

CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA
13 e 24 de Maio de 2023
REVISITAR OS GRANDES GÉNEROS: A GUERRA NO CINEMA
- II Outras Vistas do Campo de Batalha

IDI I SMOTRI / 1985
“Vem e Vê”

Um filme de Elem Klimov

Argumento: Ales Adamovich e Elem Klimov, baseado em textos de Adamovich, entre os quais “A História de Katyn” e “Um Esquadrão” / *Diretor de fotografia (35mm, Sovcolor):* Alexei Rodionov / *Cenários:* Viktor Petrov / *Guarda-Roupa:* E. Semenova / *Música:* Oleg Yanchenko e trechos do “Requiem” de Mozart / *Montagem:* Belova / *Som:* V. Mors / *Interpretação:* Alexei Kravchenko (*Florya*), Olga Mironova (*Glasha*), Liubomiras Laucevicus, Vladas Bagdonas, Victor Lorents e outros.

Produção: Mosfilm / *Cópia:* da Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema 35mm, versão original com legendas em português / *Duração:* 142 minutos / *Estreia mundial:* Festival de Moscovo, Julho de 1985 / *Primeira apresentação em Portugal:* Festival de Tróia, 1985 / *Primeira apresentação na Cinemateca:* 5 de Março de 2013, no âmbito da rubrica “Foco no Arquivo”.

Idi i Smotri foi realizado num ano-charneira na União Soviética, embora evidentemente ninguém pudesse prever que o país entrava numa nova era: 1985 foi o ano da chegada ao poder de Mikhail Gorbatchev e do início de profundas reformas políticas. Visto sob este ponto de vista, o filme de Klimov, apesar das suas qualidades formais, por sinal características do cinema soviético de autor, parece um tanto desfasado. O simples facto de quarenta anos depois do fim da guerra (ou talvez em comemoração desta data) o cinema soviético retomar o tema da guerra já é um sinal de um certo culto do passado, pois a Segunda Guerra Mundial alimentara centenas de horas de cinema soviético, em obras geralmente medíocres e monótonas, mesmo quando realizadas por cineastas de envergadura (por exemplo, **Odnadjy Nocyu** “Uma Vez, Numa Noite”, de Boris Barnet). Klimov, que tivera alguns problemas com a censura com o seu “**Agonja**” (1975, cujo protagonista é Rasputine) e tivera um filme proibido em 1983 (“**Adeus a Matiora**”, um dos “filmes da *perestroika*”, pois foi desengavetado na era Gorbatchev) talvez tenha querido ter a certeza de que não teria aborrecimentos burocráticos e por isto tenha escolhido para **Idi i Smotri** o tema sagrado da “grande guerra patriótica”, vulgo Segunda Guerra Mundial em todos os outros países do planeta.

Nunca se repetirá o suficiente que na União Soviética e nos países comunistas da Europa o domínio formal era um quesito obrigatório quando se fazia um filme. A noção de voluntário “amadorismo”, que foi uma das chaves dos primeiros filmes de Godard, era impensável, sobretudo na URSS. Ninguém realizava um filme antes de ter feito longos e sérios estudos. Esta exigência de “profissionalismo” e a recusa de qualquer “imperfeição” não significava que houvesse um culto do academismo, embora este risco nem sempre estivesse longe, pois tudo podia estar demasiado no lugar em muitos filmes. A Hungria, a Polónia, a Checoslováquia e a própria União Soviética tiveram as suas *novas vagas* nos anos 60 e participaram plenamente da aventura do cinema moderno. Mas é claro que numa produção industrial, como a soviética, nem todos os filmes tinham a ambição de ser “de autor.” Estes, no entanto, além do apuro formal (são muito trabalhados a todos os níveis, nada é deixado ao acaso, os atores são sempre de primeira qualidade), tinham altas ambições artísticas. Uma das grandes singularidades do cinema soviético e também do da Europa “do Leste” a partir

dos anos 60, é o tipo de dramaturgia. Os filmes narram “histórias”, com começo, meio e fim, porém nunca em estilo direto, nunca com a mesma construção dramática e narrativa de um filme americano ou francês: os filmes desenrolam-se num estilo indireto, oblíquo, em que as regras da causalidade não têm a mesma estrutura de funcionamento.

Tudo isto de reflete em **Idi i Smotri**, embora este filme também reflita um certo convencionalismo no âmbito do cinema de autor soviético, a exploração de certas receitas. Uma célebre e concisa fórmula de Godard diz apenas: “*Hollywood-Cinecittà-Mosfilm*”, de modo a pôr no mesmo saco o cinema realizado nestes estúdios. E, de facto, há algo de um neo-academismo da Mosfilm neste filme, talvez por nele ser abordado um tema tão gasto como a Segunda Guerra Mundial (“*felizmente para o cinema, Hitler existiu!*”, observou cinicamente Maurice Pialat numa entrevista). Klimov começa por adotar uma postura “realista”, para depois enveredar pelo perigoso caminho da alegoria e da parábola (num certo ponto, os personagens tornam-se quase irreais), embora sem perder de vista os parâmetros “realistas” (por exemplo, nunca estamos numa guerra abstrata e sim na Bielo-Rússia em 1943). Por mais que o filme possa parecer “descosido” aos espectadores que só praticam a narrativa à americana, a progressão dramática é nítida e divide-se em três partes: a introdução, as desventuras errantes do jovem protagonista e o ponto culminante, o massacre, que também é a verdadeira conclusão do filme, muito mais do que a sua coda, um pouco fácil, que consiste em mostrar copas de árvores, numa panorâmica ascendente, ao som do *Requiem* de Mozart. Esta progressão, extremamente calculada, sem margem para erro, é pontuada, a nível narrativo, por uma série de perdas pelo protagonista: primeiro, a liberdade, embora ele vá para a guerra como voluntário; depois, as botas novas, a possibilidade de combater, a sua família, Glasha, o novo amigo, a vaca, a nova família, que acabara de o “adotar” quando se dá o massacre. Neste contexto, o filme volta as costas para o uso de sons naturais, realistas e desenvolve toda uma mitologia visual ligada à ideia de sujidade (terra, lama, esterco, pântanos), que substituiu a presença visual do sangue, bastante escassa num filme onde há tantas mortes e tantos horrores (uma legenda no final lembra-nos que, só na diminuta Bielo-Rússia, 628 aldeias conheceram a sorte das aldeias do filme). Klimov não parece sentir a necessidade de mostrar a morte com uma estética de talhante, como no cinema neo-hollywoodiano. Mas como nenhum filme de guerra pode deixar de mostrar combates ou massacres, **Idi i Smotri** não foge à regra, primeiro de modo indireto (o primeiro massacre, de que só vemos os resultados, depois dele ter sido perpetrado), depois de modo direto (os bombardeamentos, as rajadas no campo), finalmente de modo espetacular (não há outra palavra, estamos diante de um espetáculo cinematográfico), no verdadeiro *morceau de bravoure* que é a sequência do massacre. Esta é uma autêntica sequência de loucura, em que a mais absoluta racionalidade é posta ao serviço da máxima bestialidade (o espectador poderá perdoar Klimov por manipular os seus sentimentos de vingança na sequência em que os alemães são interrogados). A guerra como representação da loucura: esta é uma possível interpretação deste filme, em todo o caso da sua dimensão alegórica, sintetizada na sequência em que Florya delira e vemos atualidades cinematográficas da guerra (ou seja, as imagens da guerra que a maioria dos espectadores têm na sua retina) projetadas de trás para a frente, como se o tempo andasse para trás e os actos de guerra voltassem ao seu começo, fossem engavetados antes de serem perpetrados. **Idi i Smotri** tem vários inconvenientes (a sua dimensão alegórica, o repisar do tema da Segunda Guerra Mundial, certos efeitos exagerados), pois não pertence à face mais criativa interessante do cinema soviético anterior à *perestroika*. Mas precisamente por ser um objecto cinematográfico fechado sobre si mesmo, sobre a sua forma, o filme continua a ter interesse.

Antonio Rodrigues