo episódio me leva a quando eu tinha 12 anos. A morte do meu pai, ainda que meu pai não tenha morrido do nada. Uma noite de 1937, a polícia do NKVD entrou na nossa casa e o prenderam enquanto eu dormia. Eu dormia com ele no mesmo quarto. Junta a

minha cama estava a dele, as duas grudadas. Mas aconteceu de tal forma que eu nunca percebi. Pela manhã olhei e meu pai não estava. Perguntei: «Onde está o meu pai?». Meu pai nessa época vivia com outra mulher: «Foi trabalhar fora?», ela me respondeu. Por certo, ele costumava viajar a trabalho, mas nunca tinha ido assim, à noite, sem me dizer nada. No começo me surpreendi, mas acreditei. Logo tudo aquilo começou a parecer uma história muito estranha, uma viagem muito estranha e comecei a me perguntar quando voltaria. Nunca voltou. Tive um pai fantástico que desapareceu da minha cama. Lembro dele como uma pessoa incrivelmente musical. Tocava piano de forma autodidata, tocava muito bem violão...

Esta dimensão autobiográfica é, desde já, muito importante para entender o núcleo do filme.

Sim, mas falta um terceiro elemento para entender tudo. Já comentei que não lutei na Grande Guerra Patriótica (Segunda Guerra Mundial), mas sim vivi nessa época com plena consciência. Eu tinha 20 anos quando terminou. Vivi todo o conflito em Tiflis, lá ia à escola. Nunca pensei «E se perdemos a guerra?», nunca. Inclusive quando os alemães estiveram a ponto de cruzar o passo de montanha, quando começaram os alarmes aéreos, nem sequer então tive dúvidas. Sabe? Em dezembro de 1943 minha mãe estava na turnê com a companhia. Era atriz e ocasionalmente viajava como um grupo de teatro por Geórgia. Foi o caso daquele final de ano. Aquele ano novo eu celebrei sozinho em casa. Comprei meia garrafa de vinho (era possível comprar sem identidade, em um sótão), um punhado de feijões, cebola e só. Não havia luz elétrica e iluminava uma lamparina pequena, que eu também fiz. Um pavio solto que passava por um arame feito com grampos de cabelo que flutuava no querosene e dava luz. Coloquei um espelho. Servi-me vinho num copinho, não numa taça, brindei comigo mesmo no reflexo e bebi pela vitória. Assim passei a noite do 31 de dezembro de 1943. Em fevereiro os alemães foram derrotados em Stalingrado.

Uma noite, a cama vazia, a luz de uma lamparina, um espelho, seu pai, você, um momento historicamente incerto, uma despedida que não se deu, a solidão absoluta... E as dúvidas de um jovem de 20 anos a respeito de seu lugar na história. Você está me contando o episódio central de *Tenho vinte anos*.

Claro, e direi mais. Na versão de *Tenho vinte anos*, não em *A porta de Ilych*, quando o pai parte, a câmera retrocede e se afasta em um plano geral, e entra um monólogo longo. Ele nunca me disse essas palavras, mas poderia tê-las formulado tranquilamente, tal como

soam no filme. Ocupava um posto bastante importante, tinha carro próprio. Uma vez não sei o que aconteceu, mas eu estava atrasado e meu pai me levou ao colégio. Eu pedi que ele parasse na esquina da rua onde estava o colégio, para não chegar até lá de carro. Meu pai ficou feliz que eu fiz isso. Era uma pessoa muito discreta, autêntica. Autêntica, segundo era entendido nos ideais daquela época, como deveria ser um comunista. Entende?

Lembro o diálogo de Sergei e seu pai, um desses momentos inesquecíveis do cinema soviético não só pela dimensão emocional do reencontro entre Sergei e seu pai morto, senão porque possui o estranho valor de condensar o dilema histórico e geracional dos que não fizeram, que sim herdaram a revolução: a dúvida a que se referia Marlen Khutsiev.

- **Quero ir contigo ao assalto, quero morrer ao teu lado – diz Sergei –.**
- **É absurdo – responde o pai –, essa tem sido nossa tarefa. Tua tarefa é a de viver e não a de morrer.**
- **Então me dê um conselho, me diz o que devo fazer.**
- **Quantos anos você tem agora?**
- **23.**
- **Eu –disse o pai– morri há vinte e um anos, logo não posso dar-te conselhos: sou mais jovem que tu. Corresponde a ti resolver teus problemas.**

Meu filme *Infinitas* (Beskonechnost, 1992) surgiu inteiramente dessa cena. Foi-se desenvolvendo enquanto eu trabalhava nesse filme. De repente, um dia, vi o novo filme como uma aparição, tudo ao mesmo tempo, o título, a presença do sócio, como se encontram, a cena da pista de dança e inclusive que música tocaria na sequência, tudo, exceto o final. Eu não era capaz de imaginar como voltar a separá-los, ao personagem mais velho e ao mesmo personagem em sua juventude. E muito tempo depois, idealizei esse final em que caminham seguindo o pequeno rio, ao princípio separados por um metro, nada insuperável, que se converte em um grande rio, com as duas margens tão distantes.

Eu gostaria de voltar um momento sobre a sua infância, como foi seu primeiro encontro com o cinema?

A primeira lembrança que tenho do cinema é *Chapáiev* (Chapaiev, 1934), a mítica *Chapáiev*, dirigida pelos irmãos Vasiliev e com o lendário Boris Bábochkin como protagonista. Lembro-me vivamente daquela projeção. Devia ter nove anos ou dez como muito. Nunca me

preocupei de definir essa lembrança exatamente, mas foi um amor para toda a vida. Também me impressionou muito *Pedro I* (Pyotor Pervyy, Vladímir Petrov, 1937), ainda que neste caso fosse algo maior e o efeito menor. Mas tenho que dizer que, apesar de que eu gostasse do cinema, naqueles anos nunca me passou pela cabeça ser diretor de cinema. Eu queria ser pintor. Quis ser pintor com toda a minha alma e continuamente sonho com voltar à pintura, ainda na minha idade, e sempre vou postergando... Postergando o que mais quis fazer. E tem mais, não imaginava sequer que cinema podia ser estudado, nem que houvesse uma *escola para fazer filmes*. Mas aí terminei no VGIK depois de vários acasos.

Como foi seu ingresso na VGIK?

É necessário situar-se em 1945, o ano que acabou a guerra, o ano da Vitória, que é precisamente o ano em que eu entrei no VGIK. Esse ano o processo de seleção no VGIK foi mais tarde que o comum. Normalmente as provas eram feitas no início do verão, mas dessa vez foram no outono, porque o VGIK teve que retornar de Almaty, na Ásia Central, onde foi desocupada, e teve que se reinstalar em Moscou. Durante a guerra, toda a indústria cinematográfica trasladou a Almaty, onde estava o Estúdio Central Unificado. Recorde que, durante a guerra, Eisenstein filmou ali, no Cazaquistão, em Almaty, *Ivan o terrível* (Ivan Groznyy, 1994). Ao me matricular eu me inscrevi nas aulas de Igor Savchenko. Eu já tinha visto três dos seus filmes, *A дума do cossaco Golota* (Duma pro kazaka Golotu, 1937), baseada na obra de Arkadi Gaidar, *Jinetes* (Vsadniki, 1942), e, por último, seu famoso *Bogdan Khmel'nitski* (Bogdan Khmel'nitski, 1941). Desde novo, eu gostava do seu cinema, mas não sei até que ponto aquela decisão seria providencial. Savchenko era uma pessoa incrivelmente encantadora, com um físico muito expressivo, loiro, com muitíssimo cabelo e sobranceiras muito cheias. Falava com uma ligeira gagueira muito encantadora. E suas aulas, desde o primeiro dia, eram deslumbrantes. Deixe eu te contar um detalhe. Savchenko regularmente nos propunha exercícios de associação para que nos acostumassemos ao pensamento metafórico. Dava-nos uma palavra e tínhamos que inventar alguma associação, isto é, com o que relacionávamos essa palavra. Instruía-nos para acostumar-nos com o pensamento metafórico. Desde o primeiro momento Savchenko não estava interessado em que aprendêssemos o ofício, a profissão, sim que construíssemos associações, e estabelecêssemos séries metafóricas, através de imagens, porque a arte sem metáfora, sem a capacidade de criar associações, não é arte.

Você teve aulas com Aléxander Dovzhenko?

Não. Dovzhenko estava por lá, sobretudo nos primeiros anos, e o conhecia de vista, claro, mas ele dava aula para os roteiristas, ensinava dramaturgia. Mas sinceramente, não me parecia simpático. Via Dovzhenko passar com toda solenidade de um cineasta importante, altivo, mas Savchenko, entretanto, podia-se dizer «ali estava um artista». Me inspirava um tipo de admiração completamente diferente.

Savchenko faleceu em 14 de dezembro de 1950. Você continuava na escola quando se deu a sua morte?

Morreu com 44 anos de maneira repentina. Sim, nem sequer chegou a ver meu trabalho de final de curso. Muito menos os meus filmes. Uma perda enorme. Se ainda lembra, o personagem principal do meu primeiro filme, *Primavera da rua zarechnaia*, tem sobrenome Savchenko, Sasha Savchenko, Savchenko foi meu principal mestre, mas por sua paixão e seu exemplo na hora de ser cineasta.

Teve a oportunidade de conhecer Boris Barnet na escola?

Sim, fiz alguns exercícios práticos com ele e depois trabalhei em seu filme rodado em Moldavia, *Liana* (1955). Era um homem peculiar. Robusto, de boa estatura, se parecia a Fiódor Shaliapin. Inclusive existiam rumores de era o filho ilegítimo de Shaliapin. Parecia muitíssimo a ele e era igual de expansivo na vida. E um grande bebedor, também. Era muito amigo de Savchenko, foram grandes amigos. Sem dúvida, sofreu muito.

Seu suicídio em 1965 me faz pensar também na morte de Gennadi Shpálikov, roteirista de *Tenho vinte anos / A porta de Ilych*, que também tirou a própria vida em 1974.

Mas Barnet e Shpálikov não se pareciam em nada, absolutamente em nada. Minha relação com Shpálikov foi difícil. Mas não gostaria de entrar nesse tema por muitos motivos. Um desses é a lenda que atribuíram à autoria do roteiro de *A porta de Ilych* (Zastava Iliicha), ainda que não seja verdade. Ele simplesmente participou de uma determinada etapa, quando me distanciei do meu amigo, co-autor e colega de turma, por causa do *Primavera na rua zarechnaia* e, como discutimos (tínhamos pontos de vista diferentes), ele pediu que tirássemos seu nome dos créditos. E por isso Shpálikov ficou com o título, enquanto Félix Miróner, quem tinha que estar nos créditos de *Tenho vinte anos*, não está. Mudemos de assunto.

Já que mencionou Félix Miróner, eu gostaria de voltássemos ao VGIK para falar de seus companheiros de graduação. Faça um retrato daquele primeiro grupo de cineastas do pós-guerra.

Como eu disse, naquele grupo estava meu melhor amigo, Félix Miróner, dividimos quarto na primeira residência e fizemos juntos o trabalho de fim de curso. Meu primeiro filme, *Primavera na rua zarechnaia*, filmado também a partir de um roteiro seu. Também estudei com Álov e com Naúmov, diretores famosos de cinema em nosso país. Uma figura de renome mundial, Sergei Paradzhánov, também pertenceu à minha turma de formandos. Havia mais gente, claro, mas cito os que ficaram famosos. Em outras turmas estavam Grigori Chukhrai e outros diretores. Fui muito amigo de Mikhail Schweizer, que já tinha terminado de estudar quando eu entrei, porque sua mulher cursava conosco. Apresentou-me a outro diretor magnífico, também de Leningrado, Vladímir Venguérov. Esse foi o círculo dos mais conhecidos e amigos. Não sei se conhece a obra destes cineastas, mas alguns filmes são extraordinários, estão com certeza na lista dos meus favoritos: *Vremya vperyod!* [Avança, tempo] (1965) de Schweizer, *Rabochiy posyolok* [A colônia operária] (1966) de Venguérov, etc. Filmes belíssimos. Se ampliarmos o círculo para além dos amigos do VGIK cujos filmes ainda aprecio muito, eu gostaria de destacar sobretudo Yuli Karásik, um diretor extraordinário. Recomendo encarecidamente dois de seus filmes, *Dikaya sobaka Dingo* [Dingo o cachorro selvagem] (1962) e *Shestoe iyula* [Seis de julho] (1968), sobre o levante do Partido Operário Social-democrata Russo, com uma representação formidável de Lenin, completamente diferente e nada convencional.

Ouvi-lo falar de seus companheiros me emociona. Provavelmente nenhum outro diretor no mundo convidou tantos diretores para participarem de seus filmes como atores. Vasili Shukshín em *Os dois Fiódor*, Alexander Mitta em *Chuva de julho* (Iyulski dozhd, 1967), Tarkovski e Konchalovski em *Tenho vinte anos...* Todos eles aparecem na sua filmografia. Seus filmes estão cheios de cineastas.

Para ser honesto, a maioria deles ainda não eram diretores quando eu os dirigi e escolhi como atores. Para Vasili Shukshín *Os dois Fiódor* acredita-se ser sua primeira aparição na tela, ninguém até então o conhecia. Seu nível de interpretação é extraordinário no filme e depois ele se converteu num ator reconhecido e também diretor. Andrei Tarkovski, por sua vez, era sete anos mais jovem que eu. Fez suas práticas no VGIK comigo e inclusive disse em alguma entrevista, que apesar de ter estudado com Mikhail Romm, aprendeu a fazer cinema de verdade com Marlen Khutsiev. Assim reconheceu, ainda que realmente depois já não voltou a dizer o mesmo... Algumas vezes me perguntam por que em *Tenho*

vinte anos designei a ele um personagem tão irritado e antipático. De forma alguma estava relacionado à sua personalidade, senão que, por seu temperamento, se encaixava no tipo físico que eu estava buscando. Na sequência da grande discussão, quando pergunta ao protagonista o que levar a sério na vida, também aparece o fotógrafo Fiedorovski Konchalovski, que é visto apenas um minuto: Olga Góbzeva, que agora é freira e era atriz em um teatro municipal; Pável Fil, escritor; Natalia Riazántseva, também escritora e atriz. O que eu queria era que houvesse gente viva e convoquei as pessoas que eu conhecia, o que terminou sendo uma espécie de retrato geracional involuntário. Meus assistentes tentaram me convencer com bastante empenho de que tinha que ter atores profissionais, e cheguei inclusive a fazer ensaios para provar que não era bem assim. Os atores interpretavam cada texto de maneira mimética, mas os que não eram viviam organicamente em, digamos, seu mundo cotidiano, ao menos na URSS, para levar verdade à interpretação. A verdade é que em todos os meus filmes atua alguém que não é ator. Sempre e quando corresponda à tipologia física, gosto de filmar cenas com gente que nunca esteve frente a uma câmera. Com Mittá, aconteceu o mesmo. Acho que sempre disse que lhe interessava muito esta forma de dirigir atores e que aceitou o papel de Vladic porque se interessava pela improvisação. Deixe-me fazer um adendo aqui, porque eu aprendi tudo isso do neorealismo. Desde que o descobri se converteu em meu objeto de admiração: *Ladrão de bicicletas* (Ladri di biciclette, 1948) de De Sica, *O caminho da esperança* (Il cammino della speranza, 1950) de Germi e outros filmes do neorealismo. No caso de buscar influências, devo citar, sem dúvida, a obra de Rossellini e de todos aqueles cineastas. Mais tarde fui encontrar com a arte de Fellini, quando ele veio a Moscou para um festival (coincidindo com os problemas de *Tenho vinte anos / A porta de Ilych*), ele soube e quis me conhecer. E assim iniciamos contato pessoal, eu inclusive diria amizade, porque depois estive várias vezes em sua casa e lá conheci Giulietta Masina. Até dancei uma valsa com ela!

Diga-me, o que você acha de *O retorno de Vasili Bortnikov* (*Vozvrashchenie Vasiliya Bortnikova*, 1953), o último filme de Vsevolod Pudovkin?

É um filme que não tem nada. Não está a altura da obra de Pudovkin absolutamente.

Pergunto, porque alguns críticos e historiadores, como seu amigo Naum Kleiman, outorgaram um valor emblemático ao filme, um primeiro sinal das mudanças que viriam na URSS a partir de 1956, como o chamado Degelo. Em todo caso, mencione aqui pela ideia de retorno como um componente importante do estranhamento, esse aturdimento que desorienta um personagem quando regressa a seu lugar tempos depois de sua partida (ou de sua morte). Um lugar ao qual já não pertence, mas que é sua casa. É uma situação que se repete em alguns de seus filmes. Um estranhamento que tem inclusi-

ve uma vertente política que já estava evidenciada em *Tenho vinte anos, como esse pai que volta e se encontra com seu filho mais velho que ele*.

Infinitas certamente trata deste assunto. E *Epílogo* (*Poslesloviye*, 1983) também, mas neste caso o tema principal não é o retorno. O filme que corresponde ao descrito é, certamente, *Infinitas*. E provavelmente por dois motivos. Com o tempo todas as pessoas começam a pensar, quando vão envelhecendo: «Que é isso, quanto ainda me resta viver?», e começam a dar voltas, ao final da vida humana, à morte. Eu também dei voltas, e num momento superei o medo de morrer e esse filme está dedicado a isso. Além disso, e este seria o segundo motivo, o homem não apenas volta aos lugares onde esteve, senão que também o faz mentalmente voltando a acontecimentos que não participou pessoalmente, mas que teve interesse por toda a vida. Por isso meu protagonista, ainda que não tenha lutado, de repente acaba nos inícios da Primeira Guerra Mundial, mesmo não tendo estado lá. O que posso dizer, mentalmente eu também estive aqui e acolá! E no que diz respeito à guerra, eu deveria ter me alistado no último ano, mas por toda uma série de doenças, começando pela asma, eles não me aceitaram. Desde então, fiquei com um sentimento de dívida com meus conterrâneos jovens como eu, que sim lutaram. Essa é a verdade. Sempre tive muita vontade fazer um filme sobre isso e não fiz em seu momento, mas depois filmei um documentário chamado *Lyudi 1941 goda* [Os de 1941] (2001).

Bernard Eisenschitz se referiu ao encontro entre o passado e o presente que acontecem em alguns dos seus filmes, particularmente em *Epílogo*, e que resumem o que você explicou.

Mas não se trata de nada místico, me entenda, simplesmente tem a ver com a memória, com a preservação da recordação dos outros e o que fazer com o passado⁶. É como se o

filme nos propusesse que sempre estarão vivos e que podem se encontrar. Eu não gosto nada da pura pompa espiritualista, como também não gosto de fazer cerimônia do efeitismo formal. Existem diretores que se preocupam muito de que o espectador perceba o que sabem fazer, quão bom ficou. Eu nunca penso nisso. Todos os meus filmes nascem da reflexão e dos sentimentos e isso é o que levo em conta. É algo que me acompanhou toda minha vida, é a origem do que faço. Além disso, e isso eu entendi depois de um tempo, nada envelhece tanto na arte, sobretudo nossa arte, como aquilo que está construído pela prioridade à forma sujeitada a modas que mudam. O mais importante é a essência, a forma interna, o mais importante é o homem na arte. Não gosto de pura abstração. É como um tapete, que pode enfeitar o ambiente, puramente decorativo, mas não oferece nada a alma nem ao espírito...

Nesse sentido, você acredita que geralmente seu cinema é mal-interpretado ou não se entende bem?

Em nosso país os críticos estão muito dependentes do que se faz no ocidente. Mas falando da forma interna a qual me referia, por hora nenhum crítico prestou atenção a uma particularidade que se repete nos meus filmes: me refiro a como começam e como terminam, porque quase nunca começam atadas ao argumento ou de maneira funcional. Sempre o fazem com uma espécie de abertura, como uma introdução longa, com uma criação de um estado de ânimo, com cenas onde nem sequer há texto. E logo nos finais. Te digo, e não tome como um alarde, que se algum dos diretores ocidentais ou nossos expertos em cinema tivessem visto o final de *Infinitas*, mas feito por um diretor ocidental, teriam escrito e falado maravilhas sobre ele, porque é –de fato, eu o valorizo assim– uma solução muito interessante, metafórica, mas em nosso país não repararam nele. Ninguém se deu conta de que todos e cada um dos meus filmes –exceto *Os dois Fiódor*, que acaba com um olhar e uma frase, uma última réplica– têm um final emotivo e metafórico. Qualquer um dos meus filmes, inclusive *Primavera na rua zarechnaia* – na cena que o vento espalha os papéis da escrivainha- *A porta de Ilych* –os soldados caídos que avançam pelas ruas de Moscou, enquanto amanhece na cidade–, o *Chuva de julho* –com o encontro dos veteranos de guerra– terminam com um final não argumental, que interrompe alheio a linha narrativa dos personagens. Repeti isso em todos os meus filmes. *Epílogo*, que se sustenta no diálogo, termina com uma pausa inesperadamente longa, com o revelar de fotografias, um temporal, o protagonista olha e acha que tem um velho na varanda da frente. *Infinitas* termina com essa história do rio sobre a qual já falamos. E o próximo que eu farei sobre Chékhov e Tolstói também não terminará com um argumento, terá um final metafórico. Enfim, é algo que eu gosto.

⁶ Sobre um olhar bakhtiniano do espaço/tempo de Moscou na obra Khutsiev, Coxe escreveu que «durante as reuniões do estúdio para discutir o roteiro literário de Khutsiev e Shpalikov, Khutsiev insistiu em que as pedras das ruas de Moscou faziam lembrar as gerações que caminharam sobre elas e que pretendia retratar a conversa entre Sergei e seu pai como algo real sem recorrer a evocações de um flashback. Este é o tipo de transformação (remont/ремонт) do presente (seichas/сейчас) que define a cidade de Moscou como texto. O passado e o presente emergem e se misturam fluidamente sem recorrer aos truques recorrentes do cinema.» (2008: 218).

Não falamos sobre pintura e acho que é importante irmos para esse assunto, não só porque sempre soube que pintar foi sua vocação mais pregressa, senão também pelas referências textuais a quadros e artistas que você introduz aos seus filmes. No seu cinema existem várias citações expressas da grande pintura realista e paisagista russa do século XIX. Por exemplo, em *Tenho vinte anos* o personagens se aproximam de uma exposição dos Itinerantes, *O gozo dos Peredvístniki*. Em *Chuva de julho*, um dos personagens compara a paisagem com um quadro do Isaac Levitán...

Realmente, a pintura me entusiasma. Principalmente a pintura russa. Iliá Repin, por exemplo. Repin é um pintor fabuloso. Que geniais são os seus retratos. E Levitán, o qual você se referiu, também. Há um lugar em Volga, perto de Kostromá, que se chama Plios. Estive lá uma vez e fui procurar o mesmo lugar, o lugar exato, no qual Levitán olhou a paisagem e pintou seu famoso quadro *Sobre o descanso eterno*. Encontrei, parei exatamente nesse lugar. E percebi uma diferença estranha: Tudo é igual mas também um pouco diferente. Esse era o lugar, mas no quadro de Levitán há a sensação de que o homem está ainda mais ao alto. E entendi por que. No quadro, ao longe está a distância, as nuvens, mas Levitán atravessou as nuvens com outra pequena nuvem, ligeira, que estava por baixo. Esse pequeno elemento gera uma sensação de olhar por cima da nuvem, como se estivesse sobre essa nuvem. Essa decisão cria a sensação de estar vendo a paisagem de uma altura enorme.

Dentre os espanhóis, gosto muito de dois pintores. Velázquez e principalmente El Greco. E dos mestres italianos, Botticelli. Lamentavelmente nunca vi o original de *A última ceia*, de Leonardo Da Vinci, fui quando estive em Milão e estava tudo fechado, uma pena. Tenho certeza que poderia olhá-la durante horas. Voltando ao tema paisagem, se prestar atenção, em todos os meus filmes vê-se essa alternância de estações do ano, que já está nos títulos: *Primavera na rua zarechnaia*, *Era o mês de maio* (*Byl mesyats may*, 1970), *Chuva de julho*. Não sei fazer de outro jeito. Vivemos no mundo real, na natureza, e a alternância de estações e as mudanças da natureza, o vento a chuva envolvem também os filmes. Bom, não são mais que traços do meu caráter. Após uma entrevista que concedi há anos atrás, o jornalista a intitulou: «Sou um contemplador» («Я созерцатель»).

Como o quadro de Iván Kramskói, O contemplador.

Definitivamente, é algo inerente a mim. Geralmente na vida. Aqui e agora estamos falando, mas eu não falo tanto. Sou mais de guardar silêncio e escutar ou observar e, além do mais, não o faço pensando: «ah ha! isto pode me servir em algum momento», não, é

minha existência natural na vida. O interesse por alguma pessoa, conhecê-la, como agora, conheci você, conheci Dushitsa, o câmara que está nos gravando. Eu o observo, e é interessante como está completamente concentrado na câmara. Isto é o que eu disse agora pouco, sobre uma de minhas qualidades, sobre a origem de tudo isso, disse que sou um contemplador. Definitivamente sou um contemplador. Eu gosto de sonhar com algo, mas sem me concentrar muito, pensar, mergulhar em uma circunstância «e o que aconteceria se, o que haveria se, e se acontecesse comigo». E foi assim que na época surgiu *Chuva de julho*. Enquanto chovia me meti numa cabine e comecei a imaginar... E se uma menina chegasse correndo? Eu lhe daria minha capa, ela partiria com pressa, depois começariamos a telefonarmos...

A conversa foi se costurando entre algumas figuras referenciais de sua vida, como seu pai ou Savchenko. Queria terminar com outro de seus mestres. Mikhail Romm, que confiou a você e Elem Klimov a conclusão de sua obra póstuma, E ainda acredito (*I vsyo-taki ya veryu...., 1974*).

Mikhail Ilich eu conheci através de Daniíl Bravitski, dramaturgo e depois diretor, que trabalhou com Mikhail Romm. Através dele e Vasili Shukshin, que foi seu aluno. Surgiu uma relação muito boa. Quando Khrushchov criticou *A porta de Ilych*, acima de tudo a famosa cena de Sergei e seu pai, Mikhail Romm ficou de pé, virou-se para Khrushchov, que interrompeu brevemente seu discurso, e disse: «Nikita Sergeyevich, eu entendi essa cena de outra maneira». E continuou falando. Ou seja, discordou dele em público quando todos temiam fazê-lo. Então sim, eu tinha uma relação muito boa com Mikhail Ilich. Lembrome que quando estava filmando um documentário em Paris, ele também foi e estivemos juntos. Mas tem outro momento muito importante na nossa relação: ele veio ver a versão completa, que até então quase ninguém tinha visto, de *A porta de Ilych*, que ainda, na primeira versão, se chamava assim. Estávamos sozinhos na sala. Ele assistiu ao filme, saímos, e ele parou na porta da sala de projeção, fumando por um longo momento e em silêncio. Eu estava muito inquieto, pensava: «Por que não me disse nada e não faz outra coisa que fumar?». Então, se aproximou e me disse uma única frase: «Marlen, sua vida está justificada».

REFERÊNCIAS

COXE, Brinton Tench (2008). Screening 1960s Moscow: Marlen Khutsiev's Ilich's Gate. *Koht ja paik / Place and Location: Studies in Environmental Aesthetics and Semiotics VII*, 213–227.

DEMENOK, Artem (1988). *Zastava Ilicha-Urok Istorii*. *Iskusstvo Kino*, 6, 95-117.

KHOPLIANKINA, Tatiana (1990). *Zastava Ilicha: Sud'ba fil'ma*. *Moskva*, 46.

WOLL, Josephine (2000). *Real Images. Soviet Cinema and the Thaw*. Londres: I.B. Tauris.

– (2001). Being 20, 40 years later. *Kinoeye*, vol 1, 8. Recuperado de <<http://www.kinoeye.org/01/08/woll08.php>> [01/04/2016].

ZEMLYANUKHIN, Serguéi y SEGIDA, Miroslav (1996). *Domiashnaia siemateka. Otechestvennoe Kino, 1918-1996*. Moscú: Dubli-D.

AGRADECIMENTOS

Qazi Abdur Rahim, Sergio Oksman y Olga Korobenko.

AUTOR

Dr. Carlos Muguero é professor de Estética do cinema na Universidad de Navarra e diretor do departamento de Cinema Documentário da ECAM (Escola de Cinema de Madrid). Doutor em Humanidade (Prêmio Extraordinário de Doutorado) pela Universitat Pompeu Fabra, atualmente professor convidado do Departamento de Estudos de Eslavos da University of Cambridge. Suas áreas de pesquisa se concentram na cultura russa e soviética e na representação da paisagem e da natureza do cinema. Foi pela primeira retrospectiva dedicada a Alexander Sokurov na Espanha e do projeto *Ver sin Vertov* na La Casa Encendida de Madrid um projeto curatorial que reconstruía a tradição do cinema documentário russo e soviético durante os últimos cinquenta anos, desde a morte de Dziga Vertov em 2005. No contexto deste ciclo, Muguero publicou *Ver sin Vertov (1955-2005) Cincuenta años de no ficción en Rusia y la URSS*. Entre outros, editou também os livros *Ermanno Olmi, Seis encuentros y otros instantes*; *El cine de los mil años. Una aproximación histórica y estética al cine documental japonés*; *The Man Without the Movie Camera/ The Cinema of Alan Berliner*; e

mais recentemente a monografia *Las formas de la estalga. Construcción y manifestaciones de 'la nostalgia de lo ruso-soviético' en la cultura cubana contemporánea*. Como cineasta, filmou junto a Sergio Oksman *O futebol* (2015), *Una historia para los Modlins* (2012) e *Notas sobre el otro* (2008).





SERGEI PARAJANOV

ENTREVISTA POR RON HOLLOWAY¹

¹ Originalmente publicado sob o título Sergei paradjanov: interview with ron holloway, na revista eletrônica Kinema: a journal for film and audiovisual media. Tradução de Aline Baiana. (N.O)

Esta entrevista foi base do nosso documentário biográfico, Parajanov: Um Réquiem (1994)². Usa-se a grafia americana de “Parajanov”, ao invés do “Paradjanov” franco-britânico, para diferenciar este documentário de uma dúzia de outros feitos sobre o diretor armênio-georgiano. A entrevista ocorreu em 1º de julho de 1988, em seu quarto de hotel, na manhã anterior à estréia mundial de Ashik Kerib (1988) no Festival de Cinema de Munique. Parajanov estava sempre ciente das tarefas enfrentadas pelo cinegrafista; conseqüentemente, ele encurtaria ou prolongaria suas respostas para manter a entrevista fluindo. Seu último discurso no palco do Carl-Orff-Hall foi adicionado porque, na ocasião, estava falando com a câmera.

*O leitor deve estar ciente de que Parajanov fala frequentemente em termos visuais; assim, certas palavras - *artista*, “patologia”, “cardiograma”, “bíblico”, “plástico” - têm significado especial para ele sozinho. Também, suas referências à “Avant-Garde Soviética”, “Realismo Socialista”, e “neorealismo socialista” contradizem definições tanto em léxico de filmes soviéticos quanto ocidentais; na minha opinião, seus pontos de vista são índices mais precisos e confiáveis da época.*

Por fim, esta entrevista foi originalmente planejada como a primeira metade de um documentário de 90 minutos. A segunda metade foi para registrar as filmagens da Confissão em sua casa em Tbilisi, um projeto que ele adiou até junho de 1989, e então não conseguiu concluir. Vemos esta entrevista como material complementar ao nosso documentário de 57 minutos sobre Parajanov, ao qual o subtítulo A Requiem foi adicionado para as exibições nos festivais de cinema de Los Angeles e Veneza.

Ron e Dorothea Holloway, Berlim, 8 de dezembro de 1995

Holloway: Sergei, como você se tornou um diretor de cinema?

Parajanov: Eu acredito que você tem que nascer diretor. É como uma aventura infantil: você toma a iniciativa entre as crianças e se torna um diretor, criando um mistério. Você dá forma às coisas e cria. Você atormenta as pessoas com o seu “artista” - assustando a mãe e a avó no meio da noite. Você se veste como a tia de Charlie, ou como heróis de (Hans Christian) Andersen. Usando penas de um baú, você se transforma em um galo ou um pássaro de fogo. Isso sempre me preocupou, e é isso que é dirigir.

Um diretor não pode ser treinado, nem mesmo em uma escola de cinema como a VGIK. Você não pode aprender. Você tem que nascer com isso. Você tem que possuir isso no ventre de sua mãe. Sua mãe deve ser uma atriz, assim você pode herdar. Minha mãe e meu pai eram artisticamente talentosos.

Sobre o que era seu filme de formação na VGIK?

Foi um filme infantil de curta duração: *Moldavian Fairy Tale*³. Depois que (Alexander) Dovzhenko assistiu, ele disse: “Vamos ver de novo.” Pela primeira vez na história da VGIK, a banca examinadora decidiu assistir a um filme de formação duas vezes. (Rostoslav) Yurenev, agora um bem sucedido crítico de cinema e arte, disse: “Parajanov copiou Dovzhenko. É monumental e épico. Parajanov viu *Zvenigora* (1928).”

Dovzhenko disse: “Você fala demais! Sente-se e ouça-me. Ele não viu *Zvenigora*”. Então ele disse: “Onde você está, meu jovem?” Levantei-me e ele perguntou: “Diga a verdade, você viu *Zvenigora*?” Eu disse “não.” “Está vendo, isso é besteira!” Yurenev não era muito conhecido naquela época. Ele era um jovem magro e pequeno, que corria de um diretor para outro.

Provavelmente, meu filme de formação era bem parecido com o que eu estava preparado para expressar como diretor de cinema.

Mas o seu filme de formação está perdido ...

Não. Está em casa.

Então, por que não é mostrado aqui na retrospectiva?

Eu simplesmente esqueci. Apenas *Andriesh*, a versão mais longa foi mostrada aqui - não para crianças, infelizmente, mas para um público adulto.

² Parajanov: A Requiem (1994), de Ron Holloway. Tradução nossa. (N.T.)

³ Contos de fadas da Moldávia, 1951. Tradução nossa. N.T.

Como foram os cursos realizados por Alexander Dovzhenko e Igor Savchenko?

Dovzhenko e Savchenko eram inimigos. Eles estavam sempre lutando, não se davam bem. Ambos eram talentosos, proeminentes e excepcionais. Um trabalhou no estilo do pintor polonês (Jan) Matejko, experimentando com estilos renascentistas. O outro retratava uma maçã, a morte de um velho, uma cegonha que vem e voa para longe - sua arte se baseia em sua infância épica. E o choque desse esteta com aquele deus-dos-profetas arcaicos provocou conflitos no estúdio de Dovzhenko.

Savchenko morreu jovem: ele tinha apenas 43 anos de idade. E deitado em seu caixão ele parecia um homem velho. Sobrevivemos-lhe por 20 anos agora. Seus alunos estão mais velhos do que jamais foi o professor: (Vladimir) Naumov tem 60 anos e eu tenho 64 anos. Agora vivemos por 20 anos a mais que ele. A perda de Savchenko entristeceu Dovzhenko até o fundo de sua alma. Ele se encarregou de nossos exames e assinou nossos diplomas. Ele foi muito generoso. E ficou particularmente entusiasmado com (Alexander) Alov e Naumov e com o falecido (Felix) Mironer.

Parece que a VGIK estava cheia de talento naquela época.

Havia várias pessoas interessantes entre nós - incluindo, é claro, Dovzhenko. Eu sofro pelos mortos, meus colegas estudantes. Quatro não estão mais conosco. Recentemente nos reunimos, colocamos quatro pratos vazios na mesa, como quatro velas, e pensamos em nossos amigos que nos deixaram: Alov, que passou a vida filmando com Naumov; Mironer, que fez com (Marlen) Khutsiev *Primavera na rua zarachnaya* (*Spring on Zarechnaya Street*, 1956); Grisha (Grigori) Aronov; e Seva (Vsevolod) Voronin. Quatro amigos nos deixaram e quem sabe quem será o próximo.

Fomos escolhidos por Savchenko, um homem talentoso. Ele nos amou e nos idolatrou. E ele nos inspirou. Ele esperou pelo dia em que faríamos um milagre. Ele ficou muito feliz quando Khutsiev e Mironer assinaram um contrato com a GLKVK (agência soviética de distribuição de filmes) para seu primeiro roteiro, *Primavera na rua zarechnaia* (1956). Ele passeou com eles em seu Mercedes conversível pela Gorky Prospekt com o teto recolhido. Eles compraram novas meias, disse Khutsiev. Savchenko fez com que tirassem as meias esfarrapadas, ali mesmo. Eles as jogaram para fora do carro e colocaram novas. Não eram apenas estudantes, mas também cineastas com dinheiro.

Alov e Naumov co-dirigiram *Juventude incansável*⁴ (1955) e *Pavel Korchagin* (1957) e também *O vento*⁵ (1958). Eles foram os pioneiros do Avant-Garde.

O que é direção de filme para você? Vida real? Um sonho? Um mistério?

Dirigir é fundamentalmente a verdade à medida que é transformada em imagens: tristeza, esperança, amor, beleza. Às vezes, conto aos outros as histórias de meus roteiros e pergunto: "Eu inventei ou é a verdade?" Todo mundo diz: "É inventado". Não, é simplesmente a verdade como eu a percebo.

Seus primeiros filmes foram feitos com uma veia realista. O que fez você mudar seu estilo?

Eu podia trabalhar para minha própria satisfação naqueles dias. Os tempos eram realistas: a geração, o pano de fundo, a tela em que eu trabalhava.

Eu trabalhei e sofri subjugado por três déspotas. Os déspotas estavam no Kremlin. E hoje a perestroika está tentando se tornar o cardiograma dos tempos. Talvez, um dia, um livro apareça lidando com todos esses anos, algo como um cardiograma. Enquanto Stalin subia, ele abaixou o preço das meias. E as pessoas estavam contentes; meias eram dois kopeks mais baratas. A cada seis meses ele baixaria o preço de meias e camisetas. Mas o preço do pão não mudou. Um cardiograma ...

Os filmes soviéticos daquela época - e não apenas os meus - são como um cardiograma do terror. Eles são cardiogramas do medo. O medo de perder seu filme, o medo de morrer de fome. Você temia pelo seu trabalho.

Você é cineasta? Ou um artista gráfico?

Sou um artista gráfico e um diretor que procura moldar imagens. Savchenko, nosso mentor, nos encorajou a esboçar nossos pensamentos - e dar-lhes forma plástica. Todos nós tivemos que desenhar nossos pensamentos na escola de cinema. Para o exame de admissão, fomos levados a uma sala e disseram: "Desenhe o que quiser ..."

⁴ Restless Youth (1958), de Aleksandr Alov e Vladimir Naumov. Tradução nossa. (N.T.)

⁵ The Wind (1958), de Aleksandr Alov e Vladimir Naumov. Tradução nossa. (N.T.)

Está satisfeito com a recepção que o seu trabalho gráfico recebeu aqui no Filmfest München?

Estou muito feliz por eles estarem mostrando alguns dos meus trabalhos aqui em uma exposição workshop: meu estilo de exposição de parede, alguns pratos de parede. Eu trouxe cerca de 20 trabalhos - não muitos, mas o suficiente para formar uma opinião. Entre eles, um com um buquê de flores, uma colagem dedicada às mães de Munique que perderam seus filhos na guerra. É um buquê de flores colocado em um espelho - um motivo bastante incomum. Para as mães que, como as mães soviéticas, sofreram terrivelmente na última guerra.

Estou levando imagens, algumas realmente notáveis, de volta para casa comigo. Fui convidado para a Igreja Ortodoxa Grega (*Ukrainian Uniate*) aqui em Munique. Eu assisti a missa e conversei com o padre - e na parede eles tinham uma pequena exposição de desenhos feitos por crianças. Eles haviam desenhado o casal real, o príncipe Vladimir e a princesa Olga. Todos os desenhos tratavam desse tema: desenhos maravilhosos e primitivos. Eles quebram as regras do realismo socialista. Até mesmo o príncipe Vladimir é mostrado do jeito que era: coxo e de pernas curtas. São desenhos deliciosos. Eles são minhas melhores lembranças da Alemanha, os desenhos dessas crianças.

O que você quer dizer com “artista”?

Eu não posso evitar: eu idolatro Lenin. Como diretor, tenho que admirar seu artista: seus impulsos artísticos, suas habilidades como orador. Seu cérebro era magnífico, gigantesco como o de um profeta. O mundo não era grande o suficiente para ele. Seu artista uma vez o compeliu a subir em um carro blindado, como se fosse um palco. Ele ficou ali como um monólito; ele era um ator nato. Eu aprecio artista, talento artístico. Políticos, amigos, qualquer um pode ter talento.

Eu não gosto de pessoas sonolentas. Brezhnev tentou agir em meu nome, ele tentou me libertar, mas ele estava dormindo. Precisamos de oradores talentosos. Nós gostamos de artista. Nós gostamos de políticos que falam sem ler notas. Nós gostamos quando suas esposas estão ao lado deles. Mas certos círculos não gostam de uma mulher ao lado de um político. Uma mulher inteligente e talentosa. Nossos líderes não estavam acostumados com isso, eles costumavam esconder suas esposas. Essas mulheres eram monstros, monstros patológicos. Eu sei do que estou falando.

Veja como é adorável e atraente a esposa do ministro das Relações Exteriores (Eduard

Shevardnadze), embora ela esteja apenas presente e nunca diga uma palavra. Ela vem do Cáucaso. Essa mulher sabe usar chapéu. Como diretor, presto muita atenção a coisas desse tipo. Um chapéu é um sinal de qualidade, de artista, uma indicação de inclinações artísticas. Acima de tudo, é um sinal de etiqueta.

O que o realismo socialista significa para você?

O realismo socialista não pode ser realmente definido. Não é um conceito enciclopédico. Existe apenas em nossos livros. Como o realismo socialista pode ser usado como um rótulo para filmes como *Chapaev* (1934, de Sergei e Georgi Vasiliev), para *A juventude de Maxim* (1935, de Grigori Kozintsev e Leonid Trauberg) ou *O lado de Vyborg*⁶ (1939), para *O arco-íris*⁷ (1944) de Donskoy ou *Ela defendeu seu país* (*She Defended Her Country*, 1945. Tradução nossa. N.T.)? E os nossos documentários emocionantes? Isso era realismo socialista? Esse foi a nossa renascença cinematográfica para agitar o mundo!

Mas o culto à personalidade deu fim a isso. Tivemos que exaltar aos céus o império, o regime dos déspotas perversos. Diretores talentosos venderam suas almas fazendo esses filmes: *O Voto*⁸ (1946), de Mikhail Chiaureli, e *A Queda de Berlim*⁹ (*The Fall of Berlin*, 1949), eram obras submissas de artistas da corte. Chegou a hora de condená-los definitivamente.

Por que Mikhail Chiaureli, reconhecido como um excepcional cineasta georgiano, se tornou o poeta das telas de Stalin?

Alguns artistas podiam se vender, como fizeram Chiaureli e (Vladimir) Petrov. Outros estavam em cargos oficiais. Eles eram o “poder do cérebro” pessoas que preenchiam escritórios, como fizeram (Mikhail) Bleiman e (Grigori) Zheldovich. Embora talentosos, eles levaram nossa cinematografia ao chão - e nossas principais personalidades cinematográficas junto com ela.

Então o grande (Sergei) Eisenstein morreu com apenas um ínfimo de seu potencial cumprido. O grande (Mikhail) Romm morreu, intimidado e despedaçado. Mesmo Donskoy, o

⁶ The Vyborg Side (1939), de Grigori Kozintsev e Leonid Trauberg. Tradução nossa. (N.T.)

⁷ Rainbow (1944), de Mark Donskoy. Tradução nossa. (N.T.)

⁸ The Vow (1946), de Mikhail Chiaureli. Tradução nossa. (N.T.)

⁹ The Fall of Berlin (1950), de Mikhail Chiaureli. Tradução nossa. (N.T.)

fundador da escola do neorealismo soviético, que fez *O arco-íris* e *Os Invencíveis*¹⁰, não conseguiu desenvolver seu potencial. Isso é uma tragédia terrível.

Realismo socialista como um termo é bem conhecido, mas neorealismo soviético?

Não há livros ou jornais ou conferências que lidem com aqueles tempos. Todos silenciam. E tudo pode ser esquecido pela próxima geração. Ou um entusiasta irá escrever sobre, baseando-se nos arquivos daquele período. Se eu abrir meu próprio arquivo, você encontrará três sentenças de prisão tirando minha liberdade. E uma condenação da corte: eu como um surrealista que vê a estrutura social como uma quimera. Como se eu fosse uma quimera empoleirada no alto da Notre Dame, com um focinho gigante e patas enormes, observando a cidade de Paris. Eu era uma quimera que olhava e invejava a chegada de um novo dia.

Socialist Realism as a term is well known, but Soviet Neorealism? There Should I ever open my own archive, you will find there three prison sentences stripping me of my freedom. And a court condemnation of me as a surrealist who sees the social structure as a chimera. Como se eu fosse uma quimera empoleirada no alto da Notre Dame, com um focinho gigante e patas enormes, observando a cidade de Paris. Eu era a tal quimera que olhava ao longe e invejava a chegada de um novo dia.

Quantos filmes você fez na Ucrânia?

Eu fiz oito filmes na Ucrânia. Meu nono filme foi *Sombra dos ancestrais esquecidos* (1964). Foi quando encontrei meu tema, minha área de interesse: os problemas enfrentados pelas pessoas. Eu me concentrei na etnografia, em Deus, no amor e na tragédia. Isso é o que a literatura e o cinema são para mim. Depois que fiz esse filme, uma tragédia aconteceu.

O que aconteceu no escritório do ministério do cinema soviético quando viram *Sombra dos ancestrais esquecidos*?

Quando as autoridades viram o filme, eles entenderam que ele quebrava os princípios do realismo socialista e o lixo social que regia nossa cinematografia naquela época. Mas eles não podiam fazer nada porque era tarde demais: dois dias depois, (Mikhail) Kotsyubinsky

teve seu jubileu. Foi seu centenário. Então eles disseram: “Deixe-o ir em frente e mostrar o seu filme.” O filme foi lançado. Eles poderiam banir mais tarde. E aí então eles de alguma forma dariam fim ao assunto.

Mas quando a *intelligentsia* viu, eles foram emocionados. O filme causou uma reação em cadeia. O ministério me pediu para fazer uma versão russa. O filme não foi filmado apenas na língua ucraniana, mas também no dialeto Hutsul. Eles me pediram para dublar o filme em russo. Mas eu neguei categoricamente.

Então você deixou a Ucrânia para fazer *A cor da romã* (1968) na Armênia ...

Eu gosto muito desse filme. Eu estou orgulhoso disso. Em primeiro lugar, tenho orgulho de não ter ganhado um Leão de Ouro ou um Pavão de Prata.

Isso é uma coisa. A outra é que eu tive que fazer o filme nas condições mais difíceis. Eu não tinha nenhum pré-requisito técnico, nenhum material da Kodak, nenhum processamento do estoque de filmes em Moscou. Eu não tinha absolutamente nada. Eu não tinha iluminação suficiente, nem uma máquina de vento, nem qualquer possibilidade de efeitos especiais. No entanto, a qualidade do filme é indiscutível.

O resultado foi o surgimento de um ambiente realista primitivo, como em uma aldeia típica ou uma estepe comum. Pequenos perus feitos para parecer pequenos perus ... um conto de fadas moldado a partir de uma situação real ... diferentes maneiras de dar a impressão de “hiper-realismo”. Se eu precisasse de um tigre, eu faria um tigre com um brinquedo - e isso teria mais efeito do que um tigre de verdade. Um tigre de pano para assustar o herói seria mais interessante.

Você concorda que *A cor da romã* é um «filme do Cáucaso?»

Eu acho que *A cor da romã* é como um estojo de jóias persas. Do lado de fora, sua beleza enche os olhos; você vê as belas miniaturas. Então você abre, e dentro você vê ainda mais acessórios persas.

É assim: a mãe do meu herói fez 15 saias curdas para nós. Ela é uma curda que trabalha, que limpa as ruas, que trabalha como empregada doméstica. Estas saias franzidas são primeiro colocadas sobre a cabeça e depois presas sobre os braços. O efeito é como um filme de Pasolini. Eu não quero esconder isso, quero ressaltar isso.

¹⁰ The Unvanquished (1945), de Mark Donskoy. Tradução nossa. (N.T.)

Seu A cor da romã parece ter sido influenciado por Pasolini.

Muitos gostam de imitar o que está na moda. Mas assim que começam a imitar alguma coisa, revelam-se criaturas pobres e miseráveis, reduzidas à mendicância.

No entanto, um segue os passos do outro. Se alguém dissesse: “Seus filmes se assemelham aos de Pasolini”, então eu me sentiria maior que a vida. Eu poderia respirar mais fácil. Pois Pasolini é como um deus para mim, um deus da estética, mestre de estilo, que criou a patologia de uma época. Ele se superou nos figurinos; ele se superou nos gestos. Veja o seu Édipo Rei (1967). Eu acredito que é um trabalho absolutamente engenhoso. Seus atores, seu sentimento pela feminilidade, masculinidade...

Pasolini não é apenas um deus. Ele está mais perto de Deus. Ele também está mais próximo da patologia da nossa existência na terra, da nossa geração. Acabei de ver o seu *1001 noites* (1974). Para mim, esta é uma interpretação poderosa da Bíblia. É extraído a partir da mesma composição, moldada a partir da mesma forma plástica, encontrada na Bíblia.

Você admira os filmes de Fellini?

A magia nos filmes de Fellini surpreende. Seu incrível talento para a fantasia é surpreendente. Mas só vai em uma direção - em direção a mistificação. Ele possui uma paixão obstinada por tornar seus personagens maiores que a vida. Olhe para o seu *E la nave va*, um grande filme sobre a tragédia do tempo... sobre uma cantora de ópera (Edmea Tetua) sobre guerra (Primeira Guerra Mundial). Tudo acontece no convés de um navio: a dispersão das cinzas de um famoso cantor do *La Scala* - genial! Como as pessoas podem dizer que ele está esgotado? Pelo contrário, é um dos melhores filmes de Fellini. Olhe para o seu *Casanova* (1976)!

É o caráter nacional e etnográfico de seus filmes depois de *Sombras dos ancestrais esquecidos*¹¹, *o que te deu problemas com as autoridades?*

A natureza nos pari e ela nos leva de volta ao seu seio. Você tem que adorar a natureza: sua verdade, seu ideal, sua maternidade, sua terra natal. A natureza enraíza o patriotismo e o fanatismo, para defender os princípios de seu governo, amar um país com ternura.

¹¹ Também conhecido no Brasil pelo título Cavalos de fogo. (N.O)

Eu era um armênio na Ucrânia, lidando com questões ucranianas. Eu fui premiado com 23 medalhas de ouro por *Sombras dos ancestrais esquecidos* - a primeira em Mar del Plata, a última em Cádiz. Eu era conhecido e reconhecido na Ucrânia. Os ucranianos me amavam. Minha esposa era ucraniana, meu filho era ucraniano. Mas isso não foi apreciado em certos círculos. Fui preso e encarcerado por cinco anos. Uma sentença dura.

O que aconteceu na prisão? Como você conseguiu sobreviver?

O isolamento nos campos de prisioneiros da União Soviética era difícil de suportar. Mas a verdadeira tragédia era que eu poderia ter me destruído e perdido minha profissão. Eu poderia ter me tornado um criminoso nesse meio. Havia prisioneiros com longos registros criminais, apóstatas, pessoas perigosas. Eu caí nesse meio, e então minha arte me salvou. Eu comecei a desenhar. Depois de quatro anos e onze dias, fui libertado. Graças a Louis Aragon e Elsa Triolet, a meu bom amigo Herbert Marshall, a John Updike, ganhei minha liberdade. Eu fui perdoado onze meses e 18 dias antes de cumprir a sentença completa.

Além disso, os prisioneiros gostavam de mim, assumi a missão de ouvir suas confissões. A confissão de cada criminoso, as tragédias e crimes sussurrados no meu ouvido, era como um grande roteiro ou um grande romance. São presentes dados a mim. Eu recebi uma centena de romances e seis roteiros - quatro dos quais serão filmados no futuro próximo. O resto continua sendo meu segredo. Eles podem ser publicados algum dia, eles podem aparecer na tela, ou eles podem ser enterrados comigo para sempre.

O tempo na prisão foi difícil. Mas em vez de desmoronar, deixei a prisão mais rico como autor de quatro roteiros. Um deles está em produção. O diretor (Yuri Ilyenko irá filmar *Lago dos Cisnes - A Zona*¹² (1990), meu roteiro sobre o meio dos desviados. É sobre o meio criminoso e sua patologia, o isolamento que torna as pessoas patológicas. Eles trancam você por dez dias e você se torna patológico, mental e sexualmente, apenas para sobreviver. Porque o isolamento é macabro. Se você colocar 2.000 pessoas em isolamento em um campo de prisioneiros, em uma “zona”, coisas trágicas acontecerão. Situações trágicas e patologias.

¹² Swan Lake - The Zone (1990), por Yuri Ilyenko. Tradução nossa. (N.Y.)

Então o que você fez?

Eu comecei a desenhar. Eu me voltei para a arte gráfica. Eu criei e trouxe de volta comigo alguns materiais interessantes, desenhos que criei neste isolamento. E meus amigos acreditam que no meio de toda essa imundície eu alcancei uma incrível pureza em meu trabalho e em minha espiritualidade.

Quando caí na pior condição de prisão possível, entendi que tinha uma escolha: ou eu iria para baixo, ou me tornaria um artista. Então comecei a desenhar. Eu trouxe comigo da prisão 800 obras. Muito do meu trabalho na prisão foi recentemente exibido em Yerevan. A exposição durou três meses. Em 15 de maio, quando a exposição fechou, havia uma fila de um quilômetro de comprimento.

Seu último filme, *Ashik Kerib*, é um filme infantil - como o seu primeiro, *Andriesh*.

Sim, *Andriesh* está muito perto de *Ashik Kerib*. Mas eles são diferentes. É uma questão de *know-how*, de experiência, dos tempos. Naquela época, havia a inocência e a chama da juventude. Eu tive que fazer *Andriesh* com pressa.

Como *Ashik Kerib* surgiu?

Quando eu tinha sete anos, eu estava doente de angina e minha mãe leu para mim *Ashik Kerib*, um conto de fadas de (Mikhail) Lermontov. Não é muito conhecido; eles não lêem mais na escola. Uma mulher turca no Cáucaso contou este conto de fadas a Lermontov, que era um poeta tão grande quanto (Alexander) Pushkin. Lermontov me emocionou profundamente quando eu era criança. Eu lembro que chorei. Eu chorei porque Magul Migeri estava esperando por sua amada. Ela teve que se casar com outro homem e queria se matar. Ela se expôs à espada e ao veneno para não trair seu amor. Mas então *Ashik* retornou. Termina como um filme americano: tem um final feliz.

Comecei a procurar por meu *Ashik Kerib*, esse menestrel muçulmano que vagueia pelo mundo para ganhar dinheiro suficiente para comprar a liberdade de Magul Migeri. E eu encontrei exatamente este jovem, um curdo, meu vizinho. Aos 22 anos, ele era um brigão: ele espancou um policial. Ele bateu num zelador por causa de um telhado com vazamento. Ele roubou carros e entrou em brigas, então eu o conheci, eu perguntei: "Você pode deixar de ser assim por um ano?" Ele disse; "Eu posso desistir para sempre, tudo depende do que você oferecer." Os curdos não são muçulmanos. Ele é um cristão, mas ele interpreta um muçulmano na tela.

A música é notável em *Ashik Kerib*...

É música muçulmana. Não é música do Trans-Cáucaso. É o muram muçulmano, uma antiga canção rapsódica. Um menestrel muçulmano vagueia pelo mundo, cantando rapsódias. O muçulmano chega ao mundo cristão, na Geórgia, no episódio chamado "*O Claustro Arruinado*"¹³. Aqui está a ideia de "Deus é um" (*God is One*¹⁴) - existe apenas um Deus. Esse é o significado do *leitmotiv* georgiano: o coro georgiano, as crianças georgianas que o resgatam de sua própria espécie quando ele é espancado pelos muçulmanos para provar que "na terra do inimigo você é o inimigo". Talvez você seja nosso irmão que está invadindo a terra do inimigo, mas isso faz de você nosso inimigo. Essencialmente, é isso que a música transmite.

Eu contratei um talentoso compositor azeri. Seu nome é (Lavanchir) Kulihev. Ele entendeu o que eu queria. O trabalho foi muito desafiador. Eu o apresentei uma série de dificuldades, mas ele dominou todas elas. Nós até usamos música européia: uma "Ave Maria", Schubert, Gluck, temas da "paixão". A música fluiu lindamente, dando-lhe um toque moderno. Queríamos que o público europeu ligasse a "Ave Maria" ao mundo muçulmano.

Mas eu pensei ter ouvido música de igreja na trilha sonora do filme ...

Sim, música de órgão, música Cristã de igreja. É no episódio "*Deus é um*" - na Georgia, onde se ouve música de igreja a capella. O resto é *muram* muçulmano. Se o público vai entender o filme é outra coisa novamente. Crianças de um orfanato cantam no filme. As crianças vêm para uma escola das províncias, das montanhas, das estepes, apenas para aprender a cantar *muram*. Crianças cantando pode adicionar profundidade emocional a um filme.

Apenas alguns filmes atravessam a fronteira entre dois mundos e apenas alguns diretores. Yilmaz Güney foi um deles. É surpreendente como ele, sendo do Oriente, pôde fazer filmes para a Europa. Esta cultura atravessa a fronteira entre o Oriente e o mundo ocidental.

¹³ The Ruined Cloister. Tradução nossa. N.T

¹⁴ Tradução nossa. N.T.

Os seus últimos três filmes - A cor da romã, A lenda da fortaleza Suram e Ashik Kerib - formam uma trilogia, tematicamente ou estilisticamente?

Você une filmes em uma trilogia para ganhar um Prêmio Lênin - e goza de reconhecimento público! Isso aconteceu com (Tengiz) Abuladze e seus três filmes: sua notável *Oração* (1969), *A árvore dos desejos* (1977) e *Arrependimento* (1986) - mas eles não estão realmente conectados de forma alguma. Eles não têm nada em comum. Eles foram ligados como uma desculpa para conceder-lhe o Prêmio Lênin. Eles amarraram-los juntos por causa de seus estilos semelhantes, por causa de sua força gráfica de expressão.

Eu não preciso desse tipo de tributo superficial. Meus filmes têm apenas uma coisa em comum: uma semelhança no estilo. Minha vida é testemunho suficiente. Eu não queria fundar uma escola ou ensinar nada a ninguém. Quem tenta me imitar está perdido.

Temos um exército de jovens diretores sem talento, jovens arrogantes, que vêm ao cinema e esperam para se tornar diretores. Em vez disso, eles devem considerar como eles podem se tornar um diretor por toda a vida.

Você tem planejado seu novo filme, A Confissão, por um longo tempo.

Eu devo à Armênia uma confissão cinematográfica, uma espécie de Bíblia pessoal. É sobre minha mãe, meu pai, minha infância, meu isolamento na prisão, minhas visões nos sonhos. E a tragédia de um cemitério sendo destruído para a construção de um parque em homenagem a (Sergei) Kirov. O cemitério deve dar lugar para honrar o comunista Kirov. O patriota soviético chega e os fantasmas são expulsos. Eles não sabem para onde ir, então eles se abrigam comigo, o herdeiro vivo deles. Mas eu não posso aceitá-los. Sou obrigado a informar à polícia local que eles estão passando a noite comigo. Eu, que não tenho eletricidade, que não sou um agente de seguros. Eles não conhecem a maldade. Sua geração, naquela época, era mais gentil. Eles só querem ficar comigo. E devo morrer diante de seus olhos para provar que os amo.

É meu dever para com o meu povo. Eu sou um armênio da Geórgia. Eu fiz filmes na Ucrânia. Eu cresci atrás das grades na Geórgia e na Ucrânia. Às vezes eu acordo à noite e imagino que estou sendo atacado por piolhos. Você pode entrar limpo numa prisão, mas eles se espalhar por todo seu corpo. Dentro de duas horas você está coberto de piolhos.

O que você está planejando fazer em seguida? Um filme sobre Fausto?

Sim, mas antes de eu fazer um filme sobre *Fausto*, eu gostaria de ir para a América para fazer um filme sobre *A canção de Hiawatha*, de Longfellow.

É um ótimo trabalho. É bem conhecido por nossa geração na Rússia. Mas é difícil encontrar uma tradução do livro; infelizmente, ninguém se dá ao trabalho de reimprimi-lo, quero filmar na América, contra a paisagem encontrada em Longfellow. Eu preciso de natureza, índios, penas, cavalos, donzelas de pele marrom, heróis bonitos. Na América, pode ser filmado rapidamente e por muito pouco dinheiro. Um produtor inteligente saberia onde estão as possibilidades, como fazer bons contatos, a Natureza cuida do resto. A natureza já criou um belo conjunto e os trajes de Hiawatha já existem. Só tenho que determinar o número de penas para o traje do chefe. Meu filme seria uma espécie de história bíblica, *A canção de Hiawatha* é uma variação do tema bíblico. Ashik Kerib também é uma variação bíblica muçulmana com um foco no olhar do herói em relação à natureza, humor, mulheres, maldade e beleza.

E Fausto?

Fausto é a questão para a Alemanha, para os governos da Alemanha Oriental e Ocidental, da RDA e da RFA. Eu acredito que os alemães são um ótimo povo. Apesar do muro que os separa, eles compartilham a mesma história e um futuro comum. Espero que o filme seja bem pensado. Não deve ser visto como um projeto comercial. O filme deve ser feito pelo seu valor artístico.

Fausto é importante para a próxima geração. A geração atual não pode ser reeducada. A TV governa suas vidas; eles gostam de mascar chiclete; eles usam certas roupas. Mas a próxima geração viverá isso sem isso. Nós, artistas, diretores, políticos, devemos garantir a formação da geração vindoura. E os alemães de amanhã ainda estão no útero. Eles, os "pequenos alemães", precisam de Fausto se quiserem se tornar "grandes alemães".

Por que você escolheu o Filmfest München para a estréia de Ashik Kerib?

Eu preferiria mostrar Ashik Kerib ao público em Munique do que em qualquer outro lugar. Eu tenho algo importante a dizer sobre o meu filme. Eu gosto muito desse filme. Todo artista deve saber quando ele vai morrer. Eu gostaria de morrer depois desse filme porque tenho muito orgulho disso. Este filme é dedicado à memória do meu amigo Andrei Tarkovsky. Deus é um ... Gostaria de pedir um minuto de silêncio em memória do diretor Andrei Tarkovsky.



MURATOVA: ENTREVISTA COM UMA LENDA VIVA DO CINEMA UCRANIANO¹

DMYTRO DESIATERYK

Kira Muratova fez seu último filme, *Eterno Retorno*, em 2012.

Muitas coisas mudaram desde então. O que permanece inalterado é o lugar proeminente de Muratova no cinema ucraniano e internacional.

Estou em frente a um antigo edifício de Odessa, uma estrutura de pedra cinza no estilo modernista do início do século XX, com várias placas comemorativas na fachada. Posso ver um pátio banhado pelo sol através do arco na entrada.

Eu deveria fazer algumas coisas simples: digitar o código da porta, entrar na porta de entrada iluminada por cima através de um dossel de vidro, subir até o último andar, chegar a uma porta marrom com uma ferradura, tocar a campainha, dizer olá, caminhar pela sala de desenho com fotos e colagens penduradas até o teto, sentar à mesa e ligar o gravador de voz.

¹ Originalmente publicado sob o título *Muratova: interviewing a living legend of ukrainian cinema*, na revista eletrônica *The day newspaper*. Tradução de Gabriel Carvalho e Aline Cavalcanti. (N.O)

Sra. Muratova, eu me sinto um pouco confuso, estou tentando formular uma pergunta que ninguém nunca fez.

“É só uma entrevista. A única saída é a morte.”

Certo, vou começar em termos banais. Há algo vital na banalidade. Quando você entendeu que seria uma diretora de cinema?

“Eu sempre quis algo parecido durante a minha infância, quando participei de performances amadoras em uma escola romena. Mas cresci em uma família que estava muito longe da arte. Um conhecido nosso, que estudou no VGIK, certa vez veio nos visitar - ele falou entusiasmado sobre as aulas ministradas por Gerasimov. Isso realmente me tocou e minha mãe, uma autoridade de alta patente, podia me ajudar e assim o fez. Eu tive um certo ‘empurrão’. Passei em alguns exames de cultura geral na Romênia. Não houve admissão ao VGIK naquele ano, mas eu ainda estava ansiosa para fazer alguma coisa. Eu estudei no Departamento de Filologia da Universidade de Moscou por um ano. Os professores - homens velhos pré-revolucionários, autores de livros antigos - pareciam estranhos. Eles vinham vestindo galochas e deixavam seus guarda-chuvas no palco. Eles falavam latim e grego. Eu gostei de lá, mas ainda queria estar no cinema. Então, no ano seguinte, 1951, entrei na turma de Gerasimov na VGIK.”

Você tem memórias vívidas dos anos que passou na Romênia?

“Eu me lembro de pouco - cheiros, sentimentos ... Afinal, terminei a escola lá. Eu frequentei, até a 7ª série, uma escola para os filhos de funcionários públicos soviéticos. Então essas famílias voltaram para a URSS, essa escola foi fechada e eu fui transferida para uma escola local. Eu não conheço bem a literatura romena - parecia muito pomposa para mim quando estudei na escola. Falava com meus colegas em romeno. Honestamente, eu sempre quis sair daquele lugar. Quando cheguei lá, eu já tinha 12 anos.”

Como surgem suas ideias para filmes?

“É a questão mais difícil para diretores ... acho que eles inventam respostas. Ideias vêm a mim por acaso, pela porta dos fundos - exceto por *Mudança de Destino* (1987). O conto de Maugham, *A Carta*, na verdade uma obra de *pulp fiction*², causou uma profunda impressão fisiológica em mim. Frases batidas, como ‘os olhos dela brilharam com um fogo diabólico’, simplesmente me arrepiava a espinha. Eu queria usar algo desse conto. Então, de repente, comecei a escrever e me desviei tanto que apenas a trama geral permaneceu. Isso era uma coisa premeditada, enquanto o resto eram flashes ocasionais de inspiração.”

Deve ser normal para você improvisar.

“Acho que invento tudo de antemão, mas, ao mesmo tempo, nunca paro de improvisar. Alguém acrescenta alguma coisa - a janela se abre, o vento começa a soprar e assim por diante. René Clair costumava dizer que o filme já foi escrito e você só precisa filmar. No meu caso, é exatamente o contrário. Eu sempre tento permanecer aberta, por assim dizer. Existem certas figuras em todos os meus filmes. Suponha que ele esteja ao seu lado, fumando devagar e assistindo às filmagens. Mas você gosta dele e chama: ‘Venha cá, a câmera está ligada. Você pode fazer isso e aquilo?’ E ele diz: ‘Claro que posso!’ É por isso que faço filmes contemporâneos, não fantasiosos, e personagens vestidos na moda atual - então posso convidar um estranho à tela. Suponha que um ator tenha sido escolhido para o papel principal, mas então alguém entra e de repente eu vejo que posso usar ele ou ela, mesmo que todos os papéis já tenham sido atribuídos - neste caso o personagem pode ser dividido. *Síndrome Astênica* seria estrelado originalmente por Natalka Buzko, mas então uma garota incrível, Galina Zakhurdayeva, apareceu de algum lugar, e eu gostei tanto dela que decidi: que haja duas heroínas. Em *Paixões* (1994)³, eu queria filmar Renata Litvinova, mas ela era totalmente inadequada para o papel planejado da menina de circo, então Yevhen Holubenko [Roteirista, artista e marido de Muratova.] aconselhou-me: ‘Deixe-a ser a amiga.’ Isso acontece com muita frequência. Algo de repente aparece no texto, imagem, personagem ou edição. Muitas coisas podem ser introduzidas.”

² Literatura barata de trama detetivesca.

³ *Passions* (1994), de Kira Muratova. Tradução nossa. (N.T.)

Sonhos têm algum papel nisso?

“É mais o momento da transição do sono para o despertar, quando você pode ter alguns pensamentos ou visões - eu não sei como é chamado. Se você não conseguir anotar ou lembrar, eles vão fugir. Os sonhos desempenham um certo papel, mas não o mais importante. Também é puro acaso.”

Você sonha com frequência?

“Há os períodos em que você tem e os que não tem sonhos. É muito divertido se eles voltam a se mostrar.”

FRAGMENTO

É possível fazer filmes sem qualquer violência?

“Eu nunca foco nesse tipo de momentos. Eles simplesmente surgem no processo. Eu não gosto muito de tiros. Mas a violência faz parte da vida. Às vezes eu não posso escapar disso. Entre meus filmes, *Síndrome Astênica* é particularmente sobre violência e crueldade humana.”

Sim, é impossível esquecer a cena no abatedouro de cães de rua.

“Eu não me importava muito com animais. Eu os amava, mas de uma maneira banal e comum. Quando estávamos fazendo *Breves Encontros* (1967), precisávamos de um cachorro. Alguém nos aconselhou a ir ao abatedouro. Eu fui até lá. Você consegue imaginar o que eu vi? Fiquei três dias pensando que eu não faria mais nada. Então, quando considere, decidi que se filmasse isso me sentiria melhor. Eu fiz isso. Mas isso não ajudou - um fragmento disso permanece preso em mim. Desde então, tenho tentado colocar alguns animais - gatos, cachorros - na tela.”

RUPTURA

Você também usou algo como uma divisão do filme em partes auto-suficientes pela primeira vez em *Síndrome Astênica*. O que se ganha com essa técnica?

“Ruptura. Existe um filme, estamos acostumados com ele, é a nossa história. Então, de repente, a gente despedaça ele. O que está além disso? Há algo mais lá! Esse tipo de reflexão costumava ser puramente conceitual, mas virou prática desde 1990. “*Síndrome Astênica* começou como um curta-metragem escrito por Serhii Popov sobre uma mulher cujo marido morreu. Enquanto eu pensava em como filmá-lo, me deparei com o roteiro de Oleksandr Chernykh, *Síndrome Astênica*, a história de um homem neurótico que tendia a adormecer sempre que tinha problemas. Eu gostei dessa situação e combinei as duas histórias. Além disso, estava ansiosa para abrir a cortina e ver o que havia ali dentro.”

Você fez ainda mais desses pedaços em *O Eterno Retorno*..

“Nesse caso é escárnio. Todos vão dizer o mesmo. Você está entediada? Então continue entediada. Há uma certa indiferença nisso, mas também há uma tentativa de garantir que cada pedaço, mesmo com todas as repetições, seja algo novo e que os atores mostrem diversidade na tela, como as pessoas fazem na vida real. Além disso, esse filme é uma resposta sarcástica para a eterna pergunta: ‘Por que as mesmas frases são repetidas no seu filme?’ Respondo que é como na vida real - você também está me fazendo a mesma pergunta. As pessoas estão constantemente balbuciando alguma coisa: acham que não foram compreendidas e estão insistindo na mesma sintonia. Isso me atormentou, então eu tenho feito isso. Você não está satisfeito com a resposta? Então todos repetirão a pergunta!”

E ainda perguntam?

“Não mais. Decidiram que é inútil falar com essa mulher - melhor deixá-la em paz.”

“A propósito, *O Eterno Retorno* também surgiu por acaso. Eu tinha muitos contos de vários autores. Eu queria fazer alguns curtas-metragens. Eu tinha pouco dinheiro. Sempre me fascina a índole de uma pessoa (e eu gosto muito de personagens) que procura conselhos, transpondo sua situação para outra pessoa. Na verdade, ela nunca usará deste conselho se não coincidir com a decisão que tenha tomado antes. Entre esses contos estava a his-

tória de um homem que ama sua esposa e sua amante. Ele pede conselho a sua amiga, mas nada do que ela sugere serve para ele, e ele a acusa de ser insensível. E decidi, talvez por falta de dinheiro, fazer um conto em cenários semelhantes, mas com atores diferentes - era barato e bom. Mas se eu tivesse dinheiro desde o princípio, não teríamos feito esse filme. Essa é a beleza disso.”

ATUANDO

O Eterno Retorno é um verdadeiro desfile dos seus atores e atrizes favoritos. O que um ator tem que conseguir fazer para estar no seu filme?

“Não importa se ele é ou não um ator. O que importa é poder surpreender com sua originalidade. A maestria me impressiona profundamente, mas vou além, quero algo mais. Eu não gosto de conversas preliminares sobre o cerne de um papel. Um ator deve tentar improvisar nos ensaios por conta própria, sem minhas instruções. Uma vez que os atores, é claro, gostam de ser instruído e de atuar. Mas eu quero que o ator não pense no que eu quero, mas continue tentando revelar a si mesmo. Eu quero despertar apenas no ser humano, não no ator, um ator e tirar um ator de dentro desse ser humano. Acho que Buñuel disse que não permitia que os atores lessem o roteiro para que eles não soubessem o que viriam em seguida. É maravilhoso, mas impossível, porque é um pensamento muito otimista e sonhador (que também compartilho). Os atores encontrarão e lerão o roteiro de um jeito ou de outro. Por isso, por exemplo, há cenas deslocadas em *O Longo Adeus*. Por exemplo, a heroína a princípio está de bom humor durante a festa, depois briga com o filho e muda de humor. Nós filmamos essa sequência, mas quando estávamos editando o material, nós (como acontece com alguma frequência) colocamos a segunda cena no começo e a primeira depois, o que produziu o resultado que eu queria: uma heroína estranha, à primeira vista, mas psicologicamente compreensível, que está sempre à flor da pele. A segunda cena foi causada não por um conflito específico com seu filho, mas, talvez, por reminiscências anteriores de outras cenas. Da mesma forma, como se sem pensar, devido ao flerte de outro protagonista à mesa, ela abruptamente muda para um excelente humor. Essa é uma organização baseada na edição do material, na montagem. A montagem é o método consciente básico em minha direção.”

Jean-Luc Godard [clássico cineasta francês, fundador da Nouvelle Vague] até comprou montagem a um continente.

“Por que até? É isso mesmo. Eu gosto de montar mais do que tudo. Filmar é perigoso: o tempo pode mudar, os atores podem morrer, não há dinheiro. Mas agora todo mundo está num rolo de filme, você senta na sala, tudo está quieto, e nada além de cansaço pode interrompê-lo. Tudo o que quero fazer é chegar à ilha de edição e dizer: ‘Adeus, grupo, adeus, atores, vá para o inferno ou qualquer outro lugar que você quiser, enquanto eu vou ficar aqui com meu montador e meu querido filme, e ninguém vai ficar no meu caminho agora.’ E mesmo se algo deu errado, tudo bem - vai dar certo em alguns dias. Você olha para as mesmas coisas longa e minuciosamente, como se através de um microscópio, e de repente percebe um ponto de luz no canto direito do quadro - um que você não tinha percebido ontem. É um passatempo muito reconfortante, pacífico e intelectual. Você brinca com o que tem, como se fosse um escritor que se senta, escreve e não deve nada a ninguém.”

DEPENDÊNCIA

Você fala de cinema apaixonadamente...

“É uma droga. Uma parte maravilhoso, emocionante e vital de trabalho ... eu estava alheia a tudo enquanto filmava. Mas devo confessar que isso acabou.”

Por quê?

“Em primeiro lugar, por razões de saúde e, em segundo lugar, algo se rompeu em mim. Primeiro de tudo, é saúde. O cinema é um trabalho muito difícil, nervoso e fisicamente desgastante. Eu não podia filmar se estivesse doente. Uma vez eu quebrei uma perna quando estava fazendo *Três histórias* e parei tudo até tirar o gesso. Mas todo mundo dizia: ‘Não se preocupe, nós estaremos carregando você engessada.’ Não, eu não consigo. Eu preciso estar em saudável. O ponto é que eu tenho sido uma pessoa incrivelmente saudável durante toda a minha vida - é o meu melhor defeito. Mas agora me sinto debilitada e isso me aflige muito. É por isso que não quero mais filmar.”

E de onde você tirava forças?

“Eu sou muito forte. É a força de um viciado que precisa da droga. Você já conheceu dependentes químicos?”

Alguns.

“Eles podem sofrer muito, mas, mesmo assim, isso os orienta e traz felicidade. Então, o cinema costumava me trazer felicidade. É uma condição obrigatória na minha vida. Se você quer semear o bem, abandone isso imediatamente.”

Isso significa que você está se mantendo longe do cinema agora.

“Eu me sinto até enojada, imagine só.”

É difícil imaginar.

“De novo, algo se rompeu em mim. Quando lembro de como era, quando eu assisto os filmes de outra pessoa... Sabendo que essas coisas acontecem muito me prejudica... Mas eu gosto muito do processo de ver todos os tipos de coisas contraditórias. Sim, sou uma cinéfila.”

Até onde eu sei, te perguntaram muito pouco sobre seus filmes favoritos, embora seja uma pergunta óbvia.

“Dos filmes contemporâneos, *Amor* (2012) de Michael Haneke. Também gosto de Sokurov.”

Por que eles?

“Porque são muito profundos. Eles não têm nada em comum um com o outro, exceto uma coisa: algum tipo de alfinete é lançado nas profundezas da psique e dos relacionamentos humanos. Não importa que Sokurov filme Hitler ou Lênin e Haneke faça marido e mulher idosos. Eu diria que seus filmes são sobre não apenas a vida das pessoas, mas também a vida como vida.”

E sobre os clássicos, *Acossado* (1960), de Godard, é profundo?

“Eu gosto muito de Godard.”

Eu também.

“Eu também. Estomas competindo nessa (risos). Qual de nós gosta mais de Godard? Você pode não assistir a seus filmes por anos, e então de repente você assiste um. Está aí! Tão bem feito! Que coisa adorável, droga! *Acossado* é talvez o primeiro de seus filmes que eu vi, ainda estudante da VGIK. Eu gosto de tudo. É um filme de muitas faces que tem algo de final. Sempre que você assiste, pensa: “Sem mais filmes, por favor. Eu assisti o suficiente.” Uma sensação muito feliz. Mas é sempre errado considerar algo como final. Certo, vou assistir Godard hoje, mas depois vou querer ver outra coisa: Flaherty, Haneke ou *Meu amigo Ivan Lapshin*. Você pode parar, pensar que é eterno, e então desejar de novo... As pessoas costumavam escrever como um piada em livros dados como presentes: ‘Eu te apresento este livro para sempre e um dia’. ‘E um dia’ é algo que você quer sentir profundamente. E até um filme foi feito sobre isso - *Hiroshima Meu Amor* (1959) de Alain Resnais. É sobre o horror de um homem que sabe que está esquecendo algo indispensável em sua vida. Nesse caso, é um amor extinto - a heroína ama outra pessoa e teme que ainda tenha alguns sentimentos antigos. Mas a continuidade da vida é o tema principal da arte, afinal.”

Godard também é bom por que nunca faz uma concessão ao espectador.

“Muitas pessoas fazem isso. O que há de bom em fazer concessões? Você deve se divertir! Eu, em geral, não acredito quando se diz que alguém está filmando por dinheiro. Eu acho que ele ou ela está fazendo o que eles consideram ser o melhor - ‘se eu gosto, todo mundo vai gostar também.’ Caso contrário, ele simplesmente não vai inventar nada. Mas também é certo querer ganhar dinheiro.”

François Truffaut [cineasta francês que também representa a *Nouvelle Vague*] dizia algo parecido - que é errado diferenciar arte pelo dinheiro e arte pela arte.

“Por alguma razão, eu não gosto de Truffaut, embora ele seja um diretor excelente. Eu gosto de seus comentários sobre Hitchcock. Ele é um mestre, mas seus filmes são muito franceses para o meu gosto. Eu prefiro filmes americanos, embora Godard seja francês.”

Mas ele cresceu assistindo filmes americanos.

“Os americanos são esportistas no cinema. Eles têm uma eterna juventude. Talvez, porque diferentes etnias se misturam lá e tudo está sendo atualizado eternamente, enquanto os franceses são uma civilização estagnada e decadente. Eles valorizam tudo: olhe como desenhamos esta flor de forma tão bela. Dê uma olhada nessa flor! Para onde você está olhando? Eles ficam com raiva se você não os aprecia. Os americanos adotam uma atitude diferente: você não gosta disso? OK, faremos outra coisa para você. É uma visão mais jovem e alegre. Eu chamo de esportista.”

O ETERNO RETORNO

O que mais te mantém ocupada ultimamente, além de assistir filmes?

“Estou gostando de ler novamente – uma paixão adolescente.”

Que autores está lendo, se não for segredo?

“Historiadores antigos - Plutarco, Tácito, Sallust. Quão maravilhosamente eles escrevem, que linguagem, que ideias morais e filosóficas! E o que está acontecendo enquanto isso? Infinitos subornos, assassinatos, guerras. As mesmas coisas que agora - as diferenças são superficiais. Isso tira muito do otimismo. Ainda há pessoas - eu invejo e simpatizo muito com elas - que acreditam no progresso.”

Eu sou um deles.

“Que bom. Eu gosto quando alguém acredita no progresso. Me provoca sentimentos reconfortantes, mas eu não acredito no progresso. Eu gostaria de vê-lo, mas não vejo nenhum. Então eu sinto um...”

Desespero?

“Eu não chamaria de desespero – é mais uma depressão e desânimo. Quanto mais séculos passam, as coisas continuam exatamente as mesmas, horrivelmente as mesmas.”

Mas a Europa aprendeu a viver sem guerras.

“Já aconteceu antes. Mas então surgiram os campos de concentração. Era parte da 'refinada' cultura alemã. Então câmaras de gás. Você acredita em progresso? Vá em frente. É um estado maravilhoso da alma e da vida. E se você conseguisse mudar a realidade de alguma forma, ainda melhor. Mas as coisas se repetem. Todas as ações humanas, más e boas, tendem a voltar eternamente. Como pode uma cultura superior e esse horror se unirem? Deve ser parte da natureza animal do homem. Há algo que não nos permite mudar radicalmente a situação. As mudanças são apenas superficiais e temporárias. Mas eu não estou impondo minha descrença em ninguém. É melhor acreditar do que descreer.”

Mas a humanidade existe.

“E daí?”

Se a humanidade estivesse tão intrinsecamente mergulhada na maldade, ia deixar de existir.

“Isso acontece tudo ao mesmo tempo. Um tigre comeu um homem bom. É a essência do tigre: precisa comer carne. E daí? Devemos pensar apenas em pessoas boas? Tudo se resume ao comunismo - vamos refazer alguns e matar os maus. Uma malícia diferente começa agora, a malícia dos justos. Por que você é tão justo? Por que agora você tem permissão para isso. E quando não era permitido, você era injusto? Acho que você não deve continuar essa disputa comigo porque será desagradável para você.”

Entendi.

“Por que eu deveria discutir com você? Não há necessidade. Você pensa o que você quiser. E isso é tudo. E eu simpatizo com você. Mas eu não acredito no triunfo da sua causa. Eu gostaria, mas não posso. Você quer um pouco de chá ou café?”

P.S. SUPERFICIALIDADE

“Existem alguns filmes superficiais memoráveis. Há alguns mais profundos, mas são raros. O meu *Paixões* é sobre superficialidade: a corrida, cavalos bonitos, garotas bonitas e raças soberbas. Sempre que me perguntam que tipo de filme é, eu respondo: ‘É um filme de salão’. Isso significa superficial. Isso também pode ser bonito (risos). Eu também posso dizer: um filme muito profundo sobre superficialidade. Veja, se eu disser ‘profundo’, a conversa continuará. Mas eu disse ‘superficialidade’, então é tudo, me deixe em paz.

“Filmes profundos são poucos, enquanto muitos são superficiais. Superficialidade é fácil de ver, pois é decente. Filmes profundos geralmente abrigam indecência, obscenidade, algo que assusta você. Qualquer lado obscuro, especialmente o de um humano, assusta, enquanto a superfície é atraente, cultivada e processada. Isso é feito e percebido facilmente. Pode ser esteticamente bonito e até sábio. Uma vez que a superficialidade é a nossa vida como tal. As pessoas não gostam de pensar na morte. Se você começa a pensar, nunca para. Ou você para, mas estará sempre desconfortável.

“Às vezes você olha para as pessoas na rua e pensa: ‘Elas vivem como se fossem imortais’. E elas podem viver de outra forma? É como numa parábola: um homem está se pendura em um fino galho sobre o precipício enquanto mastiga com prazer uma fruta de outro galho fino. Esta é a vida. E quando ele parar de comer esta fruta, ele verá o abismo. Ele verá que o galho está acabando. Por que um ser humano sabe que ele vai morrer de qualquer maneira, não importa o quão bem ele se sente hoje. Essa profundidade é triste e terrível, e o homem tenta não pensar nisso. É por isso que há muita arte superficial. E isso está certo. É a superfície viva e trêmula de todas as coisas.

“Em geral, é assim que devemos viver. Nós devemos viver superficialmente. É claro que é bom fazer uma coisa que te atraia para a profundidade. Mas então você deve olhar para cima e continuar vivendo, como se fosse imortal.”





O ARTISTA NA RUSSIA ANTIGA E NA NOVA UNIÃO SOVIÉTICA¹

UMA ENTREVISTA DE MICHEL CIMENT, LUDA SCHNITZER
AND JEAN SCHNITZER COM ANDREI TARKOVSKI

1969

¹ Originalmente publicado sob o título The artist in ancient Russia and in the new u.s.s.r. na revista Positif, n.109, em outubro de 1969. Tradução de Gabriel Carvalho e Aline Cavalcanti. (N.O)

Andrei Tarkovski não foi visto durante o Festival de Cinema de Moscou. A poderosa apresentação de *Andrei Rublev* (1966) em Cannes, organizada pela distribuidora francesa para o descontentamento dos funcionários soviéticos, teria forçado essa sábia decisão de sua parte. Qualquer publicidade em torno de seu nome teria apenas levado a ambiguidades questionáveis ou a uma exploração inescrupulosa. A entrevista a seguir é a única que concedeu à uma revista estrangeira. Como seu filme não é mencionado na imprensa soviética, podemos dizer que essas declarações, gravadas em um gravador, têm um valor singular e absoluto. Algumas conversas em Moscou foram suficientes para percebermos a medida da importância de *Andrei Rublev* para a comunidade especializada e o prestígio com que Tarkovski é tido por cineastas de todas as gerações. Sua honestidade intelectual, sua seriedade, o escopo de sua inspiração e o trabalho paciente que levou quase sete anos de sua vida conquistaram o respeito de todos. Seu trabalho é referência para todo cineasta que tenta abrir novos caminhos. Mesmo quando fala a todos, expressa em primeiro lugar as dificuldades e aspirações de todo um meio intelectual. Não poderíamos ter desejado uma melhor introdução a futuras reflexões sobre o cinema soviético do que estas observações.

MICHEL CIMENT: **Como você se tornou um cineasta?**

ANDREI TARKOVSKI: Nasci em 1932, às margens do Volga, na casa dos meus avós, onde meus pais tinham ido em busca de descanso. Depois disso... um monte de detalhes desinteressantes. Eu terminei a escola de música, pintei por três anos - tudo isso durante o ensino médio.

Então a guerra começou. Voltamos ao lugar onde nasci. Quando a guerra terminou, terminei o ensino médio. Em 1952 entrei no Instituto de Línguas Orientais, onde aprendi árabe. Saí do Instituto depois de dois anos quando percebi que aquilo não era para mim.... Você sabe árabe? É uma linguagem matemática. Tudo nela obedece à leis em que você introduz radicais para obter uma nova declinação ou um novo estado gramatical. Nada daquilo era para mim. Depois trabalhei por dois anos na Sibéria, fazendo prospecção geológica. Então, em 1954, entrei na VGIK, no *workshop* de Mikhail Ilych Romm. Eu terminei o VGIK em 1960. Minha tese de conclusão de curso foi *The Steamroller and the Violin*², que é importante para mim porque foi lá que conheci meu diretor de fotografia Vadim Yusov e o compositor Vyacheslav Ovchinnikov, com quem trabalho até hoje.

LUDA SCHNITZER: **Vocês se formaram juntos na VGIK?**

AT: Não. Yusov graduou-se bem antes de mim, e Ovchinnikov estava terminando seus estudos no Conservatório de Moscou. Em 1962, terminei *A infância de Ivan* e, junto com Andrei Konchalovsky, comecei a pensar no roteiro de *Rublev*. Então escrevemos, e as filmagens terminaram na primavera de 1966. Acabei de terminar um roteiro baseado em um romance do escritor polonês Stanislaw Lem, uma obra de ficção científica cujo título é *Solaris*. Eu entreguei o roteiro ao Conselho Artístico, que vai deliberar sobre isso e pretendo começar a dirigir esse filme em breve.

JEAN SCHNITZER: **Para especificarmos essa ficção científica mais precisamente, seria uma espécie de previsão social?**

AT: Não, a história não trata de problemas sociais. Ela explora a relação entre moralidade e conhecimento.

JS: **Sabe-se que Rublev provocou uma polêmica ácida, que emergiu de uma pretensa presença de inexatidões históricas no filme. Entre outras coisas, sustentava-se que Rublev e Theophanes, o Grego, não poderiam ter trabalhado juntos porque viveram separados por um século. No entanto, trabalhos especializados parecem confirmar suas afirmações. Seguramente, sabemos pouco sobre a vida de Rublev. Você coletou e extrapolou materiais históricos sobre Rublev?**

AT: Hesito em falar sobre precisão histórica. Nós mexemos em uma montanha de documentos, tentando chegar o mais perto possível da verdade histórica. Também tivemos muitos conselheiros que viram o que estávamos fazendo e que aceitaram sem reservas o nosso ponto de vista. Posso, no entanto, dizer o que penso sobre isso: não se trata de imprecisões históricas, mas do fato de que, enquanto filmamos, de alguma forma, mudamos nossa ênfase de acordo com nossas intenções. Nosso objetivo não era expor minuciosamente todos os eventos que ocorreram na época. Nosso objetivo era traçar o caminho que Rublev seguiu durante os anos terríveis em que ele viveu e mostrar como ele superou sua época. Por isso, optamos por uma certa condensação de eventos. A ênfase que introduzimos foi crucial para sublinhar as dificuldades que Rublev teve de superar, que eram principalmente morais. Sem isso, não haveria a sensação de vitória no final, que é a razão de ser do filme.

Outra coisa - Engels teve essa idéia maravilhosa de que o nível de uma obra de arte é tão alto quanto o quão escondida está a ideia que expressa. Esse é o caminho que escolhemos seguir. Nos esforçamos em submergir nossa idéia na ambientação, nos personagens, nos conflitos entre diferentes personagens. E talvez seja por isso que, no nosso caso, a História, embora não seja relegada a segundo plano, esteja diluída na atmosfera do tempo. Essa pode ser uma maneira incomum de abordar o material histórico, e é o que levou algumas pessoas a falar sobre imprecisão histórica. Eu acredito que aí está a origem desse mal-entendido.

MC: *Em Rublev, há um uso quase sistemático de sequências coreografadas intrincadas, que é o oposto do modo de filmagem de Eisenstein. Eisenstein é frequentemente, e erroneamente, citado em relação ao seu filme.*

AT: O que posso dizer sobre isso? Tenho um profundo respeito por S. M. Eisenstein, mas sua estética parece-me estranha e, francamente, não se aplica a mim. Em *Encouraçado Potemkin* (1925) e nos primeiros trabalhos de Eisenstein, seu apego aos detalhes e ao "realismo patético" de suas cenas falam comigo, mas não seus princípios de montagem, sua "montagem patética". Em seus últimos filmes, como *Alexander Nevsky* (1938) e *Ivan, o terrível* (1944), filmados em estúdio, ele está apenas registrando um *storyboard* em película. Isso não me representa, eu tenho um conceito completamente diferente do processo de montagem.

Considero o cinema a arte mais realista, na medida em que seus princípios se baseiam em sua identificação com a realidade, na fixação da realidade em cada cena filmada separadamente - algo que encontramos nos primeiros filmes de Eisenstein. Quanto ao paralelo que foi estabelecido entre Eisenstein e eu, esse é o ofício dos críticos de cinema. Tenho dificuldade em julgar meu filme desse ponto de vista. Acredito que temos que nos separar, Eisenstein e eu, em relação aos princípios de montagem e realismo pictórico. O caráter específico do cinema consiste em esculpir o tempo. O cinema opera com o tempo apreendido, como uma unidade de medida estética que pode ser repetida indefinidamente. Nenhuma outra arte possui essa capacidade. Quanto mais realista a imagem, mais próximo da vida, mais o tempo se torna autêntico, não fabricado, não recriado... é claro que é fabricado e recriado, mas aproxima-se da realidade a tal ponto que se funde a ela.

Quanto à montagem, meu princípio é o seguinte: o filme é como um rio; a montagem deve ser infinitamente espontânea, como a própria natureza. Aquilo que me obriga a

ir de uma cena a outra por meio da montagem não é o desejo de ver as coisas mais de perto, nem apressar o espectador forçosamente ao introduzir cenas muito curtas. Parece-me que ainda estamos no leito do tempo, o que significa que, para enxergar mais de perto, não precisamos ver as coisas em *close-up* - pelo menos essa é a minha opinião. E acelerar o ritmo não significa fazer sequências mais curtas. Porque o movimento do evento em si pode ser acelerado e pode criar um novo tipo de ritmo, e uma cena longa pode dar a impressão de ser detalhada - isso depende da sua composição. E é por isso que, nesses dois casos específicos, o filme está bem longe de Eisenstein. Além disso, não considero que a essência do cinema seja a colisão de duas cenas, uma colisão que deve dar origem a uma terceira noção, como Eisenstein costumava dizer. Pelo contrário, uma cena parece-me a soma da primeira, da segunda e da terceira... quinta, décima... e da cena imediatamente anterior, ou seja, criamos o significado de uma cena a partir da soma de todas as cenas que a precederam. Esse é o meu princípio de montagem.

Para mim, a cena isolada, por si só, não tem sentido. Ela adquire sua completude apenas enquanto parte de um todo. Melhor ainda, ela já contém aquilo que acontecerá depois. Muitas vezes é incompleta - assim foi filmada - porque se pensa no que vai acontecer depois. Eu sei que em uma de suas últimas cartas, se não a última (Svortzog, professor de Direção da VGIK, me disse isso), Eisenstein renunciou ao seu princípio de montagem e a sua maneira de filmar cenas de natureza teatral, em nome de algumas ideias muito próximas das minhas. Mas ele não teve tempo de aplicá-las, a morte o impediu.

MC: *Com Eisenstein, em Ivan ou mesmo Nevsky, o personagem está no centro do filme. Parece-me que em Rublev o mundo existe como se fosse visto pelo pintor, e que, em última análise, a sociedade em que Rublev vive desempenha um papel pelo menos tão grande quanto o próprio Rublev. Isso parece fundamentalmente diferente do, digamos, conceito «heróico» dos personagens de Eisenstein.*

AT: A visão do mundo através dos olhos do herói é precisamente o que queríamos alcançar em nosso filme. No entanto, eu gostaria de acrescentar - para pôr um fim na discussão sobre a questão do meu relacionamento com Eisenstein - que eu li na sua imprensa algo que me agradou mais do que qualquer outra coisa, a saber, que era notável ver que eu não estava rompendo com as tradições em meu trabalho. Eu diria mais: acredito que nada pode ser criado seriamente sem se basear na tradição, por dois motivos. O primeiro é que você não pode se retirar de sua pele russa, das conexões que você faz com seu país, das coisas que você gosta, do que já foi feito no cinema do seu país e em sua arte, e, portanto, de sua terra natal. Você não pode se liberar de tudo isso. Essa é a principal

razão pela qual me considero tradicional, um diretor tradicional. O segundo motivo é que o chamado cinema “novo”, enquanto tenta se renovar, tenta, por princípio, romper com as tradições e é essencialmente experimental. Aspira a ser o ponto de partida do futuro da arte cinematográfica. Não acredito no meu direito de experimentar porque tenho uma atitude fundamentalmente séria em relação a tudo que faço: quero obter um resultado desde o início. Você nunca pode obter um resultado da experimentação.

Eisenstein sentia-se à vontade experimentando porque, na época, o cinema estava em seus primórdios e a experimentação era o único caminho possível. Hoje em dia, dadas as tradições cinematográficas estabelecidas, não se deve experimentar mais. Em todo caso, eu mesmo não gostaria de experimentar. Gasta-se muito tempo e energia, e considero que é preciso ter certeza do que se está fazendo. Um artista não deve mais fazer rascunhos, não deve mais tentar desenhar esboços vagos - ele deve criar filmes importantes.

Por fim, gostaria de dizer que, se é absolutamente necessário comparar-me a alguém, deveria ser a Dovzhenko. Ele foi o primeiro diretor para quem a questão da atmosfera do filme era particularmente importante, e ele era apaixonado por sua terra natal. Eu compartilho seu amor pela minha terra, e é por isso que sinto que estamos muito próximos. Acrescento: ele fez seus filmes como se fossem hortas, como se fossem jardins. Ele mesmo os regava, ele fazia tudo crescer com suas próprias mãos... Seu amor pela terra e pelo povo fez seus personagens crescerem como se da própria terra. Eles eram orgânicos, completos. Eu gostaria muito de me assemelhar a ele nesse aspecto. Se não conseguisse, ficaria mortificado.

JS: Enquanto assistíamos a Rublev, sentíamos que o verdadeiro assunto era a dificuldade de ser um artista, não só na relação com o entorno, mas também a busca por si mesmo. Para mim, é um filme sobre as responsabilidades e o destino do artista.

AT: É possível que o que você vê como o assunto principal do filme possa, de fato, estar lá. Mas isso é principalmente um resultado do objetivo principal que estabeleci para mim enquanto fizemos este filme. Para nós, era importante demonstrar por que havíamos escolhido o personagem de Rublev, em essência um artista que é um gênio. Nos interessa a pergunta: por que ele é um gênio? E o resultado final respondeu às perguntas que você fez depois de assistir ao filme. Não é por acaso o personagem de Theophanes, o Grego, figura ao lado de Rublev no filme. É difícil não chamá-lo de gênio porque, na verdade, ele era um grande pintor. No entanto, quando penso “Rublev”, digo a mim

mesmo “gênio”, enquanto ao pensar em Theophanes, não sei... Não posso afirmar categoricamente que ele também é um gênio, porque tenho meu próprio critério de genialidade. Meu critério consiste no seguinte. Um artista como Theophanes, o Grego, indispensável em trazer nossas concepções ao filme, reflete o mundo. Seu trabalho espelha o mundo em torno de si, sua reação imediata é pensar que o mundo está mal formado, que o homem é pérfido e cruel, que ele merece ser punido mesmo depois de sua morte, depois do Juízo Final, ainda que por sua futilidade, depravação e culpa: tudo isso é uma reação normal ao sentimento de seu tempo. Quando estou com medo, é assim que reajo. Eu imediatamente condeno, se não a força que me esmaga, as falhas que atribuo aos homens, a toda a humanidade. Há uma certa analogia com Kafka.

Quanto a Rublev, ele se opõe a Theophanes no filme. De que maneira? Rublev, como Theophanes, o Grego, sofre com as dificuldades de seu tempo, das batalhas domésticas antes da centralização, quando a guerra civil dobrou de intensidade. Ele suportou as incursões de hordas de tártaros e todas as dificuldades que surgiram ao seu redor, ao mesmo tempo que Theophanes, o Grego, mas com muito mais intensidade. Theophanes, o Grego, poderia adotar uma atitude mais remota e filosófica do que Rublev, porque ele era um pintor glorificado, não era monge, era geralmente mais cínico, comportava-se como estrangeiro, como um viajante mais experiente do Império Bizantino. Seu ponto de vista sobre a vida se beneficiava de uma indiferença da qual Rublev era incapaz. Apesar de ver e perceber este universo com grande dor, Rublev se abstém de reagir como Theophanes. Ele vai mais longe. Ele não expressa o peso insuportável de sua vida, do mundo ao seu redor. Ele procura a semente de esperança, de amor e de fé entre as pessoas de seu tempo. Ele expressa isso através de seu próprio conflito com a realidade, não de maneira direta, mas alusiva, e aí reside seu gênio. Ele procura um ideal moral dentro de si e, portanto, expressa a esperança e as aspirações do povo, nascidas de suas condições de vida. Ele expressa a atração pela unidade, fraternidade, amor - tudo o que as pessoas ainda carecem e que Rublev considera indispensável. É assim que ele prevê a unificação russa, um certo progresso e a esperança no único futuro que pode envolver as pessoas abrindo perspectivas para elas. Seu personagem, sua imagem, vai além do valor superficial. Ele é muito complexo, ele sofre, e aí reside sua nobreza. Ele expressa a esperança e o ideal moral de todo um povo, e não apenas as reações subjetivas do artista para o mundo ao seu redor. Isso é o que foi importante para nós.

É exatamente por isso que contrastamos Theophanes, o Grego, a Rublev. É exatamente por isso que fizemos Rublev sofrer as tentações que pesam sobre seu destino. Exatamente por essa razão, o fim, para nós, deve ser a criação, a única saída para

Rublev. As aspirações criativas de todo um povo, que são simbolizadas pelo menino que forja o sino. Isso foi a coisa mais importante. O resto é a consequência do que tentei explicar. Andrei Rublev era obviamente um homem capaz de se expressar, de expressar seu ideal, e sua genialidade é ter feito esse ideal coincidir com o de seu povo. Enquanto Theophanes, o Grego, é alguém que, como dizem no Oriente, “canta o que vê”.

LS: *Parece-me que você também queria dizer que não há mestre na arte, que a arte não pode ser ensinada, algo que fica mais evidente no final do filme.*

AT: De certa forma, sua observação está correta. Mas isso é secundário, porque o essencial para nós era dizer que a experiência é irreversível, que todo homem tem sua própria experiência. E não acredito que alguém possa evitar levar em consideração sua própria experiência. A experiência individual é adquirida com dor, com esforço, com um grau de sofrimento. Somente depois de ter sido impregnado por essas dificuldades, pode-se experimentar frutos. Sua interpretação do filme no sentido de que a arte não pode ser ensinada é apenas a explicação de um símbolo. O importante para nós foi mostrar que a experiência é irreversível. Para a história de Rublev, um personagem ideal que conseguiu manter sua idéia de moralidade, seu amor pelo povo e sua fé no futuro, culminou no momento de sua vitória, uma vitória que é o resultado de seus sofrimentos. Junto com seu povo, ele foi capaz de passar por todas as dificuldades que, finalmente, o forçaram a acreditar naquilo que ele acreditava desde o começo. No entanto, no começo, sua crença era puramente intelectual. Era o ideal que ele aprendera no mosteiro, os ensinamentos de Sergei Radonejsky, fundador e ideólogo do mosteiro da Trindade-São Sérgio. Rublev saiu equipado com essa ciência, mas sem saber como usá-la. Na vida real, tudo era diferente, tudo estava de cabeça para baixo. No final ele acreditava mais nesse ideal, o ideal do amor e da fraternidade entre os homens, só porque tinha sido capaz de sofrer por esse ideal, ao lado de seu povo. E a partir desse momento - que é o fim do nosso filme - o seu ideal torna-se inabalável para ele, nada pode afastá-lo dele. De fato, essa ideia encontra seu símbolo no menino que, na última cena, diz que ninguém lhe ensinou nada e que ele foi forçado a fazer tudo sozinho. Nessa cena, o menino é, de longe, o duplo de Rublev no que se refere às idéias. Ele expressa a conclusão, o resultado da vida de Rublev.

MC: *Como você explica a passagem do preto e branco para as cores no final do filme?*

AT: O surgimento da cor no final de um filme preto e branco nos permite estabelecer uma conexão, uma relação entre duas noções diferentes. Aqui está o que queríamos

dizer: o cinema em preto e branco é o mais realista porque, segundo acredito, o cinema em cores ainda não atingiu o estágio do realismo. Ainda se assemelha à fotografia e é, em todos os casos, exótica. Fisiologicamente, o homem é incapaz de ser atingido pela cor da vida, a menos que seja um pintor, a menos que procure voluntariamente a relação entre as cores, a menos que seja particularmente atraído pela cor. Acontece que o importante para nós era falar sobre a vida. Para mim, a vida é traduzida no cinema por imagens em preto e branco. Principalmente uma vez que precisávamos mostrar um relacionamento entre arte, pintura, por um lado, e vida por outro. A associação das cores no fim e o filme em preto e branco expressaram, para nós, a relação entre a arte de Rublev e sua vida. Em linhas gerais, podemos resumir da seguinte maneira: de um lado, a vida cotidiana, realista e racional, de outro, a convenção da expressão artística desta vida. Ampliamos alguns detalhes porque é impossível traduzir a pintura, com suas próprias leis dinâmicas e estáticas, para o cinema. Com isso, fizemos o espectador ver em frases curtas o que ele teria visto se contemplasse os ícones de Andrei Rublev por horas a fio. Nenhuma analogia era possível lá. Foi apenas na apresentação de detalhes que tentamos criar a impressão do todo de suas pinturas.

Por outro lado, através de uma sucessão de detalhes, quisemos levar o espectador a uma visão da totalidade d'A *Trindade*, o ponto alto da carreira de Rublev. Trazer o espectador para esse trabalho realizado por meio de uma espécie de dramaturgia colorida, fazendo-o vagar por fragmentos em direção ao todo, criando uma espécie de fluxo de impressões. Em terceiro lugar, esse final em cores, era indispensável, em nossa opinião, para fazer o espectador descansar do espetáculo do filme, a fim de impedi-lo de sair da sala logo após as últimas imagens em preto e branco, para que ele pudesse ter algum tempo para se separar da vida de Rublev. Nós impusemos tempo para pensar, a fim de permitir que algumas idéias sobre o filme como um todo passem por sua mente enquanto observa as cores e ouça a música para que, retrospectivamente, ele pudesse imprimir em si alguns dos momentos mais importantes da história. Em uma palavra, para impedi-lo de fechar o livro imediatamente. Acredito que, se o filme tivesse terminado logo após o capítulo “Sino”, teria sido um fracasso. Nós absolutamente tivemos que segurar o espectador na sala de projeção. Esta é a função puramente dramática desta última cena colorida. Também precisávamos dar continuidade à história da vida de Rublev, para que as pessoas pensassem no fato de que ele era um pintor, que isso era o que ele pintava, que ele suportara tudo o que passou para que isso se expressasse em certas cores. Sentimos a necessidade de sugerir todos esses pensamentos para o espectador.

Eu gostaria de acrescentar, ainda: o filme termina com a imagem dos cavalos na chuva.

Dessa maneira, queríamos retomar o símbolo da vida, porque para mim o cavalo simboliza a vida. Esta pode ser a minha visão interna subjetiva, mas o fato é que, quando vejo um cavalo, parece-me que tenho a própria vida diante de mim. É ao mesmo tempo muito bonito, muito familiar e muito significativo na vida na Rússia. De fato, há muitos cavalos em nosso filme. Um exemplo: na seqüência do balão, há um cavalo, e é o cavalo que parece triste pela da morte do homem voador. Outro cavalo morre durante o saque de Vladimir e simboliza todo o horror da violência. De certa forma, o cavalo é a testemunha e o símbolo da vida ao longo do filme. Voltando à imagem dos cavalos nas últimas cenas, quisemos destacar que a fonte de toda a arte de Rublev é a própria vida.

LS: *A ausência do céu em seu filme é intencional? Nós nunca vemos o céu, apenas a terra. Não existe nem vento ...*

AT: Isso é completamente inconsciente. O que me interessa em todos os momentos, e acima de tudo, é precisamente a terra. Eu sou fascinado pelo processo de crescimento de tudo o que vem ou cresce na terra: as árvores, a grama... e tudo o que se estende em direção ao céu. É por isso que no nosso filme o céu só aparece como o espaço para o qual tudo o que nasce e que cresce na terra se ergue. Para mim, o céu não tem um sentido simbólico intrínseco. Para mim o céu está vazio. Eu só estou interessado em, só dou importância para, seus reflexos na terra, no rio, nas poças. Quando, na primeira cena do filme, o homem voa, só vemos o reflexo do céu na terra, e essa foi a nossa solução visual, por princípio. A relação do homem voador com a terra era tudo o que importava, não havia relação entre ele e o céu. Na minha opinião, dirigir também é uma maneira de fazer os eventos crescerem, assim como nos documentários é possível ver os caules das plantas erguendo-se em destaque, crescendo visivelmente - imagens que eu posso assistir por horas a fio. É a mesma coisa com a *mise-en-scene*.... eu amo a terra em geral. Eu nunca vejo a lama, só vejo a terra misturada com a água, o lodo no qual as coisas crescem. Eu amo a terra, amo a *minha* terra.

MC: *Tenho a sensação de que existem inspirações pictóricas em certas cenas, em sua concepção plástica, particularmente na Crucificação vista de longe, como em uma pintura de Brueghel. Você realmente foi inspirado ou é uma coincidência?*

AT: É verdade nesse caso. De fato, fomos inspirado por Brueghel, cujo trabalho eu gosto muito. Se o escolhemos, meu *cameraman* e eu, é porque Brueghel tem relação com os russos e faz muito sentido para eles. Nos níveis em camadas, na ação paralela que exis-

te em suas pinturas, nos numerosos personagens, cada um envolvido em suas próprias atividades, há algo muito russo. Se a atitude de Brueghel não ressoasse com a alma russa, nós nunca a teríamos usado em nosso filme - simplesmente não teria passado pela nossa cabeça... Na verdade, eu considero uma deficiência dessa cena, porque a maneira como filmamos incita o espectador intelectual a fazer essa analogia, que é, afinal, inútil.

MC: *Como você teve a ideia de começar seu filme com a cena do homem voador, uma cena que surpreendeu a todos?*

Ar: Para nós, era o símbolo da ousadia, no sentido de que a criação requer do homem a oferta completa de seu ser. Se alguém quer voar antes que se torne possível, ou forjar um sino sem ter aprendido como fazê-lo, ou pintar um quadro - todos esses atos exigem que, pelo preço de sua criação, o homem morra, dissolva-se em seu trabalho, dê-se inteiramente. Esse é o significado do prólogo - o homem voou e para isso sacrificou sua vida.

MC: *Como foi a colaboração com Konchalovsky durante a escrita do roteiro?*

AT: Começamos conversando e concordamos com o conceito geral da obra. Então fomos em busca da estrutura do filme. Era óbvio que deveríamos fazer uma sucessão de "contos". Queríamos apresentar um enorme corte transversal da vida. Daí determinamos o número de contos a serem escritos para compor o filme. Para nós, cada história tem igual importância. A impressão geral do filme é dada pelo contraste entre as histórias, ou pela interferência entre seus temas e solução plástica. Depois disso... bem, depois disso nós escrevemos. Conversamos detalhadamente sobre o conteúdo, os diálogos, a situação e um de nós, qualquer um, não importava, escrevemos alternadamente - o primeiro tratamento do roteiro. Quem escrevia entregava ao outro, que acrescentava elementos específicos, e essa dinâmica de ida e volta foi repetida várias vezes. Eventualmente nos acostumamos tanto a esse sistema que trabalhamos juntos - um de nós ditava para o outro, que digitava o texto. No final, o processo de trabalho fluiu do processo de concepção, que seguiu seu curso sem nenhum obstáculo, em perfeito entendimento entre os dois autores.

LS: *Por que o primeiro prólogo, presente no roteiro original (no lugar do homem voador que, nessa versão, abria a segunda parte do filme), chamado "A batalha no campo Koulikovo", não está no filme?*

AT: Eu cortei essa cena porque era muito cara de filmar e o estúdio não podia pagar.

LS: *Há inúmeras cenas de violência em seu filme, algumas das quais foram quase insuportáveis para mim. Na verdade, na exposição Arte da Rússia Antiga, atualmente no Manigé, reconheci uma de suas cenas na representação de São Jorge. Quais são as razões para essa ostentação de violência?*

AT: Existem alguns motivos. O primeiro é que, se você estudar o que é dito por qualquer historiador sobre esses tempos, verá que de cada página da história russa que precede a centralização o sangue literalmente escorre. Literalmente! Nós a reconstituímos em uma medida tão mínima que algumas vezes sentíamos que estávamos traindo a verdade histórica. Depois, entendemos que basta ver esse sangue na tela, mesmo em uma pouca quantidade, para não ter que ir além disso. Portanto, esta é a primeira razão: ser historicamente preciso. Em segundo lugar, os horrores que Andrei Rublev vê são indispensáveis para o que estamos tratando. Na medida em que nossa narrativa é muito realista, não poderíamos limitar os sofrimentos de Rublev ao nível moral e mostrar apenas o reflexo espiritual das provocações pelas quais passou: isso teria nos levado a outros lugares, estilisticamente. Terceiro, como diretor, sempre conto com o efeito que o choque produz no espectador: não há evasivas, não há longas explicações sobre os horrores da guerra, porque uma cena curta naturalista é suficiente para colocar o espectador em um estado traumático, depois disso ele vai acreditar absolutamente em tudo o que mostrarmos a ele.

Considero o cinema uma arte realista, e não há motivo para temer a crescente influência que isso tem sobre o espectador. Por outro lado, parece-me que “literatura”, no sentido pejorativo do termo, os princípios da teatralidade, pesam demais sobre o cinema e o forçam a evitar o modo realista de expressão. No entanto, até mesmo Deus queria que o cinema fizesse isso! Estas são minhas três razões...

MC: *Como você escolheu os atores? Eles eram conhecidos ou você teve outros critérios?*

AT: O protagonista tinha que ser alguém que ninguém nunca tivesse visto em um filme. Para o papel de Rublev, que todo mundo imagina em seu próprio trabalho, não poderíamos inserir alguém que evocasse, por associação, a imagem de outros personagens interpretados por ele anteriormente. É por isso que escolhemos este pequeno ator do teatro Sverdlosk, que havia feito apenas pequenos papéis. Na realidade, depois de ter

lido nosso roteiro, publicado na revista *Iskusstvo Kino*, ele nos procurou na Mosfilm, por iniciativa própria, e nos disse que ninguém além dele poderia fazer o papel de Rublev. De fato, depois de fazer os testes, estávamos convencidos de que somente ele seria adequado para o papel.

Selecionamos os outros atores com base em nossa aversão à teatralidade. Eu divido meus atores em duas categorias: aqueles que interpretam uma cena dramaturgicamente estabelecida pelo roteiro, e aqueles cuja atuação incorpora a alma do personagem, significando, de certo modo, partes que não foram escritas porque são impossíveis de escrever. Alguns desses são o próprio Rublev; a mulher deficiente interpretada por minha esposa; Danila, a negra, que vemos na primeira parte do filme, interpretada por Grinko; e finalmente Khan, interpretado por Bolot Bechenaleev, que interpretou O Primeiro Mestre no filme de Konchalovsky. Estes são meus personagens favoritos porque não foram concebidos dramaturgicamente, mas foram criados pelos atores, por seus humores, pelo meio de onde eles vêm.

MC: *Você pode me dizer quais cenas foram cortadas do filme?*

AT: Primeiro de tudo, ninguém nunca cortou nada do meu filme. Eu sou o único que faz cortes. A primeira versão do filme tinha três horas e vinte minutos. O segundo, três horas e quinze. A última versão foi reduzida por mim para três horas e seis minutos. Declaro, e insisto neste ponto - é minha sincera opinião - que a última versão é a melhor, a mais realizadora, a versão “boa” de acordo comigo. Na verdade, eu só tiro sequências muito longas e que o espectador nem percebe. Esses cortes não mudam nada no que diz respeito ao assunto, nem às coisas que queríamos destacar, nem a quaisquer diálogos importantes. Em uma palavra, mudamos o tempo, que havia sido mal calculado no começo. Encurtamos algumas cenas contendo violência, a fim de criar um choque psicológico ao invés de uma impressão dolorosa que teria ido contra nossos objetivos. E todos os meus companheiros e colegas cineastas que, durante longas discussões, me aconselharam a fazer esses cortes, estavam certos. Levei muito tempo para reconhecer isso. Imaginei que eles estavam pressionando minha individualidade criativa, mas depois reconheci que o que restava do filme era mais do que suficiente para cumprir o propósito que eu havia estabelecido para o meu trabalho. E eu não me arrependo nem um pouco de ter trazido o filme ao seu tamanho e estado atuais.

LS: ***Pessoas têm criticado você pelo fato de que mostrou mongóis bonitos e alegres em contraste com os russos destituídos e deprimidos. Qual foi sua intenção?***

AT: Para mim, era importante dar uma idéia exata da opressão imposta pelos tártaros. Foi assim que isso se traduziu: os tártaros tinham tanta certeza de sua força - sua dominação durou mais de três séculos - que se comportaram como se fossem os senhores desta terra. E isso é que foi terrível para os russos. Quando as pessoas me contaram sobre a última guerra mundial, o mais assustador foi ver os alemães andando serenamente, sem medo, pelas estradas russas. Sua atitude calma, seu comportamento banal foi o mais assustador.

E a crise da dominação tártara, que se anunciou em 1380, depois da batalha no campo de Koulikovo, consistiu na perda de toda uma instituição escravocrata. Durante trezentos anos, os tártaros haviam sistematicamente saqueado a Rússia. Eles haviam arquitetado um sistema que permitia aos russos reconstituir suas posses entre duas invasões mongóis, para que pudessem se beneficiar melhor das pilhagens e dos saques. A beleza dos tártaros no filme pretende expressar sua segurança calma, sua confiança em sua supremacia. E é aí que a situação dos russos era trágica, aqueles cuja missão era colocar uma barreira contra as ondas sucessivas dos bárbaros; uma barreira que era frágil, mas indispensável para a salvaguarda da civilização ocidental. Por outro lado, não acredito que alguém tenha o direito de humilhar o inimigo retratando-o como fisicamente feio. Antes, devemos mostrar a superioridade moral daqueles os enfrentam.

MC: ***De que filmes você gosta? Quem são seus cineastas favoritos?***

AT: Enquanto realizava *Rublev*, forcei-me a ser muito duro e muito seco, tendendo a uma espécie de calma olímpica que, para mim, é a maior qualidade da arte de dirigir um filme. Então, posso afirmar que gosto muito de Bresson. Mas a pessoa que mais gosto é Dovzhenko. Parece-me que, se tivesse vivido mais tempo, poderia ter feito muitas coisas ainda mais interessantes. Existem vários diretores que eu gosto, mas a ordem de preferência muda de acordo com o momento: Dovzhenko, Buñuel, Kurosawa, Antonioni, Bergman, e é isso. E, claro, Vigo, porque ele é o pai do cinema francês contemporâneo. Chega a ser irritante ver o quanto ele é saqueado; até agora, no entanto, ainda não conseguiram roubar todas as suas posses.

MC: ***E entre os jovens cineastas soviéticos ?***

AT: Eu gosto muito de Khutsiev, ele tem grandes possibilidades. Está preparando um filme sobre Pushkin. Eu gosto muito de certos aspectos de Alov e Noumov. Você está perguntando sobre os mais jovens? Você deve entender que, para mim, no cinema, o que conta não é o potencial, mas o resultado. É por isso que é muito difícil para mim responder essa pergunta. Nossos jovens diretores são tão jovens que ainda não conseguiram fazer seus melhores filmes. Quanto a adivinhar e falar sobre o futuro... eu não sou crítico de cinema, não sei fazer isso.

LS: ***E que relação você faz entre Rublev e seu último roteiro?***

AT: É uma coisa estranha. Todos os filmes que dirigi e os que pretendo dirigir estão sempre amarrados a personagens que precisam superar algo, que precisam ter sucesso, em nome do otimismo no qual insisto e sobre o qual frequentemente falo. Em outras palavras, um homem preso a uma ideia busca apaixonadamente pela resposta à uma pergunta e vai até o fim de sua compreensão da realidade. E ele alcança uma compreensão daquela realidade graças à sua experiência.



UMA EMPREITADA OBSTINADA PELA VERDADE HISTORICA

ENTREVISTA COM ALEKSEI GERMAN¹

¹ Originalmente publicado sob o título *A stubborn quest for historical truth: aleksei german interviewed*, na revista eletrônica *Kinoeye: new perspectives on european film*. Tradução de Gabriel Carvalho e Aline Cavalcanti.

Embora ativo na indústria cinematográfica há mais de 40 anos, German lançou apenas seis longas. Sua magra produção, porém, é acompanhada por um interesse obsessivo em encontrar a alma nas épocas que ele retrata, e *Meu amigo Ivan Lapshin* já foi eleito o melhor filme soviético de todos os tempos. A revista *online Kinoeye* publicou essa entrevista clássica com o controverso diretor por Ronald Holloway em 1988.

INTRODUÇÃO

Aleksei German, nascido em 2 de julho de 1938 em Leningrado (hoje São Petersburgo), é filho do autor-dramaturgo-repórter de guerra Yury German[1]. Estudou direção teatral com o renomado Georgy Tovstonogov[2], diretor executivo do Gorky Bolshoi Drama Theatre, e direção de filmes com Grigory Kozintsev[3], co-fundador em 1921 da Fábrica do Ator Excêntrico com Leonid Trauberg e outros e mais tarde famoso internacionalmente por suas adaptações para o cinema de Shakespeare. Em 1960, formou-se no Instituto Estadual de Teatro, Música e Cinema de Leningrado e, em 1964, ingressou na Lenfilm Studios como assistente de direção e assistente de produção.

Seu primeiro filme, *O Sétimo Companheiro* (1968)², co-dirigido com Grigory Aronov[4], foi baseado em um romance com o mesmo título de Boris Lavrenyov [5] e é ambientado nos anos históricos decisivos de 1918-19. German evita apontar esse filme entre suas produções como diretor.

Seu primeiro filme solo, *Tribunal na estrada* (realizado em 1971 e lançado em 1986)³ provocou um dos maiores escândalos da história do cinema soviético. Um filme de guerra sobre o Exército Vermelho e uma unidade partidária lutando por sua pátria contra os invasores alemães, é baseado em um incidente real registrado por Yury German, e apresenta esses “anti-heróis” como um desertor-colaborador que tenta retornar e, assim, limpar sua consciência; um comandante partidário que se recusa a explodir uma ponte se isso significar matar prisioneiros de guerra russos no processo; e um Comissário stalinista que reclama e se enfurece com as fraquezas do desertor e do comandante, embora ambos sejam capazes de feitos corajosos quando preciso.

² *Sedmoi sputnik (The Seventh Companion, 1967)*, por Aleksei German e Grigory Aronov. Tradução nossa. (N.T.)

³ *Proverka na dorogakh (Trial on the Road / Road Check, 1971, lançado em 1986)*, por Aleksei German. Tradução nossa. (N.T.)

Tribunal na estrada causou furor no Comitê Nacional de Cinema (Goskino). Na audiência final sobre se o filme deveria ser lançado ou arquivado, ele foi defendido apenas por Konstantin Simonov[6], premiado escritor de guerra e amigo de linha de frente de Yury German. No entanto, nem tudo estava perdido, pois Simonov ofereceu a German um romance de sua autoria para ser adaptado: *Dvadtsat dnei bez voiny (Vinte Dias Sem Guerra, 1976, lançado em 1977)*, um retrato sombrio mas comovente do sofrimento da guerra, lançado apenas na União Soviética.

Seu terceiro filme solo, *Meu amigo Ivan Lapshin* (1982, lançado em 1985), baseado no livro de seu pai *Lapshin* (publicado em 1937), ficou dois anos em produção e três anos arquivado antes de ser lançado, devido ao Comitê de Conflito estabelecido pelo Sindicato dos Cineastas Soviéticos no início da perestroika de Mikhail Gorbachev. Situado no início dos anos 1930 na Rússia provinciana perto de Leningrado, a história foca nas façanhas de um investigador de polícia idealista com a intenção de acabar a qualquer custo com um bando de criminosos. Críticos russos, observando que o filme retratava as ânsias do país quando tratava da disseminação da doutrina stalinista de deskulakização, votaram em *Meu amigo Ivan Lapshin* entre os “Dez Melhores Filmes Soviéticos de Todos os Tempos”.

Seu quarto filme solo, *Khrustalyov, Meu Carro!* (1998), uma coprodução russo-francesa, teve sete anos de produção e estreou no Festival de Cannes em 1998. O projeto foi interrompido várias vezes devido a fatores imprevisíveis como inflação de rublos, brigas com co-produtores franceses e obrigações profissionais em um novo estúdio para jovens cineastas estabelecido sob sua direção na Lenfilm. O título é uma citação, uma frase falada no filme pelo chefe da polícia secreta Lavrenty Beria no leito de morte de Stalin, em março de 1953, e publicado pela primeira vez em *Vinte cartas a um amigo* (1967), um relato autobiográfico dos anos de Stalin por sua filha, Svetlana Alliluyeva[7].

Assim como *Meu amigo Ivan Lapshin* esboçou as origens do Grande Terror sob Stalin no início dos anos 1930, *Khrustalyov, Meu Carro!* define o beco sem saída no qual se encontrou 25 anos depois, em meados da década de 1950: intrigas e traição, prisões noturnas e campos de trabalho forçado, todas as pré-condições para a máfia de hoje, corrupção política e pobreza entre as massas.

Uma cena certamente será lembrada como única na história do cinema russo: a banalidade da morte de Stalin. Quando o médico militar é retirado do gulag em um esforço de última hora para salvar a vida do ditador, o conselho de Beria é simplesmente “Faça-o peidar!” Uma pressão no estômago, Stalin solta bolhas e espuma pela boca à beira da morte e a luz se apaga no Grande Terror de 20 milhões de mortos. Em um momento final de ironia, Beria pede seu carro.

Atualmente, Aleksei German está trabalhando em *Difícil de ser um Deus*, uma adaptação moderna de um romance de ficção científica publicada em 1964 por Arkady e Boris Strugatsky[8]. No original dos Irmãos Strugatsky, uma expedição terrestre a outro planeta testemunha um golpe de Estado religioso que leva ao poder uma sociedade nacionalista medieval semelhante à ditadura de Stalin.

A maior parte desta entrevista com Aleksei German ocorreu em Berlim, em 10 de dezembro de 1988, diante de uma câmera ligada. Apenas o segmento sobre a criação de *Difícil de ser um Deus* foi retirado de outra entrevista que não foi filmada.

O leitor notará que os elementos em zigzague da entrevista - as repetições ocasionais, o destaque de certos fatos, a expressão emocional das crenças - decorrem de uma raiva intelectual pessoal, pois a busca de German pela verdade histórica no cinema soviético nunca foi aceita pelas autoridades. Quase todos os seus filmes foram banidos ou arquivados por um período de tempo. E quando finalmente liberados, eles eram geralmente mal entendidos tanto pelo público quanto pela crítica, tanto que o diretor teve que travar uma batalha difícil para defender sua integridade devido a declarações inequívocas sobre o Grande Terror ("uma maneira diferente de olhar para o passado"), a Grande Guerra da Pátria ("a verdade das trincheiras"), e outras questões de natureza política altamente sensíveis. Enquanto isso, como mais de um historiador do cinema russo apontou, muitos dos filmes de guerra do período pós-guerra soviético têm sido notórios por seus excessos de mentiras, exageros e ataques ao registro histórico.

Notas biográficas são inseridas na entrevista para lançar mais luz sobre nomes e lugares, enquanto ao mesmo tempo permite o livre fluxo de diálogo e pensamento. Devo acrescentar que Aleksei German não é apenas uma enciclopédia ambulante de fatos e teorias, mas também um guardião da história tal como foi vivida e transmitida às gerações seguintes. Em nosso primeiro encontro, fiquei surpreso ao saber que ele leu todos os escritos seminais sobre o período stalinista, incluindo os autores ocidentais (por exemplo, *O Grande Terror*, de Robert Conquest, publicado em 1968), alguns dos quais haviam sido ilegalmente contrabandeados para a União Soviética.

Descobri também que, antes de começar um novo filme, ele passa meses pesquisando detalhes factuais em arquivos. Ele procura por fotos relevantes em álbuns de família. Ele estuda noticiários e documentários contemporâneos. Ele passa horas conversando com testemunhas oculares que tenham vivido os tempos retratados. Além disso, para ressaltar sua propensão à autenticidade, ele grava todos os seus filmes em preto-e-branco. Estas medidas tinham apenas uma finalidade: garantir um maior valor de produção.

É verdade que essa busca pela verdade histórica pode parecer onerosa para alguns no Ocidente. Mas na União Soviética, onde vestígios do passado foram efetivamente apagados por certos escritores e artistas bajuladores privilegiados, Aleksei German ergue-se acima da multidão como um cineasta que, de fato, ouviu o coração de uma nação e continua lutando pelo seu direito de fazê-lo.

YURI GERMAN

Aleksei German, você faz muitas coisas — ator, roteirista, diretor de teatro, cineasta, historiador, teórico, mentor de uma nova onda de diretores russos. Qual dessas profissões te define melhor?

Quem sou eu? Por profissão, sou diretor de teatro. [9] Eu me formei em um teatro em Irkutsk. Eu não queria me tornar diretor. Eu queria ser médico. Meu pai me convenceu a me tornar diretor. Meu pai, Yury German, era um famoso escritor soviético. Eu acho que ele foi um bom escritor. Ele não se desenvolveu ou mostrou seu talento inteiramente. Há escritores que podem desenvolver seu talento em 50%, ou 90%, ou 100%, ou 200%, ou 900%, ou 1000% - como Sergei Mikhalkov, [10] que escreveu quatro fábulas e agora é como um pai fundador. Isso é bobagem. Meu pai não desenvolveu muito seu talento.

Ele escreveu uma história muito boa sobre Lapshin, na qual, pela primeira vez na década de 1930, um indivíduo solitário foi discutido. Konstantin Simonov me contou sobre isso depois que ele já havia morrido. Ele disse que quando leu, pensou que tivesse sido escrito por um velho. Mas foi escrito por um jovem de 25 anos. Algumas de suas obras foram encenadas por Meyerhold [11] quando ele tinha 22 ou 23 anos. Ele escreveu vários livros maravilhosos. Mas ele sofreu muito durante a vida.

De que forma ele sofreu?

Primeiro de tudo, ele era filho de um oficial. Todos os seus antepassados eram da origem errada. Seu pai era um general. Seu avô era um general. Claro, eles eram generais do czar. E isso significa que sua vida foi realmente muito difícil. E devo dizer que ele era inteiramente soviético. Ele foi completamente dedicado ao Poder Soviético. E ele pensava que nada melhor tinha sido inventado. E ele esteve interessado em Stalin por um certo período de tempo. Então não podemos negar isso.

Depois da guerra, ele deixou de acreditar muito rapidamente. E no final, em 1948, ele odiava Stalin. E eu me lembro quando menino, quando corri para o quarto para dizer

que Stalin estava morto, meu pai estava naquele momento. Ele repetiu várias vezes que Stalin estava morto e que não podia ser pior. Porque todo o país chorava ao mesmo tempo. Então eu me lembro muito bem dessa impressão da minha infância.

Quão bom era seu pai, enquanto escritor?

Acho que meu pai destruiu seu próprio talento. Porque ele era um escritor com uma vasta gama de recursos, até mais do que Trifonov[12], cujo trabalho eu realmente admiro. Ele não era muito forte na vida. Ele queria viver melhor do que vivia. Sua família. Suas ideias. Ele tinha muito interesse no 20º Congresso [do Partido Comunista]. E depois disso ele até se juntou ao Partido. Após o 20º Congresso em 1956. Ele estava interessado nas idéias de Khrushchev[13]. E ele pensou que era importante espalhar todas essas idéias entre um grande número de pessoas. E para isso era necessário publicar coisas e lançá-las na televisão. E ele esqueceu da qualidade. Ele escrevia coisas por apenas um dia. Ele pegou boas histórias e as destruiu. Ele as piorou. Foi uma grande tragédia de uma pessoa boa e inteligente. Pelo menos acho isso. E ele escreveu roteiros para muitos filmes também.

Quais foram os roteiros importantes feitos pelo seu pai?

Por exemplo, o famoso filme *Sete Homens Destemidos* (1936)⁴[14]. Além disso, *Doutor Kalyuzhny* (1939)[15] e *Pirogov* (1949) [16]. Ele trabalhou com Heifitz [17]. Depois da morte de meu pai, meu entendimento de sua importância para o cinema cresceu e cresce até hoje. Há tantos pequenos detalhes e outras coisas para levar em consideração. Minha esposa Svetlana e eu começamos a ler sua prosa com muito cuidado. Até certo ponto, Svetlana e eu ajudamos alguns filmes - por exemplo, *Torpedo Bombers* (1983) [18] - a nascer da prosa de meu pai. Cinco filmes no total. E quatro deles se tornaram muito famosos na União Soviética.

Quantos dos filmes de seu pai foram premiados?

Meu pai quebrou recordes de bilheteria. Você pergunta sobre prêmios. Bem, esses são recordes. Ninguém mais tinha algo assim. Então, em três anos, quatro prêmios nacionais foram concedidos aos filmes feitos com base na prosa de meu pai. Eu não acho que Simonov, ou Mikhalkov, ou qualquer outra pessoa, tenha conseguido o mesmo - em três anos, quatro prêmios nacionais. E a nossa parte foi que ajudamos a levar essa prosa ao cinema. Isso é sobre o meu pai.

Seu pai chegou a conhecer Stalin?

Meu pai conhecia Gorky [19] pessoalmente e Gorky escreveu um artigo sobre ele. Meu pai conheceu Stalin. Ele jantou com ele duas vezes. Mas ele não visitou Stalin em sua casa. Ele visitou Gorky na mesma ocasião em que Stalin também estava visitando Gorky. Meu pai era muito famoso antes da guerra. Ele recebeu um grande prêmio, o *Stalin Prize*, por seu roteiro de *Pirogov*. Então, a história toda é muito complicada.

Agora quero repetir que meu avô era um oficial do czar e minha avó era enfermeira do exército. Ela estava na frente. E da família da minha mãe eu tenho alguns parentes que eram comerciantes. Eles eram judeus. Sou russo por nacionalidade, mas com muito sangue judeu. E devo dizer que tenho orgulho de ser de sangue judeu, embora isso possa parecer estúpido. E tenho orgulho do meu sangue russo, porque amo a Rússia e os russos. Mas fico feliz por ter alguma ligação com um povo antigo e poderoso - os judeus.

TOVSTONOGOV E KOZINTSEV

Antes de se tornar um diretor de cinema, você trabalhou no teatro com Georgy Tovstonogov...

Nós montamos uma peça de Evgeny Schwarz[20]. Georgy Tovstonogov assistiu e convidou a todos que participaram da produção para trabalhar em seu teatro. Mais tarde ele mudou de idéia, mas duas pessoas continuaram a trabalhar para ele: Sergei Yursky [21] e eu. Meu trabalho com ele não era muito interessante. Mas eu era um diretor, então fiz certas coisas para ele. Foi uma boa escola para mim por causa do grande respeito pela literatura. Eu era um diretor muito progressista na época, e fiquei muito agradecido. Ele me ensinou muito.

Num determinado momento da minha vida, entendi que não deveria trabalhar com ele. Porque eu podia adivinhar o que ele queria de mim. Então aprendi a sugerir algo que seria aceito. E acho que isso significa morte para um diretor.

Muitas outras coisas aconteceram também. Por exemplo, uma história engraçada que me ajudou a entender a situação: Um dia, conheci uma garota, o nome dela era Natasha, ela tinha olhos azuis. E eu disse a ela que trabalhei para o Teatro Bolshoi Drama como diretor, e ela ficou muito surpresa. Ela disse: "Você é Tovstonogov". Então entendi que deveria sair. Porque trabalhar para Tovstonogov, trabalhar no teatro e querer ser um Tovstonogov - simplesmente não era possível. Então eu saí do teatro ...

⁴ Semero smelyk (The Brave Seven, 1936), por Sergei Gerasimov. Tradução nossa. (N.T.)

...para estudar cinema com Grigory Kozintsev.

Kozintsev me ofereceu uma vaga em sua turma no Curso Superior de Direção da Lenfilm. Um dia, eu fui falar com Kozintsev sobre isso porque, naquele momento, eu realmente queria ser aceito no curso. Ao mesmo tempo, porém, eu não queria deixar Tovstonogov, porque naquela época eu já era diretor e tinha alguma popularidade. Kozintsev disse que me aceitaria, mas decidimos que deveria ser um grande segredo antes de começar a frequentar as aulas. Então algo aconteceu de uma maneira bastante tradicional. Uma lista foi impressa e pregada em um quadro no estúdio com os nomes de todos os futuros alunos de cinema, e meu nome estava entre lá. Tovstonogov ficou sabendo disso. Ele era um homem muito ciumento, então eu tive que deixá-lo. Mas então Kozintsev não começou suas aulas. Elas foram adiadas em um ano. Então eu tive que trabalhar como segundo diretor na Lenfilm.

Por que você não se inscreveu na VGIK?

Eu não posso nem te dizer se eu recomendaria o curso VGIK ou não. Eu posso sugerir algo diferente. Por exemplo, um aluno escolhe um diretor. Então, no exame de admissão, chega-se a uma conclusão de que essa pessoa tem dom. Ele é talentoso e, além disso, você pode ensinar muitas coisas para ele. Depois disso, uma pessoa pode continuar sua educação por um ano, conhecer algo sobre vários assuntos, assistir a filmes. Não é que ele realmente tenha aprendido algo sobre os filmes. Ele apenas assiste a filmes. E depois disso, ele pode escolher um diretor e trabalhar com ele para fazer um filme ou dois. Primeiro, ele pode ser um assistente de direção, depois um segundo diretor, e então pode fazer seus próprios filmes. Eu não sei o que você pode ensinar por quatro anos. Eu sei que os alunos aprendem o marxismo, a economia política e assim por diante. Eu sei que existem muitos diretores que são graduados na VGIK. Mas a porcentagem de pessoas talentosas não é muito alta. E, ao mesmo tempo, todos perdem a chance de praticar uma profissão intermediária, como trabalhar como assistente de direção ou segundo diretor. Isso é importante também. Me ofereceram uma vaga na VGIK. Mas eu tinha medo porque não sentia que precisava de uma escola de cinema.

Qual foi o seu primeiro trabalho em cinema?

Fui diretor assistente de Vladimir Vengerov.[22] Ele era um bom diretor e fez muitas coisas boas, mas foi esquecido.

MEU AMIGO IVAN LAPSHIN (1982/85)

Quanto tempo levou para concluir *Meu amigo Ivan Lapshin*?

Quanto a *Meu amigo Ivan Lapshin*, levou um ano para escrever o roteiro. Depois levou um ano para fazer todos os preparativos. Porque nós tivemos que comprar os materiais técnicos, e então nós tivemos que coletar todo o figurino. Nós visitamos muitas pessoas e tentamos encontrar todas as roupas que precisávamos. Coletamos muitas fotografias porque não queríamos usar os arquivos. Porque os arquivos de todos os países mentem. As coisas colocadas nos noticiários dos arquivos são todas mentiras. Na América, na Alemanha, na Rússia, acima de tudo. O que eu estou falando? Eu estou falando sobre os noticiários que eram obrigados a mostrar o aspecto otimista da vida. A alegria, todas as coisas boas. Não apenas mostrar uma rua. Então, para entender que tipo de vida era, tínhamos que encontrar coisas, fotos sobre, por exemplo, como algo estava sendo construído.

Por exemplo, assistimos a alguns curta-metragens sobre a construção de tubulações de água. Claro, o cinegrafista estava mostrando todos os canos. Ao mesmo tempo, quando ele movia sua câmera de um lugar para outro, para olhar para a rua, para olhar para os garotos, que provavelmente nem sempre eram muito educados, que não tinham boas maneiras. Ou víamos uma mulher com algumas sacolas. Então podíamos ver a vida real. Nós não poderíamos fazer o filme sem todas essas coisas. É por isso que demorei tanto para cada filme. Se você quer saber, *Meu amigo Ivan Lapshin* é um filmagem real. Estava introduzindo algo novo.

Que tipo de “coisas novas” foram introduzidas em *Meu amigo Ivan Lapshin*?

Se você quiser, eu posso mostrar de uma maneira muito rápida que meios técnicos nós usamos. Simplesmente que tipo de filme é *Meu amigo Ivan Lapshin*? Esta é uma história sobre os anos 1930. Margarita Aliger escreveu sobre o período em que éramos jovens e não havia guerra que não pudéssemos vencer. E agora somos acusados de todos os fracassos. Não há culpa da qual não somos acusados. Então, isso é dito sobre os anos 1930. Isso é apenas uma frase.

O que estava acontecendo naquela época? Muitas repressões aconteceram. Muitos camponeses foram obrigados a deixar sua residência e sua propriedade para o Estado e ir embora. O partido estava sendo destruído. As aldeias, todo o sistema estava sendo destruído. A ideia da revolução estava sendo destruída. E todos os princípios morais estavam sendo destruídos. E todas essas coisas aconteceram.

Mas havia pessoas boas? Sim, havia. Pessoas boas com princípios morais? Sim, havia.

Pessoas que tentaram viver de acordo com a verdade. Sim, havia. Meus pais viveram naquela época. Então tentamos falar sobre os anos 1930, sobre a vida naqueles dias. Queríamos mostrar a vida e algumas das coisas que levaram o povo à morte mais tarde. Então este é um pressentimento do filme. Mostra as pessoas que vão morrer. Nós não sabemos sobre a morte deles ainda. E eles acham que vão viver. Eles pensam em uma vida tranquila e feliz.

Então, como filme, Meu amigo Ivan Lapshin existe em muitos níveis diferentes?

O filme existe em dois níveis. O primeiro é a vida. E o segundo é o nosso conhecimento sobre a vida. Então o filme só pode pertencer à nossa intelectualidade. Porque este é um filme para as pessoas que sabem o que vai acontecer com essas pessoas em um determinado período de tempo. E nossa posição no filme foi como uma posição de Deus para com o povo. Quando fizemos o filme, mostramos o meu apartamento, o apartamento onde passei minha infância. Nós trouxemos muitas coisas da nossa casa. Pendurei retratos de meu pai e minha mãe para mostrar que o tempo não deve ser hostil. Deve ser bom. Ontem eu estava sentado aqui e começamos a falar sobre os anos 60. E nós dissemos muitas palavras calorosas. Nós sorrimos, falando sobre aquela época, embora também não tenha sido um bom momento. Mas nos anos 1930, foi algo muito mais complicado. Mas talvez mais tarde, quando olharmos para os anos 60, eles também parecerão um pouco mais complicados do que agora. Assim, *Meu amigo Ivan Lapshin* é um filme que tem relação com a década de 1930 do ponto de vista de alguém que vive nos anos 80. Provavelmente, no ano 2000, o filme vai parecer algo bem diferente, como um filme de 1980. Pelo menos, essa é a minha impressão.

Além da história do seu pai, houve outras inspirações que influenciaram a produção de Meu amigo Ivan Lapshin?

Este filme foi inspirado ou sustentado um pouco na poesia de [Boris] Pasternak. Há muito nesse filme tirado de Pasternak. Por exemplo, a “neve contra a janela”. Ou o “menino que atravessa o apartamento em esquis”. Ou até mesmo o bonde. Eu não quero listar todos os detalhes do filme, mas em geral este filme incorpora o espírito de Pasternak. De qualquer forma, ao longo dos anos falamos muito sobre esses tempos e sobre essas pessoas, embora elas não estejam mais aqui. Mas o filme exige uma maneira diferente de olhar o passado, aqueles anos. Não se deve continuar a filmar dessa maneira que diz mostrei isso, mostrei aquilo. Mostrei-te, mostrei-me, mostrei-lhe. E mostrei você de novo. E me mostrei mais uma vez. Então você tem algo como um estereótipo. E então você tem um filme bem legal. Você tem muitas imagens gravadas. Não há dúvidas sobre isso.

O que isso significa, “uma maneira diferente de olhar o passado”? E como isso afeta seu método de filmar?

Nós nos afastamos completamente dos princípios básicos de filmagem. Mantivemos nossa distância desse tipo de produção cinematográfica. Queríamos mostrar o interior, o espírito, desses tempos, dessas pessoas. Então pensamos e decidimos fazer um filme que aparecesse como uma mesa redonda giratória. Para que as pessoas vejam umas às outras. Para que falem umas com as outras sobre isso ou aquilo. E estamos sentados bem no meio dessa estória. E você pode dizer imediatamente, você pode perceber, que às vezes isso é dito, às vezes aquilo é dito. Quase parece que, no geral, as coisas estão sendo improvisadas na hora. Mas, na realidade, trabalhamos muito sobre exatamente o que está sendo dito no filme. Sobre esta ou aquela palavra. Porque realmente precisávamos dessa frase exata. E daquela tal frase também.

Como você posiciona ou emprega a câmera durante as filmagens?

A câmera está lá para capturar essas conversas particulares a partir desse ângulo de perspectiva bem no meio da ação. Em particular, a câmera serve para mostrar uma coisa ou outra naquele momento especial, e desta forma especial. Afinal de contas, supõe-se que uma conversa tenha uma certa razão ou sentido particular em si. Por exemplo, a conversa com o jovem também é uma conversa sobre o gulag [campo de concentração]. Alguém diz alguma coisa. E de repente a questão é levantada: eu vou colocá-lo na cadeia, eu vou te jogar na prisão. Claro, isso é um pouco uma brincadeira. Mas uma piada específica desses tempos. E então, se você procura saber, alguém realmente colocou alguém na prisão. Em outras palavras, a seguinte sequência mostra que alguém foi jogado na prisão. Assim, dessa forma, seguindo os princípios de uma mesa redonda giratória, foi assim que filmamos este filme.

Você está dizendo que todas as peças do filme têm um significado preciso dentro do contexto do todo?

O que significa isso? Isso significa que se você tirar uma parte do filme, se você deixar de fora uma certa sequência, então todo o filme poderia facilmente desmoronar. Assim, se você encurtar o filme, você o destrói. Na primeira parte do filme, uma cena específica ditou muito o que deveria acontecer, do que ia acontecer.

Que tipo de pessoa é Ivan Lapshin?

Então, quem é esse Lapshin? De certa forma, ele é uma pessoa normal. De certa forma, ele é um comunista. E de certa forma, ele é um homem muito bom, uma pessoa gentil. Você vê que ele é um conformista, você vê que ele é um homem muito bom. E então você vê todos eles marchando em compasso. Esquerda, esquerda, esquerda - exatamente como você encontraria em Wilhelm Busch. E então você os vê de pé atrás da juventude, dos meninos e das meninas. E Lapshin reconhece pela primeira vez exatamente o que ele está fazendo e onde ele está. Caso contrário, eles estão marchando direto para o comunismo. Além disso, o sentimento mostrado é de que existe uma certa limitação.

Ivan Lapshin está ciente do futuro, dos próximos julgamentos, do gulag?

Isso ocorre em certas conversas. Por exemplo, quando ele fala com uma prostituta, ele sabe que existem coisas como um campo de concentração. Mas quando ele sugere a possibilidade de um campo de concentração, ele não diz que isso é uma realidade. Ele diz que isso é uma coisa importante. É assim: quando ele vê que há evidências de um campo de concentração, ele meio que diz que está lá, realmente aconteceu, mas também é importante. Então ele é um homem realmente forjado por esse tempo, por esse regime. E esse regime no final também o destruirá. Ele é um homem bom, e eu o amo. Ele sabe sobre Stalin? Ele pertence, em certo sentido, aos tempos stalinistas? Sim, pertence. E é por isso que você vê essa imagem, esta foto, de Stalin no final do filme.

Que cena ou cenas dão indicação do que está por vir?

Há uma foto de [Sergei] Kirov [de 1924, chefe do Partido Comunista de Leningrado e o segundo homem mais poderoso da Rússia] no início do filme. Mas esse retrato não é a cena principal. Embora seja em certo sentido a cena-chave, mas de um ponto de vista diferente: na medida em que introduz o início do reinado de terror. Em 1934, o assassinato de Kirov em São Petersburgo libertou, de fato, as mãos de Stalin para iniciar o reinado do terror. E esse reinado de terror irá, no final, destruir todas as pessoas principais neste filme. Então, em certo sentido, o filme existe como uma espécie de indicação do que está por vir.

Veja como o filme começa. Começa com um panorama. Então vai para um retrato de Kirov. Ali neste retrato, nesta foto de Kirov, você vê a faixa branca, a fita branca, da morte. As três batidas que acontecem neste momento também dizem alguma coisa. Em outras palavras, as três batidas poderiam representar três tiros: bam... bam... bam! Ou elas podem ser simplesmente três batidas em uma porta. Esse foi um efeito especial muito

bem elaborado para essa cena em particular. Além disso, se você prestar bastante atenção no filme, verá que Kirov realmente aparece três vezes.

Meu amigo Ivan Lapshin é principalmente sobre Stalin e o “Grande Terror”?

Com certeza, quando você faz um filme sobre Ivan Lapshin nesse momento, você também está incluindo coisas que se referem, é claro, a Stalin. E, claro, depois também a Beria. Mas em geral nós simplesmente queríamos mostrar a época. E nós queríamos evitar essa forma vulgar de afirmar tudo tão claramente. Tal vulgaridade seria uma discussão em um filme sobre Stalin, ou mesmo um modo de comportamento. Queríamos evitar todos esses clichês, e queríamos mergulhar profundamente na vida das pessoas. Claro, eles falam sobre certas coisas. Por exemplo, eles falam sobre a morte, o suicídio, de Mayakovsky. Mas isso é sempre como um pano de fundo do filme.

Meu amigo Ivan Lapshin oferece ao espectador qualquer esperança para o futuro?

Falam também sobre como as coisas vão estar em 1937. Embora esteja claro que essas pessoas não verão o ano de 1937. E dizem, também, que vão plantar um jardim. E a resposta para isso é alguém que diz: do que você está falando? Você sabe que não é capaz de plantar um jardim. Não vai acontecer. E a referência também é bem clara. Em outras palavras, o jardim nunca é viável, embora eles quisessem que isso fosse concretizado. Então, de certa forma, eles acusam as forças que tornam impossível alcançar esses objetivos. Então eu não me responsabilizo pelos fracassos. Nós simplesmente mostramos que as falhas aconteceram.

Depois de três anos arquivado, Meu amigo Ivan Lapshin foi oficialmente lançado em 1985. Quantos países você visitou com o filme?

Eu viajei bastante. Eu fui, provavelmente, a mais vinte de países. Mas não durou muito tempo. Isso aconteceu por causa da situação no nosso país. E durou aproximadamente dois anos e dois meses. Por causa disso, eu tinha que ter certeza de onde quer que fosse. Eu tinha que estar com as coisas claras na minha cabeça.

Você visitou os Estados Unidos com o filme?

Eu estive em Nova York e em San Francisco. Foi uma espécie de choque porque eu esperava ver algo grandioso. Mas uma vez que muito era dito sobre esses lugares, foi mais ou menos dessa forma que eu vi de fato.

Meu amigo Ivan Lapshin foi entendido na América?

Eu conheci muitas pessoas que haviam morado em Moscou. Mas eles tinham vivido uma vida bem diferente. Eles passaram alguns anos em Israel. Então voltaram para a América. Então tiveram uma vida bem diferente. Eu vi muito poucas pessoas conectadas com o cinema. E os filmes que eu trouxe só tiveram sucesso com os imigrantes. Na América, senti que *Meu amigo Ivan Lapshin* não foi compreendido.

Como Meu amigo Ivan Lapshin foi recebido em festivais internacionais de cinema?

Os meus colegas da Suíça disseram-me que quando viram o filme em Locarno, uma pessoa veio para a frente e disse que gostava de tudo, que era maravilhoso. Então ela disse: agora, por favor, explique o que tudo isso significa. Eu respondi: quando um estrangeiro está assistindo a um filme como *Meu amigo Ivan Lapshin*, tenho a impressão de que é a mesma coisa que quando um africano está sendo explicado por que um russo usa um... gorro de lã. E você tem que explicar por que há tempo frio, senão ele não será capaz de entender. Eu não acho que um estrangeiro que nunca esteve em nosso país possa entender tudo. Ele provavelmente pode sentir alguma expressão, ou..., mas não mais do que isso.

Como Meu amigo Ivan Lapshin foi recebido na França?

Na França, *Vinte dias sem guerra* tinha sido muito aclamado. A imprensa usou palavras como "uma lição para o povo". Por isso, foi interessante notar como *Meu amigo Ivan Lapshin* foi recebido dez anos depois. A primeira vez que foi mostrado, foi exibido apenas em partes. Dois rolos foram perdidos. Mas recebeu um pequeno prêmio em homenagem a Georges Sadoul. Esse prêmio de estreia foi entregue ao meu terceiro filme, ao invés do meu primeiro filme. Mas os dois primeiros filmes foram proibidos, então eles deram o prêmio ao terceiro filme. Eu fiquei muito agradecido por isso.

Há dez anos, descobri por acaso que *Vinte dias sem guerra* havia sido exibido na França. Aconteceu por acaso porque nosso filho estava assistindo a um noticiário na televisão, e o diretor de cinema [Sergei] Bondarchuk estava sendo entrevistado. Ele estava falando sobre seus planos para o futuro. Mas no fundo havia um grande cartaz do filme *Vinte dias sem guerra*. Foi assim que eu soube que o filme havia sido exibido lá. E a imprensa foi muito generosa. Então veio *Meu amigo Ivan Lapshin* - e a imprensa foi generosa novamente. Quanto ao povo francês, no entanto, não acho que eles pudessem entender nada. Além disso, o *New York Times* não gostou do filme. Eu não concordo com a visão desse crítico. Mas o que eu posso fazer?

Os críticos russos colocaram Meu amigo Ivan Lapshin no topo da lista dos dez melhores filmes soviéticos de todos os tempos...

Sim, os críticos russos votaram em *Meu amigo Ivan Lapshin* entre os dez melhores filmes soviéticos de todos os tempos em uma pesquisa feita por ocasião do 70º aniversário da União Soviética. O que aconteceu? Os críticos nomearam diferentes filmes de Andrei Tarkovsky, como *O Espelho* (1974) e *Andrei Rublev* (1966, lançado em 1971). Ele poderia ter sido declarado o vencedor da enquete, mas ele estava presente na lista com diferentes filmes. Então, *Meu amigo Ivan Lapshin* foi eleito o primeiro lugar. Pessoalmente, não considero que este filme seja melhor que *O Espelho* ou *Andrei Rublev*, mas posso dizer que não foi ruim para mim. E você pode imaginar quantos falsos amigos ganhei depois disso.

Como o público russo respondeu a Meu amigo Ivan Lapshin?

Eles podem ser divididos em três grupos. O primeiro grupo escreveu para mim, dizendo que eu era um idiota. Eles ficaram muito furiosos, especialmente quando foi exibido na televisão. Milhões de pessoas que assistiram ficaram furiosas. Havia um artigo no jornal antes do filme ser exibido. Um bom artigo, dizendo que você deveria assistir ao filme, *realmente* assistir, não apenas ir ao cinema. Então, quando o filme foi exibido, uma senhora fez um telefonema e disse que o filme deveria ser queimado - junto com o diretor. Então o jornal russo *Izvestia* respondeu: por que o filme deveria ser queimado? Basta mudar canal se você não gostar. Então, um terço da audiência ficou furiosa e disse que o filme não valia nada.

Houve outro terço. Era muito interessante que eles remetessem suas cartas com as palavras: "Uma cópia para o comitê central". Ou: "Uma cópia para a KGB". Esse terceiro pensava que eles estavam entregando o cineasta. Essas pessoas eram de instituições ou instalações científicas. E os cidadãos desses lugares recolheram assinaturas de todos, para que o diretor nunca chegasse a seus locais de trabalho. Eu não sei porque o editor era assim. Muitas vezes, suas cartas começavam com "Caro Editor" e terminavam "Com sentimentos comunistas". Todas essas cartas foram escritas por velhos bolcheviques. Quando via que elas terminavam com "Com sentimentos comunistas", então sabia que uma cópia de tal carta estava nos arquivos da KGB.

Eu não estou sendo irônico sobre essas cartas. Não foi nada engraçado para mim. Eu estava muito magoado. Porque essas cartas diziam: "Sim, provavelmente todas aquelas coisas no filme estão certas, mas não daremos o direito a *you* de mostrar todas essas coisas." Havia cartas com as palavras: "Solzhenitzyn com suas botas sujas e personagens criminosos foi autorizado a dançar em nosso futuro e nosso passado. E agora você tem permissão para fazer a mesma coisa, e assim por diante." Era realmente muito difícil receber todas aquelas cartas.

Mesmo assim, Meu amigo Ivan Lapshin recebeu o Prêmio do Estado e vários prêmios internacionais.

Sim, o filme foi premiado com o Prêmio Nacional da Federação Russa. Mas devo dizer que *Meu amigo Ivan Lapshin* ainda tem seus inimigos. E inimigos muito maus. Mesmo agora, quando tenho que lidar com burocratas, com pessoas do alto escalão, me dizem que distorci, que insultei, que negligenciei muitas coisas. Houve um exemplo disso há não muito tempo atrás. Muitas vezes os ataques aconteciam em embaixadas.

Você está preocupado com a atual ascensão do nacionalismo russo?

Eu acho que uma coisa que pode acabar com a perestroika, que pode acabar com todas as coisas boas que estão acontecendo hoje, é essa onda de nacionalismo que está tomando conta do país agora. Eu sou muito a favor de que os estonianos falem estoniano, que os estonianos vivam sua própria cultura. Eu também sou a favor dos estonianos tendo a língua estoniana como a língua oficial do Estado. E que na Lituânia a língua oficial do Estado seja lituana. Eu entendo que eles deveriam ter sua própria cultura. Eu também entendo que não muitos russos deveriam estar vivendo nesses lugares. Mas também sou contra o fato de que em certas zonas a culpa é colocada no que a realidade mostra. Que os russos são acusados de todas as coisas ruins em certos lugares. Quando você acusa os russos, talvez, quando você acusa os armênios dos problemas que aconteceram, em muitos casos não são os russos que são culpados. Não deve haver uma pressão para que haja o que chamamos de zonas nacionais. Ou que o nacionalismo deva ser o slogan de várias pessoas em um só lugar. E que o apelo nacional pelo ódio seja resultado disso.

Isso sempre esteve no nosso país. Sempre houve movimentos nacionalistas desse tipo. Essa rejeição de outras pessoas ou outras culturas leva, naturalmente, a surtos. Então eles são abatidos novamente. E agora, através da glasnost, através da abertura e democracia, tudo vem à tona. Não só isso, existe permissão para isso. E você também pode ver que esse tipo de ódio, ou esse tipo de sentimento nacional, é corroborado na voz do povo por políticos, pelas pessoas no poder. É apoiado pelos burocratas e funcionários burocráticos apoiam esse tipo de coisa. Além disso, o anti-semitismo está sendo apoiado também, de certa forma.



SINOPSES

QUANDO VOAM AS CEGONHAS [MIKHAIL KALATOZOV]

Em Moscou, o jovem casal Veronika e Boris estão profundamente apaixonados. Com a Segunda Guerra Mundial, Boris entra no exército e é enviado para a linha da frente sem a chance de se despedir.

Ano: 1957 [Duração: 97 minutos] Formato de exibição: HD | 14

BALADA DE UM SOLDADO [GRIGORY CHUKHRAI]

Durante a Segunda Guerra Mundial, o soldado russo Alyosha Skvortsov recebe uma medalha por destruir dois tanques alemães, e a troca por uns dias de folga para visitar sua mãe.

Ano: 1959 [Duração: 88 minutos] Formato de exibição: 35 mm | 14

NOVE DIAS DE UM ANO [MIKHAIL ROMM]

Dois jovens cientistas, Dmitry e Ilya, exploram novos caminhos da física nuclear. Dmitry faz uma importante descoberta nesse campo mas, infelizmente, é exposto à radiação durante essas experiências.

Ano: 1961 [Duração: 111 minutos] Formato de exibição: HD | 12

BEM VINDO, OU ENTRADA PROIBIDA [ELEM KLIMOV]

Uma comédia satírica, sobre a grande restrição imposta às crianças dentro de um acampamento de férias.

Ano: 1964 [Duração: 75 minutos] Formato de exibição: HD | 12

SOU CUBA [MIKHAIL KALATOZOV]

O filme traça um perfil de um período de transição em Cuba, entre a derrubada do regime de Batista e a revolução comunista, a partir de quatro histórias diferentes.

Ano: 1964 [Duração: 108 minutos] Formato de exibição: HD | 14

A SOMBRA DOS ANTEPASSADOS ESQUECIDOS [SERGEI PARAJANOV]

Nos Cárpatos, Ivan e Marichka compartilham um amor impossível. Os dois são de família rivais e o pai da moça foi o responsável pela morte do pai de Ivan.

Ano: 1964 [Duração: 97 minutos] Formato de exibição: HD | 12

TENHO VINTE ANOS [MARLEN KHUTSIEV]

Na União Soviética dos anos 60, um jovem recém dispensado do exército retorna pra sua casa no bairro operário de Moscou.

Ano: 1962/1965 [Duração: 189 minutos] Formato de exibição: HD | 14

O PRIMEIRO PROFESSOR [ANDREI KONCHALOVSKY]

Dyuishen é designado para a região montanhosa de Kirghiz, na Ásia Central, pela Liga dos Jovens Comunistas, depois que ele é dispensado do Exército Vermelho. O ex-soldado torna-se professor, levando a doutrina leninista para a remota área muçulmana.

Ano: 1965 [Duração: 102 minutos] Formato de exibição: HD | 14

ANDREI RUBLEV [ANDREI TARKOVSKI]

A vida de Andrei Rublev, o grande pintor de ícones da Rússia do século XV, um período de intensa turbulência e também de diversas dificuldades pelas quais passavam o povo russo.

Ano: 1966 [Duração 183 minutos] Formato de exibição: HD | 12

CHUVA DE JULHO [MARLEN KHUTSIEV]

Na Moscou dos anos 60, um casal vive seu dia-a-dia na dúvida se casam ou não. Enquanto isso conhecemos seu cotidiano e sua vida social na moderna e agitada capital soviética.

Ano: 1967 [Duração: 107 minutos] Formato de exibição: HD | 12

A COMISSARIA [ALEKSANDR ASKOLDOV]

Klavdia Vavilova, uma impetuosa comissária do exército vermelho, se surpreende quando se descobre grávida e é obrigada a abandonar o exército para se abrigar na casa de uma família judia para dar a luz.

Ano: 1967/88 [Duração: 110 minutos] Formato de exibição: 35 mm | 12

O INICIO DE UMA ERA DESCONHECIDA [ANDREI SMIRNOV E LARISSA SHEPITKO]

O longa-metragem é um Portmanteau composto por obras distintas de 2 diretores, Larisa Shepitko e Andrey Smirnov.

Ano: 1967 [Duração: 75 minutos] Formato de exibição: HD | 12

NAO HA CAMINHO SOB O FOGO [GLEB PANFILOV]

Uma garota talentosa está tentando encontrar a felicidade em meio à revolução russa de 1917 e à guerra civil que dividiu a nação.

Ano: 1968 [Duração: 95 minutos] Formato de exibição: HD | 14

TIO VANIA [ANDREI KONCHALOVSKY]

Um professor e sua segunda esposa, Yelena, vão até às suas terras no campo. Vanya, irmão da primeira esposa do professor e Astrov, médico local, apaixonam-se por Yelena. O filme é uma adaptação da célebre obra homônima de Anton Tchékhov.

Ano: 1971 [Duração: 104 minutos] Formato de exibição: 35 mm | 12

A ESCRAVA DO AMOR [NIKITA MIKHALKOV]

Década de 20: Guerra Civil na Rússia. Numa pequena cidade do Sul ocupada pelo exército Branco, uma equipa de filmagem realiza um filme intitulado "A Escrava do Amor".

Ano: 1976 [Duração: 96 minutos] Formato de exibição: HD | 14

A ASCENCAO [LARISSA SHEPITKO]

Durante a Segunda Guerra Mundial, dois soldados soviéticos afastam-se do seu pelotão para a recolha de mantimentos. Os alemães chegam primeiro ao local, e os dois soldados são obrigados a caminhar no interior da floresta, numa tentativa de encontrar refúgio junto dos camponeses.

Ano: 1977 [Duração: 111 minutos] Formato de exibição: HD | 14

STALKER [ANDREI TARKOVSKI]

Após a suposta queda de meteoritos numa região do planeta, essa região adquire propriedades estranhas e é chamada de Zona. Dentro da Zona, diz a lenda ter o Quarto, que seria um lugar onde todos os seus desejos são realizados. Um dia, um escritor famoso e um físico contratam um Stalker para os guiarem ao Quarto, sem exatamente saber o que procuram.

Ano: 1979 [Duração 162 minutos] Formato de exibição: HD | 14

CINCO TARDES [NIKITA MIKHALKOV]

Tamara e Sasha foram separadas durante a guerra. Agora (1957) Sasha está visitando Moscou por cinco dias e por acaso reconhece a casa onde Tamara costumava morar.

Ano: 1979 [Duração: 103 minutos] Formato de exibição: 35 mm | 12

VA E VEJA [ELEM KLIMOV]

Florya, um garoto de 12 anos, perambula pela terra arrasada da Bielorrússia sob a invasão nazista. Ele afunda numa atmosfera de horror e pouco parece entender.

Ano: 1984 [Duração: 142 minutos] Formato de exibição: 35 mm | 16

MEU AMIGO IVAN LAPSHIN [ALEKSEI GERMAN]

Ivan Lapshin é o chefe do departamento de investigação criminal da polícia na pequena cidade de Uchansk. Homem de poucas palavras, ele faz o que deve ser feito – e faz extremamente bem. O filme foi banido dos cinemas russos por 14 anos, por captar a pobreza e as confusões de um período sombrio.

Ano: 1986 [Duração: 101 minutos] Formato de exibição: HD | 16

DIFICIL SER UM DEUS [ALEKSEI GERMAN]

Em Arkanar, um planeta em tudo similar à Terra, os indivíduos ainda vivem no período medieval. Um grupo de cientistas terrestres, liderado por Don Rumata, é enviado para lá para estudar os seus costumes.

Ano: 2013 [Duração: 177 minutos] Formato de exibição: HD | 16

MINI-BIOS MINI-BIOS MINI-BIOS MINI-BIOS MINI-BIOS MINI-BIOS MINI-BIOS MINI-BIOS

ALEXANDER PROKHOROV

Alexander Prokhorov é co-autor (com Elena Prokhorova) de *Gêneros de cinema e televisão da era soviética final* (2017) e editor da *Primavera do cinema soviético: re / visualização dos anos 60* (Pittsburgh Film Symposium, 2001). Seus artigos e resenhas foram publicados no *Jornal de Cinema e Vídeo*, *Kinokultura*, *Revista Russa*, *Revista Eslava*, *Revista Eslava e Leste Europeu*, *Estudos no Cinema Russo e Soviético*, *Arte do Cinema* (*Iskusstvo kino*) e *Wiener Slawistische Almanach*.

LILYA KAGANOVSKY

Lilya Kaganovsky é Professora de Estudos Eslovos, Literatura Comparada e Cinema, e Diretora do Programa de Literatura Comparada e Mundial da Universidade de Illinois, Urbana-Champaign. Kaganovsky recebeu seu B.A. em literatura da U.C. Santa Cruz em 1992, com especialização em literatura inglesa, americana e russa. Ela recebeu seu M.A. em Línguas e Literaturas Eslovas da Columbia University em 1994; e seu Ph.D. na literatura comparativa com ênfase em estudos de cinema da U.C. Berkeley, em 2000. Ela está na Universidade de Illinois desde 2001, onde é afiliada à Unidade de Crítica e Teoria Interpretativa, à Faculdade de Mídia, ao Departamento de Estudos de Gênero e Mulheres e ao Programa de Cultura e Sociedade Judaica, e a Iniciativa em Holocausto, Genocídio e Estudos da Memória.

CARLOS MUGUIRO

Professor de Estética do cinema na Universidad de Navarra. Como curador programou a retrospectiva *Ver sin Vertov* na La Casa Encendida de Madrid entre 2005 e 2006, ou a primeira retrospectiva de Alexander Sokurov na Espanha (Festival de Creación Audiovisual de Navarra, 1999). Fundador do *Festival Punto de Vista*, do qual foi diretor artístico durante cinco anos, até 2009. Participou em diversas publicações coletivas, como *Una diagonale baltica. Ciquant'anni di produzione documentaria in Letonia, Lituania ed Estonia*, e editou, entre outros, o livro *Ver sin Vertov. Cincuenta años de no ficción en Rusia y la URSS (1955-2005)*.

RON HOLLOWAY

Ron Holloway (1933-2009) foi um crítico americano, historiador de cinema, cineasta e correspondente que adotou a Europa como sua casa no início dos anos 50 e passou grande parte de sua vida em Berlim. Ele era um especialista no estudo do cinema alemão e contra todas as adversidades, ao lado sua esposa Dorothea, editou a revista *German film*, mantendo-nos atualizados com o trabalho de diretores, produtores e escritores e a exibição de filmes alemães em todo o mundo.

DMYTRO DESIATERYK

Dmytro Desiateryk é um jornalista e crítico de cinema ucraniano, colaborador do site *The day newspaper*.

MICHEL CIMENT

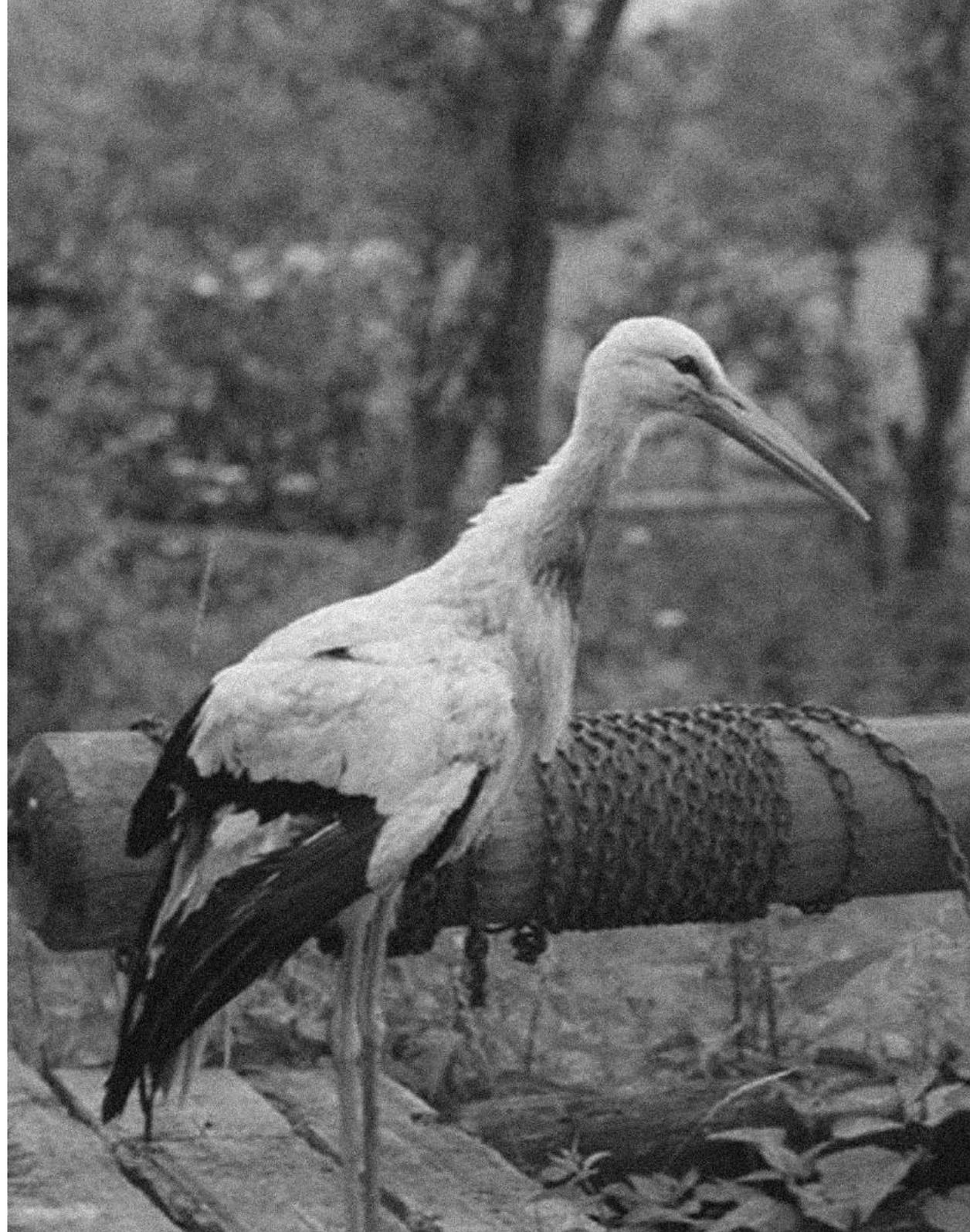
Michel Ciment é diretor, roteirista e crítico de cinema francês, editor da revista de cinema *Positif*.

LUDA SCHNITZER

Luda Schnitzer, nascida Ludmilla Makowsky, foi uma escritora e escultora francesa, nascida em 8 de março de 1913, em Berlim, filha de pais russos e falecida em 2002. Viveu na França desde 1925, onde foi primeiro escultora, depois jornalista e escritora de histórias e livros infantis sobre o cinema russo.

JEAN SCHNITZER

É tradutor, crítico e jornalista de cinema, especialista em cinema soviético.



CREDITOS
CREDITOS
CREDITOS
CREDITOS
CREDITOS
CREDITOS
CREDITOS
CREDITOS

EQUIPE

Realização e Produção

Dilúvio

Curadoria

Pedro Henrique Ferreira
Thiago Brito

Produção e Produção Executiva

Eduardo Cantarino

Assistência de Produção e Monitoria

Thiago Ortman

Identidade Visual

Flávia Trizotto

Revisão de Cópias 35mm

Caroline Nascimento

Sincronização de Legendas e Encodamento de Cópias Digitais

Luiz Guilherme Richard

Tradução

Aline Cavalcanti e Gabriel Carvalho
(Inglês – Português)

Jasmin Sanchez
(Espanhol – Português)

Edição de Vinheta

Pedro Henrique Ferreira

Assessoria de Imprensa

Fábio Dobbs

Guilherme Scarpa

Coordenação de Redes Sociais

Gabriela Moscardini

Curso

Hernani Heffner

Debate

Hernani Heffner

Luiz Carlos Oliveira Jr.

Apoio

Espírito Santa Restaurante e Galeto Sat's
Botafogo

Cópias 35m Provenientes do Acervo
Cinemateca do MAM – RJ

Cópias Digitais Provenientes dos Acervos

MOSFILM, Gosfilmofond of Russia, Dovzhenko Film Studios, Capricci Films

CATÁLOGO

Editora

Dilúvio

Organização e Edição

Pedro Henrique Ferreira
Thiago Brito

Coordenação Editorial

Eduardo Cantarino

Produção Editorial

Eduardo Cantarino
Pedro Henrique Ferreira
Thiago Brito
Thiago Ortman

Identidade Visual e Diagramação

Flávia Trizotto

Textos

Pedro Henrique Ferreira e Thiago Brito
Alexander Prokhorov
Lilya Kaganovsky
Carlos Muguero

Entrevistas

Marlen Khustiev – por Carlos Muguero
Kira Muratova – por Dmytro Desiateryk
Andrei Tarkovski – por Michel Ciment,
Luda Schnitzer, e Jean Schnitzer
Alekssei German – por Ronald Holloway
Sergei Parajanov – por Ron Holloway

Imagens do Acervo

MOSFILM

A organização da mostra lamenta profundamente se, apesar de nossos esforços, porventura houver omissões sem intenção à listagem anterior. Comprometemo-nos a reparar tais incidentes em caso de novas edições.

Gráfica

Colibri Cultural

AGRADECIMENTOS

Aaron Cutler, Alexander Prokhorov, André Bassères, Carlos Alberto Mattos, Carlos Muguero, Cinemateca do MAM, Courtney Martinez, Denize Mandarino, Diogo Cavour, Dmytro Desiateryk, Fábio Andrade, Flora Santos, Gláucia Brito Brandão, Hernani Heffner, Igor Sulimov (Mosfilm), Isabella Raposo, Jim Martín, João Gabriel Paixão, Karen Shakhnazarov (Mosfilm), Letícia Sourander, Lilya Kaganovsky, Ludmila Curi, Luiz Paulo Mendonça Brandão, Luiza Mandarino, Marcelo Gatti, Maria Vragova, Marina Pessanha, Marisa Merlo, Oleg Bochkov, Oleksandr Prokopenko, Olga Karavaeva (Mosfilm), Paulo Gil Ferreira, Paulo Ricardo de Almeida, Rafael Saar, Raoni Rabello, Renato Ormay (Colibri Cultural), Rita Cantarino, Róbinson Araújo, Sasha Lazarev, V. Shilnikov, Valentina Shklyar, Victor Guimarães, Yol, e a toda a equipe e parceiros da mostra.

REALIZAÇÃO



APOIO



PATROCÍNIO

CAIXA



#VivamaisCultura

caixacultural.gov.br

Baixe o aplicativo

curta f/CaixaCulturalRioDeJaneiro

Distribuição gratuita. Venda proibida

Alvará de Funcionamento da CAIXA Cultural RJ: nº 041667, de 31/03/2009, sem vencimento.