

CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA
SESSÃO DE ANTECIPAÇÃO DO DOCLISBOA
16 de setembro de 2020

MARILI SVANETS / DJIM CHVANTE / 1930

("O Sal da Svanécia")

um filme de Mikhail Kalatozov

Realização: Mikhail Kalatozov / **Argumento:** Mikhail Kalatozov, segundo uma ideia de S. Tretiakov / **Fotografia:** Mikhail Kalatozov, Ch. Gueguelachvili / **Assistente de Realização:** S. Papavandichvili.

Produção: Goskinprom Gruzil / **Cópia:** Ficheiro digital, preto e branco, mudo, intertítulos em georgiano, legendada em português, 49 minutos **Estreia Mundial:** Rússia, 24 de Maio de 1930 / Inédito comercialmente em Portugal. Primeira exibição na Cinemateca em 18 de Julho de 1987, no ciclo Cinema Clássico Soviético.

Sessão apresentada por Miguel Ribeiro, Joana Sousa e Marcelo Félix

O Sal da Svanécia é uma produção de uma das várias Repúblicas que formaram a URSS: a Geórgia. Os primeiros filmes georgianos datam de 1912, mas foi só depois da nacionalização das empresas de cinema, em 1921, que esta cinematografia começou a adquirir características próprias. Ivan Perestiani foi o realizador do primeiro filme depois da nacionalização, **Arsene Djordjiachvili**, onde participa como actor Mikhail Tchiaureli que se tornará um dos realizadores mais conhecidos da primeira fase do cinema georgiano. Entre outros nomes que adquiriram prestígio nesta fase encontra-se Nicolai Chengelaia, autor de, por exemplo, **Elisso** e **Os 26 Comissários**, respectivamente de 1928 e 1932. Chengelaia é também o pai de dois realizadores da segunda geração de cineastas georgianos, Giorgi Chengelaia o autor de **Pirosmani** de 1969, e Eldar Chengelaia. Mas o cinema georgiano da nova geração talvez seja mais conhecido através de nomes como Otar Iosseliani, autor da belíssima **Pastoral**, e Tangiz Abdulaze cuja obra **O Arrependimento** é alvo de grande culto.

Elisso de Nicolai Chengelaia é tido como o primeiro grande filme georgiano, e resulta do contributo que representou a chegada a Tbilissi do atelier Kulechov e de Sergei Tretiakov. Em Tbilissi nasceu um tal Mikhail Kalatozichvili que abreviou o apelido para Kalatozov e que estudaria cinema com (inevitavelmente) Kulechov. A Tretiakov vai Kalatozov buscar o tema do seu segundo filme e que hoje veremos: o de uma aldeia que vive isolada nas montanhas da região Uchkul e nas margens do rio Ingura.

O que surpreende desde logo em **Marili Svanets** são as afinidades que tem com o filme de Luis Buñuel **Las Hurdes**. E essas afinidades existem não porque Buñuel tenha seguido o filme de Kalatozov, mas porque ambos descrevem realidades próximas uma da outra: a do subdesenvolvimento de regiões esquecidas do mundo e perdidas no tempo. Kalatozov partiu para a ideia do filme com uma narrativa de Tretiakov sobre uma sua viagem pelo Cáucaso. Mas, como afirma Jay Leyda na sua *Kino, a history of the Russian and Soviet film*, quando Kalatozov conheceu os locais de filmagem "*foi-se afastando progressivamente do projecto escrito para o tornar ainda mais próximo da realidade local*". É uma estranha região completamente isolada do resto do Cáucaso cuja única comunicação com o mundo exterior é uma garganta só por breve espaço de tempo desprovida de neve. Por esse espaço descem os camponeses para a Baixa Svanécia e para

centros urbanos em busca de trabalho regressando para a sua terra com algo de precioso: o sal. A difícil travessia por zonas cobertas de neve tem o seu preço em vidas humanas. Tal era, em 1929, a região onde se instalou Kalatozov e a sua equipa, que conservava ainda os seus costumes e ritos ancestrais. Não era porém a primeira vez que o povo Uchkul era objecto de interesse. Em 1927 houve uma primeira aproximação com um documentário realizado por Jeliabuiski e Jalovol: Mas foi o de Kalatozov que melhor imagem deu e se aproximou daquele povo. Jay Leyda refere o comentário de um crítico estrangeiro, Harry Allan Potamkin que acompanhou de perto a realização de **Marili Svanets**: "*Kalatozov estabeleceu logo de imediato o seu ponto de vista na imagem audaciosa e os grandes ângulos austeros. Ele desmascara, de forma implacável, a vida austera daquela gente, explorada, sem esperança, aprisionada pelas montanhas. Os funerais da vítima da tuberculose são atrozes no seu trágico desespero...*". Leyda refere a seguir algumas reacções de desagrado que o filme provocou, especialmente por parte de 25 notáveis de Svanécia que negaram a existência de tais costumes e defendiam que "*era muito mais importante para um filme, mostrar a modernização de Svanécia em vez de costumes antigos*" (onde é que eu já ouvi isto, noutras latitudes e com outras motivações ideológicas?). Contudo o filme de Kalatozov é bem explícito no final ao apresentar os trabalhos de transformação da região com a abertura da estrada que vai estabelecer o contacto com a região e que resulta da aplicação do 1º Plano Quinquenal. Ou talvez, a forma rápida e épica dessas imagens não as torne tão convincentes como seria desejado, dado que o que permanece na retina são imagens duma permanente luta pela sobrevivência. Estas reacções e os problemas com o seu filme seguinte (**O Prego no Sapato**, sobre o Exército Vermelho) puseram Kalatozov no limbo da inactividade durante vários anos.

Referi atrás o que salta à vista, mesmo a um espectador distraído, a analogia entre **Marili Svanets** e **Las Hurdes** filmado por Buñuel. Ela é espantosa em certos momentos, mas destacava de imediato dois: o referido funeral com o transporte do caixão e a casa luxuosa que se destaca insolitamente num cenário de miséria (como era a igreja de **Las Hurdes**). Mas é a própria vida dos Uchkuls e como eles organizam a sobrevivência de acordo com os escassos meios da região que mais aproxima os dois filmes. Há porém uma diferença de vulto que é a aproximação que cada um dos realizadores faz do tema, das pessoas e dos costumes. À rigorosa austeridade documental de Buñuel que dessa forma fazia do seu filme uma denúncia insustentável (a própria República Espanhola proibiria o filme), sente-se da parte de Kalatozov, a manipulação. Não apenas pelas imagens (os efeitos então em moda de acelerados, panorâmicas velozes, etc.) mas pela encenação de muitas das situações. Que elas possam corresponder a reconstituições não se põe em dúvida, mas o carácter de testemunho objectivo que o filme pretende oferecer fica assim prejudicado.

É o caso da sequência mais impressionante de **Marili Svanets**: o parto da camponesa montado paralelamente com o funeral. Dramaticamente a construção é perfeita, sublinhando-se o modo pelos acontecimentos simultâneos (que na tradição condenaria a mãe ao ostracismo) através duma montagem, também com a corrida desenfreada do cavaleiro que utiliza a planos progressivamente mais breves até um clímax paroxístico, a lembrar de novo a influência de **Intolerance** de Griffith sobre o cinema soviético. Mas o efeito da dramatização anula grande parte do impacto da sequência. Pelo menos para um olhar contemporâneo. O documentário "reconstituído" misturado com alguma ficção, se não era específico daqueles anos, tinha contudo características especiais de que **Marili Svanets** é um exemplo. De qualquer modo, o filme de Kalatozov vale ainda hoje como documento etnográfico se soubermos depurar o nosso olhar das escórias que o rodeia.

Manuel Cintra Ferreira

Texto originalmente escrito antes da entrada em vigor do novo Acordo Ortográfico

KOLGA / 1966

“O Chapéu de Chuva”

um filme de Mikheil Kobakhidze

Realização e Argumento: Mikheil Kobakhidze / **Fotografia:** Nikoloz Sukhichvili / **Som:** Tengviz Nanobachvili / **Direcção Artística:** Guivi Guigauri / **Compilação Musical:** Mikheil Kobakhidze / **Interpretação:** Guia Avalichvili, Djana Petraitite, Ramaz Guiorgobiani.

Produção: Tito Baramidze / Kartuli pilmi (Gruziia Film) (URSS) / **Cópia:** do Georgian National Film Center, em ficheiro (cópia restaurada, original em 35mm), preto e branco, sem diálogos / **Duração:** 19 minutos / **Primeira apresentação pública:** 11 de Dezembro de 1966, Tbilissi / **Primeira apresentação internacional:** Junho de 1967, Festival de Cinema de Cracóvia, onde foi premiado / **Primeira apresentação em Portugal:** Festival de Vila do Conde, Junho de 1995 / Inédito comercialmente em Portugal / Primeira exibição na Cinemateca

“Para mim uma imagem é como uma frase musical em que tudo deve ser muito preciso.”

Mikheil Kobakhidze

Faz agora cerca de um ano sobre a morte de Mikheil Kobakhidze, cineasta de origem georgiana nascido em Tbilissi em 1939, cuja obra poderemos considerar raríssima, tanto pela sua escassez, que se resume a seis curtas-metragens (realizadas maioritariamente entre 1961 e 1969, com uma única excepção em 2003), como pela extrema singularidade da mesma. De difícil classificação, o cinema de Kobakhidze foi alvo de uma pesada censura no contexto da URSS dos anos sessenta, o que não apenas condicionaria toda a sua actividade criativa, como a posterior visibilidade nacional e internacional da sua obra nas décadas seguintes. Muito curiosamente os seus filmes foram objecto de uma importante retrospectiva que decorreu em 1995 no Festival de Vila do Conde e que contou com a sua presença em Portugal, a que se seguiriam outras mostras da sua obra na Europa: em 1996 seria homenageado pelo Festival de Veneza e os seus filmes seriam mostrados em França, onde muitos anos mais tarde assinará o seu último filme.

Mikheil Kobakhidze pertence a uma geração do cinema georgiano formada em Moscovo, no VGIK, o Instituto Cinematográfico do Estado Soviético, onde estudou entre 1959 e 1965 e por onde passaram outros seus conterrâneos como Tengviz Abuladze ou Otar Iosseliani. Os seus anos de formação foram determinantes para o que se seguiria, como descreve num texto que escreveu em 1997, publicado originalmente nos *Cahiers d'Europe*: “Os meus mestres foram os cineastas célebres Serguei Guerassimov e Tamara Makarova. Estar-lhes-ei sempre grato por me terem aceite, por me terem amado e por me terem dado a possibilidade de criar livremente”. Depois de muita controvérsia em torno das suas primeiras duas curtas-metragens realizadas ainda no contexto do VGIK, recusadas sistematicamente pelas autoridades e consideradas “inadequadas para um realizador soviético em formação”, a curta-metragem “**O Casamento**” (1964), realizada a expensas próprias e premiada no Festival de Oberhausen, garantiu-lhe finalmente o diploma do VGIK, que estava em suspenso devido à censura dos trabalhos anteriores. O filme seguinte seria **Kolga** / “**O Chapéu de Chuva**” (1966), que mostramos hoje. Contando com o apoio governamental e produzido pela Gruziia Film, a produtora da República Socialista Soviética da Geórgia, **Kolga** também foi interrompido por uma comissão de controlo de Moscovo, mas acabou por contar com o apoio de Guerassimov, mestre de Kobakhidze, para ser aceite pelas autoridades soviéticas.

Kolga, como os restantes filmes de Kobakhidze, combina o espírito do burlesco de um determinado cinema mudo com a influência da Nouvelle Vague, assim como técnicas herdadas da animação, de um modo extremamente original e invulgar. O seu “pretexto” é o encontro entre o guarda de uma passagem de nível e a sua amada, subitamente perturbado pela aparição de uma chapéu de chuva voador, que desvia as atenções do casal, que com este se envolve numa inusitada dança. Sem um único diálogo e apostando na

acentuação da gestualidade dos actores e num apurado trabalho da banda de som, onde a música tem um papel essencial (características comuns ao restante cinema de Kobakhidze), **Kolga** revela-se um objecto anacrónico e extremamente subversivo pelo modo como resiste a toda a classificação. Antes de mais, desafia as leis da gravidade pelo modo como as personagens interagem com o irrequieto guarda-chuva voador, objecto que não controlam e que faz a sua relação e a realidade perigar. O trabalho é esquecido e trocado pelo lazer e pela dança (motivo que por si só valeu ao filme fortes críticas institucionais) e, nessa inesperada dança, há momentos que nos lembram filmes de animação de Norman McLaren, outros as personagens de Tati ou de Buster Keaton. Aqui o papel feminino é representado pela mulher do realizador, Djana Petraitite, e como muitos heróis do burlesco, Mikheil Kobakhidze será actor em vários dos seus filmes.

Mais estilizado que os filmes anteriores de Kobakhidze, **Kolga** desenha um mundo poético aparentemente ingénuo. Eis a natureza de um filme-poema que, não se revelando um manifesto político, perturba pela sua liberdade associada ao movimento dos corpos e à musicalidade dos planos, em que tudo é cuidadosamente coreografado. Um cinema aberto ao inconsciente, como descreveria Kobakhidze muitos anos depois: “O meu inconsciente abria-me os olhos sobre o que se passava na vida consciente. E tudo o que eu via nos meus sonhos e os símbolos que os acompanham transformavam-se em imagens.”

Terá sido este olhar lúdico e algo surrealista sobre as relações e a existência que, no fundo, condenou o cinema de Kobakhidze. É em 1969, depois do seu filme seguinte, “**Os Músicos**”, que, por decreto governamental, Kobakhidze é proibido de trabalhar em cinema, atravessando então enormes dificuldades. Só voltaria a filmar já em 2003 em França, realizando a curta-metragem “**A Caminho**”, que será igualmente mostrada no programa *A Viagem Permanente – O Cinema Inquieto da Geórgia*, que nesta sessão se antecipa. Um programa que nos proporcionará uma viagem abrangente sobre uma produção manifestamente heteróclita.

Joana Ascensão