

CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA
A CASA
4 e 31 de março de 2026

PO ZAKONU / 1926

Dura Lex

Um filme de Lev Kulechov

Realização: Lev Kulechov / Argumento: Victor Chklovskii, segundo a novela de Jack London *O Imprevisto* / Fotografia: Konstantin Kuznetov / Cenários: Isaac Makhlis / Assistente de Realização: B. Svechnikov / Interpretação: Alexandra Khokhlova (Edith), Sergi Komarov (Hans Nilsen, seu marido), Vladimir Fogel (Michael Deinin, assassino), Porfiri Podobed (Detchi), Piotr Galadjev (Kherke).

Produção: Goskino / Cópia: da Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema em 35mm, preto e branco, mudo, com intertítulos em russo traduzidos eletronicamente em português / Duração: 85 minutos (17 fps) / Inédito comercialmente em Portugal / Apresentado pela primeira vez no nosso País, a 7 de Julho de 1987, na Cinemateca Portuguesa.

SESSÃO DE DIA 04 COM ACOMPANHAMENTO AO PIANO POR JOÃO PAULO ESTEVES DA SILVA

Dura Lex foi um filme-chave na evolução do cinema soviético. O clamor e o calor da polémica que se seguiu ao seu lançamento tornou evidente que se tinha chegado ao princípio do fim do período de grande “arte experimental” que foi o cinema soviético dos anos 20. Já lá iremos, não sem antes fazermos um parêntesis para relatar a génese do filme.

Kulechov e o seu argumentista, Victor Chklovskii, decidiram adaptar a novela de Jack London, *O Inesperado*, por acharem que podiam explorar as suas potencialidades dramáticas, procedendo a uma depuração (o que também significava, a uma enorme economia), dos cenários, adereços, guarda-roupa, da equipa e dos actores, uma vez que, no essencial, a acção podia ser concentrada em dois espaços, a saber, uma cabana e as neves e gelos de inverno que cercam.

Kulechov apresentou ao estúdio uma adaptação da novela de London fiel ao romancista até aquele ponto em que as intenções do original não conflituavam com os seus objectivos, devendo sobretudo assinalar-se a mudança de carácter de Dennin, em London motivado pela avareza, aqui despojado do gérmen da cobiça, antes apresentado como um personagem simpático - veja-se o modo como ele é introduzido no filme, em perfeita relação com a natureza, tocando flauta e acompanhado pelo cão, tudo evidenciando a sua “humanidade” - o que mais sublinha o carácter imprevisto da sua violenta alteração de comportamento, que as “causas exteriores” (é o riso dos outros, amesquinhando-o, que desencadeia o seu comportamento, patológico) só parcialmente explicam. Para além de ter depurado a história de London de alguns dos seus elementos (caso da tribo índia que acompanhava a tragédia do acampamento e que, no livro, atestava a

imparcialidade do julgamento encenado pelos Nilsen), Kulechov e o seu argumentista introduziram, inspirando-se em Dostoiévski, um novo episódio, o do aniversário de Edith, uma das sequências-chave do filme, tão pungente é a intimidade que nela perpassa, por isso sendo, depois dela tão cruel o desenlace.

Não sem algumas dificuldades, Kulechov conseguiu obter aprovação para o projecto - não se esqueça que os seus filmes anteriores, e principalmente **O Raio da Morte**, tinham recebido críticas quer no campo estético, quer no campo ideológico, além de que Aleksandra Khokhlova era considerada pouco atraente para o papel. Com uma equipa reduzidíssima e ensaiando muito antes de filmar, Kulechov conseguiu realizar o seu projecto, fazendo um filme que ficou como modelo de economia no cinema soviético, como um dos mais baixos orçamentos de sempre.

Infelizmente, e mesmo antes do seu lançamento, começaram a correr rumores que o filme não era “modelar” em mais nenhuma outra coisa. E quando o filme saiu, as críticas sucederam-se, negativas e “moralizadoras”, tornando claro que a carreira de Kulechov estava comprometida. Na revista *Kino*, Mikhail Levidov atacava o “realismo não-comprometido” de Kulechov, justamente por não ser o “realismo de que os soviéticos necessitavam”, enquanto na mesma revista e no mesmo número, Feofan Shipulinskii sustentava a destruição física do filme, não só por causa da sua “falta de ideologia”, como pela irritação que o filme causava “aos nervos”. Mais pertinente – e estou a seguir um livro que vivamente aconselho, intitulado *Soviet Cinema in the Silent Era, 1918-1935* de Denis J.Youngblood – era a crítica de Viktor Pertsov, na *Kino-Front*, reconhecendo a total unidade de **Dura Lex**, “um mundo de imagens e emoções completamente orgânico” cuja grande falta era não guiar o espectador para um julgamento moral, o que provava a atitude “anarco-individualista” de Kulechov.

A pressão desta crítica levou a Associação Revolucionária de Cinematografia a tomar posição, reconhecendo por um lado a qualidade do filme, mas considerando que o seu tema era “estranho” ao espectador soviético e que as instâncias patológicas e históricas do filme eram um fenómeno doentio que podia afectar perigosamente o cinema soviético. Como escreveu corajosamente A.Kurs, argumentista do filme seguinte de Kulechov, o autor de **Dura Lex** ficou então numa posição semelhante à de Dennin, o “herói” do filme, “entre Hans e Edith”. E o facto é que Kulechov, quando os anos de purgas começaram, ainda andava a pagar por **Dura Lex**, tendo nessa altura (1931), para se salvar e demonstrar arrependimento, lido aos camaradas da Associação uma carta de Mikhail Schneider, um crítico que lhe escrevera em 1926 a defender **Dura Lex** e a criticar os “tempos opressivos” que se viviam. Kulechov salvou-se enterrando Schneider, excluído da crítica como “um inimigo desmascarado”, “anti-soviético e anti-social”, só Mikhail Romm, então jovem, se tendo levantado para o defender. Kulechov ganhou tempo, mas foi uma questão de meses. No final desse ano, as acusações choveram contra ele, contra o seu livro *A Arte do Cinema* e contra as suas teses sobre a montagem, sobre os actores e sobre a relação entre a forma e conteúdo, tendo Kulechov sido considerado um “formalista burguês” e a sua carreira caído na mais completa desgraça.

Num conhecido texto intitulado “um filme, sem objectivos ideológicos: **Dura Lex**”, Marc Ferro sustenta a tese de que a polémica à volta do filme se deveu à parábola que ele encerrava sobre a sociedade soviética, de alguma forma se espelhando, naquele julgamento (que, na opinião de Ferro, parodia toda a justiça) os primeiros processos da Rússia soviética.

Em minha modesta opinião, se é possível que o filme seja terrivelmente premonitório, também me parece que a actualidade do problema ainda não era suficientemente sensível para o tornar reconhecível, quer para Kulechov, quer para as autoridades, reserva que de resto, o próprio Ferro avança. Tenho como mais seguro que a repulsa que o filme despertou tendo sobretudo razões

estéticas, embora admita que a “perplexidade” em que deve ter deixado muitos vigilantes da ideologia possa ter ajudado à festa.

Deste ponto de vista, o estético, **Dura Lex** é uma radicalidade que o diferencia de tudo e todos dentro do cinema soviético. Se bem que um determinado paradigma da montagem, e de como a vanguarda cinematográfica então e naquele lugar a entendia, seja subjacente a este Kulechov (e basta ver a sequência em que Dennin dispara sobre os amigos com os planos da fuzilaria, a cara de Kherke sobre os feijões, o vinho que escorre da mesa, a chaleira ao lume, metaforicamente ecoando o som e a fúria dos personagens), não é difícil verificar a duração extrema (para os anos 20 soviéticos) dos planos, a subtileza dos “retratos psicológicos” que Khoklova, Komarov e Fogal compõem, de tal modo que as noções de “bons e maus” e de bem e de mal se tornam difusas e ambivalentes, ou ainda, o que vem a dar no mesmo, a intensa proximidade que os grandes planos dos actores provocam (é inesquecível o contracampo dos olhos de Edith e do raio que neles brilha, logo a seguir ao despertar de Michael depois do casal a dominar), em contraste com o seu esmagador apagamento na tremenda grandeza com que Kulechov depois filma os exteriores, dando ao drama psicológico dos personagens o carácter “bigger than life” de um épico. Se exaltação há neste cinema em que os contrastes, por intensos, violentos e dolorosos que sejam, nunca chegam a ter resolução moral, essa exaltação é a do próprio cinema, a da sua capacidade de transfigurar (mais que “cantar”) o real, recriando com um mínimo de meios uma desmedida atmosfera de pesadelos e, enfim, a sua capacidade de “desocultação” do inconsciente cuja singularidade está no facto de Kulechov expressamente dispensar todo e qualquer psicologismo, ainda quando do **Raio da Morte** para **Dura Lex** se tenha sentido uma óbvia evolução (variação?) senão na teoria pelo menos na prática ao dirigir os actores.

Dura Lex, filme do mais “americano” dos cineastas soviéticos, é um filme onde é límpida a violência dos sentimentos que os seus actores representam ocultando-os. Há nele todo um programa para o cinema soviético que não se encontra em mais nenhum dos outros grandes, sejam eles Eisenstein, Vertov, Pudovkine ou Dovjenko. O seu trabalho começa (e atrevo-me a dizer que acaba) nas coisas que ao cinema são essenciais. Começa e acaba no rigor (clássico?) de cada enquadramento. Começa e acaba na limiar clareza com que a natureza “responde” à tragédia dos personagens (basta lembrar, meu Deus, a terrível noite em que Hans e Edith enterram os companheiros: ou ainda, e em contraponto, o plano do pássaro na árvore, anunciando o que parece ser um fim do cerco opressivo do inverno; ou, por fim, a noite em que Dennin “regressa da morte” e com ele voltam a chuva e a noite, fechando o círculo de medos e fantasmas). Começa e acaba na prodigiosa eficácia da montagem (claro!), de que toda a sequência do enforcamento é uma espantosa demonstração, combinando o particular com o universal, o acidente com a essência, o infinitamente pequeno e o infinitamente grande.

M. S. Fonseca

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