

CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA  
A CINEMATECA COM O DOCLISBOA: A VIAGEM PERMANENTE  
- O CINEMA INQUIETO DA GEÓRGIA  
22 de outubro 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 / **Direcção Artística:** Davit Kakabadze / **Fotografia:** Mikhail Kalatozov, Ch. Gueguelachvili / **Assistente de Realização:** S. Papavandichvili.

**Produção:** Goskinprom Gruzil / **Cópia:** DCP, preto e branco, mudo, legendado em inglês e eletronicamente 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.

---

**MARILI SVANETS** é apresentado com **BUBA**, de Nutsa Gogoberidze ("folha" distribuída em separado).

Sessão apresentada Marcelo Felix

---

**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