

ACHIK-KERIBI / 1988

Um filme de Serguei Paradjanov

Realização: Serguei Paradjanov, Davit (Dodo) Abachidze / Argumento: Guia Badridze, baseado numa história de Mikhail Lermontov / Fotografia: Albert Iavurian / Direcção Artística: Guiorgui Aleksi-Meskhichvili, Chota Gogolachvili, Niko Zandukeli / Música: Djavanchir Guliev / Canções: Alim Qassimov / Som: Garri Kuntsev / Coreografia: Gogui Aleksidze / Interpretação: Iuri Mgoian (Achik-Kerib), Sofiko Tchiaureli (a Mãe de Achik-Kerib), Ramaz Tchkhikvadze (Ali-Aga), Konstantin Stepankov (o Professor), Baia Dvalichvili (a Irmã de Achik-Kerib), Veronika Metonidze (Magul-Megueri), Milena Tskhovreba-Agranovitch (a Noiva), Davit (Dodo) Abachidze, Davit Dovlatian, Tamaz Vachakidze, Nodar Dugladze.

Produção: Estúdio de Cinema da Geórgia / Cópia: em DCP, cor, legendada em inglês e electronicamente em português / Duração: 84 minutos / Inédito comercialmente em Portugal / Primeira exibição na Cinemateca: “Homenagem a Serguei Paradjanov, 13 de Setembro de 1990”.

Achik-Keribi é o último título na filmografia de Serguei Paradjanov, e é provável que o cineasta tivesse consciência desse facto ao filmá-lo, visto que estava já extremamente doente quando terminou o filme. Seja como for, trata-se de um dos filmes mais autobiográficos da história do cinema, pois nenhum espectador de **Achik-Keribi** poderá deixar de estabelecer paralelos entre o artista, herói do filme, e o realizador do mesmo, cujo percurso foi, para um artista de primeira grandeza, talvez o mais penoso desde as inacreditáveis desgraças que sucederam a Oscar Wilde e, de modo diferente, ao “guru” cinematográfico de Paradjanov, Pier Paolo Pasolini. Como se sabe, Paradjanov foi condenado, pelas autoridades soviéticas, em 1974, a seis anos de trabalhos forçados por “crimes” que nunca chegaram a assumir “foros de transparência”. Acusado de contrabando de antiguidades, homossexualidade, pornografia, incitação ao suicídio e outros delitos igualmente surrealistas, Paradjanov cumpriu pena pela acusação referida em primeiro lugar. Foi novamente preso em 1982 por razões ainda menos claras, mas conseguiu que o libertassem pouco tempo depois. Em 1984, termina **A Lenda da Fortaleza de Suram**, o seu décimo filme (o primeiro, **Andriesh**, é de 1954); não filmava desde 1969, data de **Sayat-Nova (A Cor da Romã)**; e a seguir à **Lenda da Fortaleza de Suram** só filmou o filme que veremos na sessão de hoje, o seu último. Os factos falam confrangedoramente por si, sem, no entanto, o fazerem com a comovente simplicidade poética do último plano de **Achik-Keribi**, o colofon, se quisermos, da obra de Paradjanov, onde uma pomba voa das mãos de Achik-Orfeu para poisar numa câmara de cinema, debaixo da qual podemos ler a legenda “dedicado a Andrei Tarkovski”.

Tal como Orfeu, o arquétipo do poeta clássico dilacerado pela incompreensão humana depois de ter perdido a sua Eurídice, Achik-Kerib é um cantor que vagueia pelo mundo fora na tentativa de resgatar a sua apaixonada, proibida pelo pai de casar com um pretendente que só tem o poder económico de lhe oferecer pétalas de rosa em vez de

dinheiro. E a história de Achik-Kerib seria certamente a de Orfeu, com o mesmo final trágico, se Paradjanov não tivesse optado por uma intervenção divina - o santo que aparece ao músico no seu cavalo branco -, que coloca a história, já quase no seu final, num plano mítico, de conto de fadas, que aparecia já prenunciado pelas personagens angélicas tocadoras de conchas. Outra circunstância que sugere uma aproximação entre Achik e Orfeu é o plano em que vemos a cítara do cantor a flutuar pelo rio abaixo, especialmente se pensarmos na versão do mito do cantor trácio que conta como, depois de ter sido dilacerado, a sua cabeça foi ter de mote próprio à ilha de Lesbos, razão pela qual a mesma ilha, porque acolheu a cabeça de Orfeu, pôde mais tarde dar ao mundo poetas do calibre de Alceu e de Safo. Estas bizarras mitológicas poderão parecer talvez delirantes, mas o delírio é, como se sabe, a postura (como disse Platão) em que devemos experimentar as Musas, sendo também (já agora) o estado de espírito que melhor convém ao filme delirantemente belo que é **Achik-Keribi**. É que narrativa racional e linear é coisa que não aparece neste último filme de Paradjanov; temos, antes, o estilo hierático e mitopoético que o espectador reconhecerá de filmes como **Medea** e **Mil e uma Noites** de Pasolini, talvez o realizador que mais terá influenciado Paradjanov, onde o foco da narrativa não será tanto a acção, mas algo que, por falta de melhor termo, poderemos chamar a sua sublimação e decantação para o nível do ritual. Donde a estrutura fragmentada do filme, em que cada sequência aparece precedida de um intertítulo que – encantatoriamente, talvez – estabelece o contexto ou estado anímico em que o rito que se segue irá decorrer. E no interior de cada sequência/rito é a palavra o elemento que assume menor importância (o que explica, porventura, a banda sonora algo excêntrica de **Achik-Keribi**): tão ou mais importantes são as imagens, as cores, os objectos - que vão desde frutos, facas e penas de pavão, aos “objectos” vivos que são as árvores, as pombas ou os peixes que expiram a sua vida numa salva de prata. A isto devemos juntar os planos de pinturas exoticamente belas que surgem constantemente ao longo do filme, onde o espectador é confrontado com cenas de caça ou de amor estranhamente ambíguas, cuja relevância para a compreensão dos “ritos” referidos nem sempre é totalmente clara.

Importante, também para uma descrição da estética de **Achik-Keribi** é a forma como Paradjanov optou, por fotografar o protagonista. O corpo de Achik é oferecido ao espectador com uma sensualidade digna de Caravaggio em planos que salientem a presença intensamente máscula do herói, a que a maquilhagem carregadíssima dá, não raro, um toque desconcertantemente andrógino. De resto, a imagem fálica da torre do Templo Azul, logo no início do filme proclama, por assim dizer, que a estética do filme se encontra sob o domínio da força da masculinidade. A presença da mulher parece-nos meramente simbólica e colocada num plano sublimado e remoto; à excepção da figura importante da mãe, dá ideia que, se não fosse a questão da anuência necessária das autoridades soviéticas, Paradjanov poderia muito bem ter feito um filme em que misturaria a estética de Pasolini com a de Derek Jarman, realizador de filmes como **Sebastiane** e **Caravaggio**. Já bastou, para a imolação final, que tivesse realizado um filme sobre um cantor cuja arte só agradou a cegos e a surdos-mudos.

Frederico Lourenço