

AMBAVI SURAMIS TSIKHISSA / 1984 ("A Lenda da Fortaleza de Suram")

Um filme de Serguei Paradjanov

Realização: Serguei Paradjanov e Davit (Dodo) Abachidze / Argumento: Vaja Guigachvili, a partir do romance de Daniel Tchonkadze / Fotografia: Iuri Klimenko / Montagem: Maria Ponomarenko / Direção Artística: Aleksandr Djanchiev / Cenários: Bessarion Guelachvili / Música: Djansug Kakhidze / Som: Gari Kuntsev / Coreografia: Gogui Aleksidze / Guarda-Roupa: Irina Mikatadze / Intérpretes: Veriko Andjaparidze (Oráculo), Davit (Dodo) Abachidze (Osman-Agha / Simon), Sofiko Tchiaureli (Vardo, mais velha), Dudukhana Tserodze (a mãe de Osman-Aga), Leila Alibegachvili (a jovem Vardo), Guivi Tukhadze (o cortesão do Príncipe), Zurab Kipchidze (Durmich-Khan), Levan Uchaneichvili (Zurab adulto), Tamara Tsitsichvili, Abessalom Loria, Mzia Arabuli, Tamas Danelia, etc.

Produção: Sergo Sikharulidze para o Estúdio de Cinema da Geórgia / Outros títulos: Leguenda Suramskoi Kreposti / Cópia: em DCP, cor, legendada em inglês e electronicamente em português / Duração: 84 minutos / Inédito comercialmente em Portugal.

Nota: As cores da presente cópia digital não fazem inteira justiça às dos materiais originais, em película.

Entre as acusações, qual delas mais surrealista, que levaram Serguei Paradjanov à prisão e a seis anos de trabalhos forçados em 1974, figurava enigmaticamente a "incitação ao suicídio". E uma vez que **A Lenda da Fortaleza de Suram** é o primeiro filme realizado por Paradjanov após a sua libertação (e depois de ter sido novamente preso em 1982), poder-se-á, com certa legitimidade, perguntar se não será esta a resposta do cineasta às autoridades que o condenaram: é que, sob uma perspectiva mais ou menos simplista, **A Lenda da Fortaleza de Suram** não é nada senão uma exaltada incitação ao suicídio, com o sacrifício voluntário de Zurab (coadjuvado pelo velho Simão e testemunhado apenas por cavalos - toque irónico?) em prol da honra nacional da Geórgia. Felizmente, a indústria cinematográfica soviética entrara já, em 1984, numa fase mais esclarecida, pelo que não se seguiram (pelo menos que se saiba) represálias do género das que se seguiram à estreia de **A Cor da Romã** em 1969, que tomaram a forma de quinze anos de silêncio forçado da parte de Paradjanov. Houve ainda oportunidade para o realizador dar ao mundo o seu último filme, **Achik-Keribi** (1988), que assumiu, apropriadamente, a feição de uma autobiografia simbólica, à qual não faltou, no último plano, a eloquente dedicatória a Andrei Tarkovski.

Comparando **A Lenda da Fortaleza de Suram** com **Achik-Keribi** (e a comparação é inevitável, tanto mais que, quando filmou a **Lenda**, Paradjanov não trabalhava desde 1969, tendo tido muito tempo para sonhar com novas pistas para o seu cinema), salta logo à vista que existe uma semelhança muito marcada, em termos estéticos, entre os

dois filmes. No respeitante à estrutura, temos já, em **Lenda**, a narrativa fragmentada, praticamente dividida em “capítulos” como se de um romance se tratasse, sendo cada sequência precedida de um intertítulo que estabelece encantatoriamente o estado anímico em que as imagens seguintes irão decorrer, do tipo “A Estrada do Destino”, “A Oração”, “O Arrependimento”, “A Passagem do Tempo”, “A Profecia”, etc. - processo que Paradjanov viria a repetir em **Achik-Keribi**. O que se passa, dentro de cada sequência, para além de ser muito pouco em termos de movimentação da câmara ou de montagem, tem mais que ver com a noção de ritual do que com a de acção, um pouco à semelhança do estilo que Pasolini adoptou para filmar o mito de Medeia no filme homónimo com Maria Callas. No entanto, Paradjanov conseguiu imprimir à **Lenda da Fortaleza de Suram** e **Achik-Keribi** muito mais coesão e perfeição formal do que Pasolini em **Medea**, começando pelo facto de ambos os filmes de Paradjanov patentearem uma estrutura mais ou menos circular, uma vez que decidiu rematar os dois filmes com uma ideia que se encontrava presente logo no início: no caso de **Lenda**, a terra e os ovos (simbologia demasiado óbvia para requerer explicação) que servirão, no final, de sarcófago a Zurab; e em **Achik-Keribi**, o casamento do protagonista, que, em termos da linearidade da narrativa, constitui o seu fim e não, como aparece no filme, o seu início. Entre as balizas referidas há uma história que é contada de forma frequentemente desconexa, não por falta de “habilidade” ou de qualquer outra coisa no género, mas muito simplesmente porque cada um dos filmes vive no seu próprio sistema, com regras que lhe são próprias; e porque estas são mais imprevisíveis e embrenhadas do que as que regem, por exemplo, um filme como **Only Angels Have Wings** de Howard Hawks (para citar um clássico da narrativa clássica do cinema clássico), não são por isso menos coerentes: a narrativa de um Hawks é eminentemente conexa, ao passo que a de Paradjanov é propositadamente desconexa, se bem que seja soberanamente detentora da sua própria coerência.

Tal não impede, contudo, que se produzam efeitos frequentemente bizarros. A tendência, por exemplo, que Paradjanov tem para a descrever muito simplesmente à câmara o papel de interlocutor, em vez de cortar para o dito, é, no mínimo, desconcertante para o espectador que vê determinada personagem a falar para a câmara, que é tratada com o título de príncipe, sem que alguma vez, nessa sequência, apareça o príncipe no ecrã. Claro que a técnica do chamado plano-sequência explica, em parte, esta peculiaridade, técnica essa que só é abandonada no final do filme, a partir das alucinações de Osman-Aga, onde, de repente, a montagem também alucinada produz um efeito que seria impossível num filme em que essa técnica já tinha sido utilizada desde o início. Outra bizarraria, mas que já nada tem que ver com a sintaxe propriamente cinematográfica do filme, são os anacronismos que surpreendentemente aparecem, de vez em quando, numa tela tão minuciosamente pintada como é **A Lenda da Fortaleza de Suram**: petroleiros na baía de Gulansharo e mesas de talha dourada barroca (provenientes do contrabando de antiguidades de que Paradjanov foi acusado - contrabandista, homossexual, pornógrafo, propagandista do suicídio... meu Deus - e que o levou para a prisão com trabalhos forçados?) produzem, sem dúvida, um efeito altamente incongruente no meio do medievalismo tão cuidado e rigoroso do resto do filme. Incongruência que, possivelmente, terá neste filme um alcance mais amplo, na convergência das figuras de Cristo e de Prometeu (o primeiro herói da história do Cáucaso, pois já na mitologia grega foi para o Cáucaso que Zeus mandou à Força e à Violência que agrilhoassem Prometeu) na personagem de Zurab, o herói alto, loiro e de olhos azuis em que Paradjanov não podia deixar de depositar as suas esperanças de liberdade.