

LETJAT ZHURAVLI / 1957

Quando Passam as Cegonhas

Um filme de Mikhail Kalatozov e Sergei Ouroussevski

Realização: Mikhail Kalatozov / Argumento: Victor Rozov / Fotografia: Sergei Ouroussevski / Cenário: E. Svidetelev / Música: Moisei Vainberg / Montagem: M. Timofeyeva / Interpretação: Tatiana Samoilova (Veronika), Alexei Batalov (Boris), A. Shvorine (Mark), Vassili Merkouriev (Dr. Fiodor Ivanovitch), Anna Bogdanova (a avó), S. Kharitonova (Irina), K. Vikitine (Volodia), V. Zoubkov (Stepan)

Produção: Mosfilm / Cópia: da Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, 35mm, preto e branco, legendada em português, 94 minutos / Estreia em Portugal: Cinema Londres, a 31 de Janeiro de 1974

Palma de Ouro no Festival de Cannes de 1958.

Aviso: A cópia, de época, que vamos exhibir apresenta sinais de desgaste, designadamente riscos no suporte e na emulsão, sobretudo notórios na passagem das bobinas.

A atribuição da Palma de Ouro do Festival de Cannes tem reflectido, quase sempre, opções que muito o assemelham à do Prémio Nobel, em particular o da Paz e o da Literatura, na forma como procura institucionalizar transformações feitas, ou em progresso, nos países de que são originários os premiados, com frequência, mas nem sempre (ou por falta de motivos ou para manter as aparências), com uma obra que não justifica tantos encómios. Mas como não é o Nobel que faz a paz ou a literatura, também não é a Palma que faz o cinema. Num e noutro caso, mais de um premiado está hoje esquecido e enterrado, sendo recordado apenas através de qualquer exumação histórica.

Como é o caso de **Letjat Zhuravli** e outros filmes tão incensados no seu tempo, testemunhos do degelo, ou primavera soviética da segunda metade dos anos 50. Cannes, atento às mudanças sociais que por esse mundo têm lugar, já no ano anterior, 1957, dera o seu prémio especial do Júri a **Sorok Pervyl** (O Quadragésimo Primeiro) de Gregori Tchoukrai, que em 1960 ficaria com a Palma na mão com **Ballada o Soldate** (A Balada do Soldado). Este forma, com **Letjat Zhuravli** e **Soudba Tcheloveka** ("O Destino de um Homem"), de Sergei Bondartchouk (1959), o que se poderia chamar a "Trilogia do degelo". Degelo que se iniciara em 1953 com a morte de Estaline (5 de Março), a prisão e execução de Beria, e a chegada ao poder de Nikita Kruchchev (7 de Setembro) e que teria a sua expressão no XX Congresso do PCUS onde a 24 de Fevereiro, o Primeiro Secretário do Partido lê o famoso relatório onde denuncia os erros e os crimes de Estaline. Levado na onda, o cinema soviético começa nesse mesmo ano a reflectir as mudanças, com um aumento de produção que decrescera até cerca de seis filmes anuais, a aparição de uma "nova vaga" (se a expressão é permitida antes de os franceses a institucionalizarem) que procura fugir ao rijo espartilho do "realismo socialista", e a uma procura de mercados externos para os novos produtos. Por cá também tiveram uma fugaz presença a partir de fins de 1957 com a estreia do **D. Quixote** de Kozintzey, a que se seguiram, de imediato, **O Ballet de Moscovo**, **Três Homens Numa Jangada**, **Otelo** e **Romeu e Julieta** (o bailado).

Desta breve passagem do cinema de Leste nos nossos anos 50, cabe-nos destacar o terceiro que tem o título original de **Vernige Drouzia**, em particular porque traz também a assinatura de Kalatozov, e que, pelo menos, mostra que o autor soube de imediato adaptar-se às novas

condições ainda antes de estarem oficializadas pelo Congresso. **Três Homens Numa Jangada** era uma curiosa comédia sobre três amigos que percorrem um rio numa jangada, subentendendo-se, por detrás, uma amena paródia à burocracia do Estado. Mas mostrava também os seus limites, o que, aliado ao **Sol Svanetie** ("O Sal de Svanecia"), que vimos no ciclo do cinema soviético, justificara a interrogação de a quem é que **Letjat Zhuravli** é mais devedor do triunfo que alcançou: a Kalatozov ou ao director de fotografia Sergei Ouroussevski? Esta foi também a peça chave no sucesso de **O Quadragésimo Primeiro** de Tchoukrai, do último filme de Poudovkine **O Regresso de Vassili Bortnikov**, e de mais alguns filmes de Kalatozov, antes de, como realizador, aplicar a sua teoria da "câmara emocional" em dois filmes realizados em 1968 e 1973. Na altura da estreia das **Cegonhas** a crítica, por todo o lado, relacionou sempre os dois nomes Kalatozov/Ouroussevski ao triunfo, mas hoje, à distância, é indubitável que o segundo membro do par merece a parte do leão (por mais formalista que seja), tendo em conta a carreira posterior de Kalatozov sem a participação o director de fotografia: **Krasnaya Palatka** (A Grande Odisseia) em 1971.

O que provocou o entusiasmo pelo filme que vamos ver foi, antes de mais, esse trabalho técnico, que lhe valeu outros prémios suplementares: os ângulos oblíquos, a profundidade de campo e um movimento ininterrupto e veloz que hoje encontramos, em particular, no uso da *steadycam*. É aí que se encontra o "lirismo" tão louvado na altura, na composição da imagem e não (ou muito pouco) no seu conteúdo. O que sobrevive nas **Cegonhas** é esse formalismo exacerbado que se vale a si próprio. Mesmo que datado, hoje em dia em que o formalismo é também de rigor, representou uma reviravolta na altura, pelo menos no cinema soviético, ao reintroduzir as formas do cinema mudo daquele país que o estalinismo substituíra pela monótona uniformidade do "realismo socialista". Neste aspecto o filme de Kalatozov/Ouroussevski é um eco do cinema de Eisenstein, Poudovkine e Dovjenko, com as suas imagens dotadas de uma grandeza que, infelizmente não tem correspondência na melodramática história a que dão forma. O formalismo do filme soviético procura, antes de mais, esconder as fragilidades do argumento. Uma sequência flagrante é o casamento de Veronika com Mark, para o qual são demasiado frágeis as razões que a ele levam. Enquanto no filme americano a queda da heroína é consequência duma série fatalista de acontecimentos, os acidentes das **Cegonhas** não chegam, por si só, para a justificar. Depois, as personagens são ainda em grande parte esquemáticas (mas, enfim, não é de um dia para o outro que o maniqueísmo simplista e o culto do herói positivo da fase anterior do cinema soviético, pode ser superado): apesar de algumas tiradas menos ortodoxas, o pai é ainda uma representação da figura patriarcal que antes dominava e onde se projectava a sombra do líder; Mark é a mais frágil de todas as personagens, numa representação convencional da decadência burguesa (a sequência da festa em casa da prostituta, no seu esquematismo e simplismo, é uma sombra das espantosas imagens e da sensualidade que Kozintzev e Trauberg nos deram em **Novij Vavylon** "A Nova Babilónia").

Resta a figura de Tatiana Samoilova que este filme tornou famosa. As **Cegonhas** não teriam a celebridade que tiveram sem a sua participação, mesmo que, com frequência, seja mais Tatiana que Veronika que está em cena, não por culpa da primeira. Num momento, porém, uma e outra encontram-se de forma admirável: no plano que se tornou famoso, ao começo, em que mordisca os cabelos molhados.

Quando Passam as Cegonhas vê-se hoje, antes de mais, como um exercício de estilo. E neste campo, encontramos momentos notáveis: todos aqueles velozes *travellings* que acompanham as corridas de Veronika, em particular em direcção à ponte do caminho de ferro na tentativa de suicídio (inevitável complexo de **Anna Karenina**, que Tatiana Samoilova mais tarde interpretaria), e no final na estação em busca de Boris. E alguns enquadramentos de grande beleza; o bombardeamento da casa de Veronika com a ruínas e o relógio quebrado, Mark transportando o corpo de Veronika nos braços junto da janela com as cortinas esvoaçando, tão próxima (na forma) e tão longe (no sentido) do sublime plano com que terminava **A Farewell to Arms** de Frak Borzage.