

Cinema
13 a 16 Janeiro 2011

Sergei Loznitsa

FUNDAÇÃO CAIXA GERAL DE DEPÓSITOS

Culturgest



Programação

Zero em Comportamento, Associação Cultural

De Qui 13 a Dom 16 de Janeiro
Pequeno Auditório · M16

Quinta-feira 13

21h30

My Joy

Alemanha/Ucrânia/Holanda,
2010, 127', HDCam

Sexta-feira 14

18h30

Today We Are Going to Build a House

Realização de Sergei Loznitsa e Marat
Magambetov, Rússia, 1996, 28', 35mm

Life, Autumn

Realização de Sergei Loznitsa e Marat
Magambetov, Rússia, 1998, 34', 35mm

The Train Stop

Rússia, 2000, 25', 35mm

21h30

Settlement

Rússia, 2001, 80', 35mm

Sábado 15

16h00

Portrait

Rússia, 2002, 28', 35mm

Landscape

Rússia/Alemanha, 2003, 60', 35mm

18h30

Factory

Rússia, 2004, 30', 35mm

Blockade

Rússia, 2005, 52', 35mm

21h30

Artel

Rússia, 2006, 30', Digibeta

Northern Light

França, 2008, 52', Digibeta

Domingo 16

18h30

Revue

Alemanha/Rússia, 2008, 83', 35mm

Todos os filmes serão apresentados em versão original,
com legendas em inglês e português

Biofilmografia

Sergei Loznitsa nasceu a 5 de Setembro de 1964, na cidade de Baranovichi, na Bielorrússia. Naquela altura a Bielorrússia ainda fazia parte da União Soviética. Mais tarde, a sua família mudou-se para Kiev, na Ucrânia, onde o realizador terminou o liceu.

Em 1981, iniciou os seus estudos no Instituto Politécnico de Kiev, na área de matemática aplicada e sistemas de controlo. Em 1987 licenciou-se em Engenharia e Matemáticas. Entre 1987 e 1991 trabalhou como cientista no Instituto de Cibernética. Esteve envolvido no desenvolvimento de sistemas periciais, inteligência artificial e processos de tomada de decisão.

Para além desta profissão, Sergei trabalhou ainda como tradutor de japones. Durante essa altura, desenvolveu grande interesse pelo cinema e, em 1991, candidatou-se ao Instituto de Cinema de Moscovo (VGIK). Foi admitido após um rigoroso processo de selecção. Estudou no estúdio de Nana Dzhorzhadze.

Em 1997 Sergei licenciou-se com excelência em produção e realização cinematográfica. Desenvolveu, a partir de 2000, trabalhos no Estúdio de Documentários em São Petersburgo. Nesse mesmo ano ganhou uma bolsa do “Programa Nipkov” em Berlim. Em 2001 emigrou com a mulher e as duas filhas para a Alemanha.

Sergei Loznitsa realizou três documentários de longa duração, oito curtas metragens e, recentemente, a sua primeira longa metragem de ficção. Actualmente está a trabalhar noutros

projectos e guiões para documentário. A ficção parece ser igualmente um terreno para futuras explorações.

Today We Are Going to Build a House Segodnya my postroim dom

Documentário, Rússia, 1996, 28', 35mm
Realização Sergei Loznitsa, Marat Magambetov **Fotografia** Imagens de Arquivo **Som** Alexander Zakarjewski **Montagem** Sergei Loznitsa **Produtor** Viatcheslav Telnov **Produção** St. Petersburg Documentary Film Studio
Um dia numa área de construção civil. Ao observador casual pode parecer que pouco se passa no local, mas a realidade é que há um processo eficiente que acontece debaixo da superfície. No final do dia, a casa está pronta. Este filme é sobre o poder de um grupo de profissionais qualificados, unidos por um objectivo comum.

Life, Autumn Zhizn, osin

Documentário, Rússia, 1998, 34', 35mm
Realização Sergei Loznitsa, Marat Magambetov **Fotografia** Vladimir Bashta **Som** Alexander Zakarjewski **Montagem** Sergei Loznitsa **Produtor** Ulrich Miller **Produção** Pop Tutu
Filmado na Rússia rural, perto da cidade de Smolensk, mostra uma pequena aldeia onde os jovens desapareceram e só restam os idosos. Há necessidades materiais básicas que ficam por satisfazer, mas ao mesmo tempo os habitantes estão na posse dos elementos e valores mais simples e essenciais à vida: a sua aldeia, o tempo, os amigos e a família, as crianças, o matrimónio, as tempestades, a aurora, as conversas, a felicidade, a morte, o sol, o Inverno e o amor.

The Train Stop

Polustanok
Documentário, Rússia, 2000, 25', 35mm
Realização Sergei Loznitsa **Fotografia** Pavel Kostomarov **Som** Alexander Zakarjewski **Montagem** Sergei Loznitsa **Produtor** Alexander Raffalowski **Produção** Studio «Okno», RTR Vitali Manski
A velocidade dos comboios que passam em frente à pequena estação corta o silêncio. O assobiar da locomotiva e o barulho das rodas desaparecem pela noite dentro, sem acordar os viajantes que dormem enquanto esperam. Mas de que estão eles à espera? E o que os irá acordar?

Settlement

Poselenie
Documentário, Rússia, 2001, 80', 35mm
Realização Sergei Loznitsa **Fotografia** Pavel Kostomarov **Som** Valeri Petriaschwilie **Montagem** Sergei Loznitsa **Produtor** Viacheslav Telnov **Produção** St. Petersburg Documentary Film Studios
Este filme é sobre um dia na vida de uma população com problemas mentais. Numa aldeia no meio do campo, onde a tranquilidade parece inevitável, a imagem que passa é a de um lugar puro e feliz, onde as pessoas trabalham e vivem juntas em completa harmonia. Mas ali cresce também um sentimento inexplicável de ansiedade e desespero.

Portrait

Portret
Documentário, Rússia, 2002, 28', 35mm
Realização Sergei Loznitsa **Fotografia** Pavel Kostomarov **Som** Valeri Petriaschwilie **Montagem** Sergei Loznitsa **Produtor** Viatcheslav Telnov **Produção** St. Petersburg Documentary Film Studio

O filme coleciona vários retratos de habitantes da Rússia rural. Nem uma palavra é dita. Resta, para além da imobilidade, o olhar prolongado que é dirigido à câmara. A paisagem. A passagem do tempo.

Landscape

Peyzazh
Documentário, Rússia/Alemanha, 2003, 60', 35mm
Realização Sergei Loznitsa **Fotografia** Pavel Kostomarov **Som** Vladimir Golovnitky **Montagem** Sergei Loznitsa **Produtor** Heino Deckert **Produção** Ma.Ja.De. Filmproduction
Inverno. A paragem de autocarro de uma pequena aldeia. As pessoas falam. Ao ouvir as suas conversas, o espectador consegue imaginar o mundo em que vivem. Unidas pelo movimento da câmara, tornam-se um só com o lugar e a paisagem que as envolve.

Factory

Fabrika
Documentário, Rússia, 2004, 30', 35mm
Realização Sergei Loznitsa **Fotografia** Nikolay Efimenko, Sergey Mikhachuk **Música** Igor Vdovin **Som** Vladimir Golovnitky **Montagem** Sergei Loznitsa **Produtor** Viacheslav Telnov **Produção** St. Petersburg Documentary Film Studio
Um dia é como toda a vida. Um dia numa fábrica. Uma siderurgia. O ser humano como parte da maquinaria do mundo ou o mundo maquinal como parte do ser humano. O metal produzido pelas pessoas escraviza-as e reduz as suas vidas a puros reflexos.

Blockade

Blokada

Documentário, Rússia, 2005, 52', 35mm

Realização Sergei Loznitsa **Som** Vladimir

Golovnitsky **Montagem** Sergei Loznitsa

Produtor Viacheslav Telnov

Produção St. Petersburg Documentary Film Studio

Este é um filme sobre o bloqueio a Leninegrado durante a 2ª Guerra Mundial. Não há palavras, não há música – apenas sons e imagens de uma cidade a morrer.

Arte!

Documentário, Rússia, 2006, 30', Digibeta

Realização Sergei Loznitsa **Fotografia** Sergei

Mikhailchuk **Som** Vladimir Golovnitsky

Montagem Sergei Loznitsa **Produtor** Viacheslav

Telnov **Produção** St. Petersburg

Documentary Film Studio

Numa planície gelada da Rússia, a luta pela sobrevivência compõe-se de pequenas tarefas, e o silêncio do Inverno é interrompido por sons banais que reinam na quietude rotineira da pesca no gelo.

Revue

Predstavleniye

Documentário, Alemanha/Rússia, 2008, 83', 35 mm

Realização Sergei Loznitsa **Som** Vladimir

Golovnitsky **Montagem** Sergei Loznitsa

Produtor Heino Deckert, Svitlana Zinovyeva,

Viacheslav Telnov **Produção** Documentary

Film Studio, Inspiration Films, MA.JA.DE. Filmproduction

Revue é baseado em material de arquivo, actualidades de propaganda produzidas na Rússia nas décadas de 1950/60. Mostra o lado quase esquecido

dos tempos soviéticos e o modo de pensar da época, explorando a vida das pessoas ao longo da vastidão da Pátria Soviética que, apesar de plenas de dificuldades, privações e rituais absurdos, eram também iluminadas pelo glorioso brilho da ilusão comunista.

Northern Light

Lumière du Nord

Documentário, França, 2008, 52', Digibeta

Realização Sergei Loznitsa **Fotografia** Sergei

Mikhailchuk **Som** Vladimir Golovnitsky

Montagem Sergei Loznitsa **Produtor** Serge Lalou

Produção Les Films d'Ici, Musée du quai

Branly, Arte France

Pouco antes do Inverno trazer a noite do Ártico, há algumas horas de luz que se arrastam com o Outono tardio, na aldeia de Sumskey Posad, a mil quilómetros do norte de São Petersburgo, na Karelia, na costa do Mar Branco. Ligada ao resto do país por um caminho vago e lamacento e por um troço ferroviário, a aldeia vive numa dimensão misteriosa. Esta é a Rússia das florestas intermináveis e dos campos de batata. Algumas figuras robustas, descomprometidas, trabalham calmamente ali, motivadas pelas necessidades vitais. Esta é ainda uma Rússia fria, feliz.

My Joy

Schastye moe

Ficção, Alemanha/Ucrânia/Holanda, 2010, 127', HDCam

Realização e argumento Sergei Loznitsa

Fotografia Oleg Mutu **Som** Vladimir

Golovnitsky **Montagem** Danielius

Kokanauskis **Som** Viktor Nemets, Olga

Shuvalova, Vladimir Golovin **Produtor** Oleg

Kokhan, Heino Deckert, Joost de Vries

Produção MA.JA.DE. Filmproduction, Sota Cinema Group, Lemming Film e ZDF
Num dia normal de trabalho, um camionista faz um desvio errado e acaba por ser sugado para o interior de uma pequena aldeia russa, onde o instinto se sobrepõe ao senso comum. Na sua tentativa de encontrar o caminho de regresso à civilização, conhece vários habitantes locais, cada um com a sua história de miséria ou de felicidade possível.



Arte!

Entrevista com Sergei Loznitsa

Serge Meurant: *Pode falar-nos do que, desde a infância talvez, e depois ao longo dos anos que precederam a sua entrada na escola de cinema, em 1991, o fez alimentar o desejo de realizar filmes?*

Sergei Loznitsa: Durante a minha infância, fiz fotografia muito frequentemente. Os meus pais são matemáticos, constroem aviões. Encaminharam-me para um ensino mais técnico, o que também me interessou. Terminei o ensino superior na área da cibernética e da inteligência artificial. Mas li sempre muitos textos filosóficos e livros sobre arte também. Em criança, tinha um livro preferido, intitulado *A Arte*, que entrou por acaso na nossa biblioteca, visto que os meus pais tinham sobretudo livros especializados. Nele havia numerosas reproduções de quadros que podiam ser encontrados nos diferentes museus. Também havia quatro livros de menor importância que adorei ler, com ilustrações de um pintor dinamarquês.

Recordo-me de uma imagem em que as pessoas estão sentadas num banco. É Outono. As folhas caem. Começa a nevar. Quando realizei o filme *The Train Stop* inspirei-me nessa ilustração. Mas esse filme nasceu por uma outra razão. Quando era pequeno, fomos visitar a minha avó. Viajámos durante a noite, de comboio, e tivemos que mudar a meio do percurso. Havia uma sala de espera reservada às mães e aos filhos. Era uma grande divisão com muitas camas. Estava iluminada por um único cande-

eiro, situado no exterior, atrás da janela. Quando chegámos já era muito tarde e estavam todos a dormir. Fomos embora ainda antes de acordarem. Saímos às apalpadelas, porque ainda não tinha amanhecido. Estávamos num estado entre o sono e a vigília – ainda com vontade de dormir. Quase tropeçámos. Era como se tivéssemos entrado numa outra realidade. Existia um abismo entre estes dois estados. Essa imagem da atmosfera da sala de espera das mães e filhos aflorou-me à memória quando realizei o filme.

SM: *A visão do seu filme fez-me lembrar o poema de Iosif Brodski sobre os adormecidos, a Elegia a John Donne. Conhece esse poema?*

SL: Sim, conheço. E parece-me que acertou.

SM: *Pode falar-nos da escola de cinema que frequentou mais tarde: da sua pedagogia, dos professores, dos colegas de curso, dos meios à disposição dos estudantes?*

SL: O VGIK é uma escola absolutamente extraordinária do ponto de vista da sua pedagogia. Os meus professores já davam aulas desde os anos 50 e muitos trabalharam com cineastas como Eisenstein. Participei num seminário de literatura sob a direcção de Dovjenco ao lado de Otar Iosseliani. Também havia professores que tinham dado aulas ao Tarkovski. Cada um destes professores tinha qualidades particulares. Tudo isso conta muito quando estudamos num sítio deste género. Essa tradição de qualidade é transmitida através das pes-

soas. Havia matérias de um nível muito elevado. Tínhamos professores absolutamente geniais a dar aulas de literatura estrangeira, que chegavam a rivalizar entre si. Cada um tinha a sua concepção do desenvolvimento da literatura. Outros professores ensinaram-nos as teorias da percepção e outros ainda a arte do Ocidente.

As aulas começavam às oito da manhã, com projecções. Depois tínhamos o curso. Posteriormente, seguiam-se novamente projecções. E à noite ainda corria para o museu do cinema. Víamos imensos filmes. Havia, na época, muitas cópias pirata à disposição. Foi assim que vi pela primeira vez o *Blow Up* do Antonioni, na versão a preto e branco. Quando, mais tarde, revi o filme a cores, fiquei muito surpreendido. Também vi, a preto e branco, *Luís da*

Baviera de Visconti. Além disso, pelo menos uma vez por semana, podíamos escolher os filmes que queríamos ver e eles eram projectados.

O VGIK possuía uma importante filmoteca. Foi assim que aprendi, na mesa de montagem, como o Fellini montou alguns dos seus filmes. A montadora que trabalhou no filme *Andreï Roubliev* de Tarkovski foi nossa professora. Ela era uma fanática. Ensinou-nos as regras gerais de montagem e, depois, forneceu-nos os materiais, a película, o positivo, e a partir deles, deveríamos fazer a nossa própria montagem. Enquanto estávamos a trabalhar, aproximava-se de cada um para observar o que estávamos a fazer, sempre em silêncio. Às vezes sobressaltava-se, sem mais nada. E isso deixava-nos incomodados, mas ela não dizia palavra.



Sergei Loznitsa

O VGIK ficava ao lado do Estúdio Gorki. Íamos lá regularmente buscar película, já que, de tempos a tempos, eles deitavam fora os positivos. Naturalmente, isso não era legal. Mas a professora de montagem sabia onde podíamos encontrá-los e enviá-los lá com conhecimento de causa. Entrávamos no Estúdio através de um buraco da vedação. Certa vez recuperámos partes do filme *Que Viva México!* de Eisenstein.

SM: *Após ter realizado um filme com M. Magambetov Today We Are Going to Build a House, realizou sozinho The Train Stop e três outros filmes: Settlement, Portrait e Landscape. Eles formam um conjunto de grande coerência, de tal forma que podemos falar já de uma obra. Mostram uma Rússia mais profunda, as suas paisagens e a sua gente. Gostava que nos falasse dos seus filmes partindo de um certo número de temas que me parecem importantes. Para começar, há o tratamento muito particular da língua e da palavra desenvolvido de filme para filme.*

SL: No filme *Landscape*, era muito difícil traduzir as legendas, porque era preciso, através deles, fazer emergir o sentido profundo das palavras. Tudo conta. E, claro, a entoação e a acentuação, as suas conotações. Porque é tudo isso que veicula o sentido do filme. Também era necessário fazer sobressair o que não estava lá. Trata-se de fragmentos de frases. Teria sido necessário redigir notas para cada legenda, de forma a dar conta de cada conversa. Contudo, é impossível anotar palavras poéticas através de comentários prosaicos.

SM: *As conversas são registadas no momento da rotação ou noutra altura? Em sincronismo ou não? A banda sonora de Landscape foi concebida como uma partitura musical?*

SL: Sim, foi precisamente isso que aconteceu. Concebi a banda sonora como uma partitura. Havia quatro horas de material gravado no mesmo sítio, mas em momentos diferentes, não no momento em que captámos as imagens. Depois, o director de som e eu classificámos o texto segundo a expressividade das vozes. É um trabalho muito difícil. Construímos, com esta matéria sonora, um som de base geral. De seguida, acrescentámos os detalhes. Concebemos o texto como uma sinusóide, com as variações correspondentes à imagem. Tentei exprimir o maior espectro de vozes possível – das mais fortes às mais doces – e construí-o de forma a que a história não fosse estanque e tivesse um efeito ainda mais brutal.

SM: *Se pusermos o som em relação com a imagem, parece-me que o tempo da câmara permite aproveitar cada rosto e cada grupo de forma a que a pessoa ou pessoas filmadas se apercebam e reajam à presença da câmara, seja olhando-a de frente, fechando-se ou desviando-se dela. Isto cria um movimento no interior de cada retrato. Esta análise traduz correctamente a sua intenção?*

SL: É assim, de facto. O que observou tem toda a pertinência. O tempo possui qualidades diferentes, quando a câmara está em movimento e quando está parada. Quando a câmara pára, compreendo o tempo, sinto-o intuitivamente.

Sinto o dispositivo e a sua natureza no interior no quadro. Por oposição, neste último filme, *Landscape*, é completamente diferente tentar perceber estes aspectos com a câmara em movimento.

SM: *No filme Portrait, pediu a cada uma das pessoas ou grupo para permanecer imóvel durante dois ou três minutos. Este constrangimento acaba por congelar o tempo. Mas uma vez que se trata de cinema e as pessoas não conseguem ficar completamente imóveis, isso produz uma espécie de movimento contrário. Isto define, no meu entender, o confronto entre a experiência do fotógrafo e a do cineasta.*

SL: Sim, é uma situação limite. Este tipo de situações interessa-me bastante. Senti-o assim que pedi às pessoas para não se mexerem. Em determinados momentos, surgia nelas uma necessidade de, em vez de continuarem a fixar a câmara, se concentrarem em si próprias. Isso transparecia imediatamente na expressão dos seus rostos, na maneira como se posicionavam. De vez em quando, apercebemo-nos de pequenos movimentos de dedos, de pequenos detalhes.

É de facto uma maneira de incitar o espectador do filme a regressar também a si mesmo, uma tentativa de o empurrar para essa via. É quase um espelho que lhe devolve o seu próprio reflexo. Foi a isso que prestei atenção quando filmei aquelas pessoas. Tratava-se, para mim, de encontrar personagens que pudessem exprimir este fenómeno da maneira mais expressiva possível. De facto, limitei-me a dizer às pessoas para olharem para a câmara, sem acrescentar mais nada.

SM: *Existem elementos exteriores nesses retratos que contrapõem a imobilidade das personagens. Há, por exemplo, um homem sentado à beira do rio acompanhado por um cão... Ou então o vento sopra um casaco... Pensamos em fotografias antigas...*

SL: Sim, encontramos nas fotografias antigas um tempo de exposição que produz um efeito semelhante.

SM: *Enfim, fiquei com a sensação que neste filme as personagens filmadas manifestam uma espécie de vibração que corresponde à energia da terra.*

SL: É verdade. Existe uma tensão. É isso que me entusiasma quando me preparo para filmar. É isso que procuro...

SM: *Em Portrait também reparamos na importância da banda sonora que é muito rica. Temos personagens mudas ao passo que o som sugere os ruídos do campo, do vento, dos cães, o crocitar das gralhas, tudo o que constitui o espaço e a sua imensidão.*

SL: Para cada quadro, escolhi sons específicos. Se insistirmos num ruído particular, podemos produzir barulho num grande silêncio. Esse é um dos princípios que me guia. Recolhi sons de diferentes lugares. Um som particularmente difícil de realizar é o que exprime o Inverno. Para traduzir esta estação do ano, usei o som da gralha, a orientação do vento, o ranger de uma porta que bate, o vento que soa nos tubos metálicos, o grito de um mudo.

SM: *Poderíamos abordar a questão da*



passagem do preto e branco à cor em Landscape? De onde veio a necessidade de usar a cor?

SL: Porque é que o filme não foi filmado a preto e branco? É preciso contar uma velha história para explicar isso. Todas essas questões vêm ter connosco quando terminamos o filme. Na minha experiência, é sempre assim que acontece. É quando o filme está terminado que compreendemos o que fizemos. Quando estamos ainda no processo, há momentos em que percebemos o que estamos a fazer e outros em que avançamos com escolhas sem que sejamos capazes de explicar completamente a sua razão de ser.

Assim que comecei a pensar o filme, a cor impôs-se-me. E ainda hoje não

sou capaz de explicar de onde surgiu essa necessidade. Sei que queria obter uma cor quente para compensar uma situação cruel. Aquilo que me ocorreu, assim que visioniei o material filmado, foi, por exemplo, a cor das roupas. Neste filme, era impossível usar preto e branco. Da mesma forma que não consigo ver o *Portrait* a cores. Ali a cor teria estorvado.

Em *Landscape* queria dar uma impressão de multidão, também para compensar a crueldade da situação destas pessoas que parecem realmente infelizes. O texto é, também ele, assustador, mas ao mesmo tempo vão surgindo também algumas brincadeiras. É na própria língua que podemos encontrar esta situação terrível. Queria compensar, através da cor, a ausência de harmonia. Podemos ter à nossa frente uma

situação de desarmonia, mas é preciso mostrá-la de forma harmoniosa.

SM: *A utilização da cor permite ainda reconhecer grupos diferentes. Há por exemplo, num certo momento, um grupo de mulheres que usam um gorro branco. Adivinhámos que as outras mulheres sejam cidadinas – elas trazem casacos e gorros de pele. Estas variações de roupas sarapintadas constituem um mosaico.*

SL: Sim. Estas pessoas representam camadas sociais diferentes. O grupo é composto por pessoas do campo que perderam a sua cultura tradicional e, ao mesmo tempo, por pessoas que moram na cidade e ainda não encontraram a sua nova cultura. É uma situação de fronteira.

SM: *Podemos sublinhar que as mulheres são mais numerosas que os homens, os velhos mais que os jovens e vemos muito poucas crianças.*

SL: Sim, é uma situação generalizada. O meu objectivo foi dar um panorama, não escolhi aproximar-me mais de certos grupos sociais em detrimento de outros. Quis evitar toda a polémica a este respeito. A opção técnica do *traveling* panorâmico traduz essa vontade da minha parte de não ter que escolher. Queria mostrar aquilo que se apresentasse à câmara.

SM: *A maior parte dos rostos filmados estão fechados, tristes, hostis até. Penso especificamente num grupo de rapazes que bebe e que está visivelmente incomodado pela presença da câmara.*

SL: Havia ainda pior, mas decidi não o mostrar. Não os vemos “cair” no quadro.

SM: *Gostava de voltar a abordar consigo a questão do estatuto da língua nos seus filmes. Em Portrait, as personagens são mudas. As que são filmadas em Landscape não falam no início, mas exprimem-se colectivamente, como um coro falado, sempre atrasado em relação à imagem.*

SL: No filme *Landscape* esforcei-me para ligar um texto particular a uma personagem determinada. É por isso que também há o movimento da câmara. O texto e as personagens são colocadas de lado e nós ouvimo-las como se estivessemos de lado. Para mim, era importante que observássemos nesta posição. Se filmarmos alguém de frente, perdemos essa possibilidade. Quando uma personagem fala dessa maneira, tornamo-nos testemunhas mais atentas, mais subtis. O que me interessava era a posição de testemunha accidental, fruto do acaso, que observa de lado como o estrangeiro de Albert Camus.

SM: *Quais são as ligações entre os seus filmes, as correspondências estabelecidas entre eles, as complementaridades?*

SL: Dou muita importância à forma como os meus filmes estão ligados entre si. Por exemplo, *Portrait* e *Landscape* estão em oposição, como se um compensasse o outro e o equilibrasse. Cada um deles nasce do filme anterior, constitui uma variação da expressão que o precede.

O filme *The Train Stop* oferece uma variação de *Landscape*. Estes dois filmes

estão ligados pelo mesmo tema – o da espera, precisamente. *Portrait* está ligado a *Landscape* pela forma. *The Train Stop* relaciona-se com *Portrait* também no que diz respeito à forma. Assim, cada um destes filmes tem três partes.

Para o filme *The Train Stop* há um sítio único através do qual o tempo escorrega. Ele corresponde ao tempo de formação desse lugar. No filme *Portrait*, filmado em vários lugares, o tempo manifesta-se através da sucessão das estações do ano. Mas os diferentes espaços dão a sensação de um lugar único. Pergunto-me então onde fica esta aldeia? Trata-se, no fundo, de variações de uma única e mesma forma.

SM: *Essa foi a razão que me levou a dizer, no início da nossa conversa, que considero que os seus filmes cons-*

tituem uma obra. Há qualquer coisa de orgânico no seu desenvolvimento que dá testemunho de uma extrema coerência. Pode falar-nos da sua longa metragem, Settlement, a que já nos referimos? A lembrança que guardo é a de um pequeno grupo de excluídos da sociedade que vivem afastados de uma aldeia. Desculpe-me não ser mais preciso, mas não tive oportunidade de rever o filme recentemente.

SL: A primeira vez que estive nesse lugar, na colónia, senti que existia nesses excluídos da sociedade o desejo de serem considerados pessoas normais. Esse desejo concretiza-se pelo trabalho. E dessa vontade de trabalhar, ninguém os pode despojar. Foi isso que me atraiu naquele lugar. Na aldeia vizinha vivem pessoas ditas normais, mas, se compa-

rarmos a situação de uns e de outros, é difícil perceber quem é normal e quem não é. Queria falar sobre isto e sobre um mundo que se isola atrás de uma vedação.

Quando vemos o filme, sentimos uma espécie de autodestruição. Era, aliás, minha intenção mostrá-lo, desde o início do filme. Depois, isso torna-se ainda mais complexo. Não queria de todo filmar expressões de anormalidade. Assim se explica o facto de ter começado por filmar estas pessoas de longe antes de me aproximar, o que foi acontecendo pouco a pouco. Não queria produzir um choque que afastasse o espectador. Não queria que ele considerasse estas pessoas anormais, pelo contrário, queria atraí-lo para este universo através do filme.

Os primeiros vinte minutos não permitem ao espectador olhar para estas pessoas de forma condescendente. Em vez disso, reina uma relativa estranheza, um mistério. No fim do filme, mostro em grande plano a cara destas pessoas, que nos aparecem como rostos de pessoas perfeitamente normais. Isso provoca uma emoção completamente diferente.

SM: *Está neste momento a trabalhar num filme novo?*

SL: De momento estou a filmar numa fábrica. O barulho é imenso e o trabalho extremamente monótono. É feito exclusivamente por mulheres. Muitas das composições fazem lembrar as de Fernand Léger e do construtivismo. O filme desenvolve-se como uma partitura musical. Ao ouvir com atenção os ruídos circundantes, pensei muito na música do século XX. Parece que todo o ambiente

visual e sonoro da fábrica nos influencia bastante, mesmo que inconscientemente. O filme é a cores e não há texto.

Entrevista realizada em Paris, no Centro Pompidou, durante o festival Cinéma du Réel, em 12 de Março de 2004, por Serge Meurant in *Images Documentaires*, 50/51, 2004



Settlement



The Train Stop

Numa entrevista para o festival Cinéma du réel, em Março de 2004, Sergei Loznitsa contava-me que na origem da sua curta metragem *The Train Stop* estava uma memória de infância. Quando foi visitar a avó com os pais, numa viagem de comboio durante a noite, a família viu-se obrigada a parar numa estação isolada no meio do campo, à espera de uma ligação. Quando chegaram à estação, toda a gente estava a dormir. Saíram antes de amanhecer, num estado de torpor. “Parecia que estávamos a viver numa outra realidade, entre a vigília e o sono. Havia um abismo entre esses dois estados” relembra o cineasta.

Como filmar o sono? Os corpos adormecidos deixam-se olhar num estado de vulnerabilidade e, amiúde, de sofrimento. Contemplá-los provoca no espectador um sentimento contraditório, como se este fosse um acto indecente, uma curiosidade maldosa. Tanto mais quando se trata de um grupo pessoas reunidas por mero acaso numa viagem, entre as quatro paredes de uma sala de espera. A promiscuidade do lugar obriga-as a adoptar poses desconfortáveis, inutilmente defensivas.

Pode, enfim, este lugar representar a antecâmara letal, a comunidade de corpos atormentados pelo êxodo?

Certos artistas traduziram situações semelhantes evitando as armadilhas evocadas e suscitando, pelo contrário, no leitor ou no espectador a emoção que persegue a visão de uma beleza mortal, retomando a expressão do poeta inglês Gerard Manley Hopkins. Penso no escultor Henry Moore quando desenhou, em 1940, os londrinos a dormir no

metropolitano durante o *blitz*. O cineasta arménio Artavazd Péléchian filma de forma límpida e apaixonada os rostos adormecidos dos passageiros de um comboio de regresso ao país (*Fim*, 1982).

Sergei Loznitsa explora na sua primeira curta metragem *The Train Stop* um estado limite, através de imagens sumptuosas onde trevas e luz dialogam. Tal como aconteceu nos filmes seguintes, o cineasta escolheu filmar num único lugar, a sala de espera de uma estação onde se reúne uma comunidade de passagem, os que dormem, à espera da alvorada que traz o próximo comboio. Opta por longos planos-sequência dos isolados adormecidos ou em pequenos grupos, dos seus rostos ou dos seus corpos, de movimentos que animam talvez a sua imobilidade.

O som tem a mesma importância que a imagem, senão mais. Dele faz parte o apito do comboio e o barulho das rodas, o rangido das portas, o rugido do vento ou das respirações, os suspiros e os estertores. A espessura das trevas é atravessada pelo barulho e pela noite transtornada, viva.

É dessa forma, bem como pela luz, que o cineasta evoca, para os ouvidos atentos, a passagem das estações do ano e a eternidade insular que banha a sala de espera e os seus ocupantes. De facto, no início do filme apercebemo-nos da estridulação das cigarras e do zumbido de um insecto na escuridão. Desenvolve-se em seguida uma partição dos ruídos que evocam o Outono e o Inverno, a chuva ou a violência do vento.

Os viajantes dormem, na sua maioria, dobrados sobre si próprios. Procuram proteger-se da promiscuidade através de gestos de extrema tensão. Parecem

estar em suplício. Um jovem miliciano dorme com a cabeça mergulhada entre os joelhos. Os corpos dos adormecidos balançam no vazio. Um homem apoia-se num banco de madeira. Quando um deles roça no vizinho durante o sono, logo se afasta, bruscamente.

A sala de espera é um lugar de solidão, mas, subitamente, o cineasta capta o jorrar de mãos anónimas de um grupo de adormecidos como espuma de um turbilhão.

O olhar concentra-se nas cabeças dos adormecidos. Um idoso, cuja calvície exhibe uma auréola de finos cabelos brancos, esconde o seu rosto entre as mãos desgastadas pelo trabalho na terra, os dedos recolhidos.

Uma criança dorme de cabeça para baixo, a boca ligeiramente aberta. Os cabelos estão colados à cabeça por causa da transpiração. A câmara abandona lentamente o seu rosto e desce para se fixar no corpo, entalado entre os joelhos da mãe.

Um homem de barba dorme com uma mão à frente. Respira com dificuldade e emite um ligeiro estertor. Um camponês desperta, passa a mão pela cara, reajusta a postura, e logo se devolve ao estado anterior.

A sucessão destes retratos de adormecidos suscita um sentimento de intromissão da noite no nosso olhar, como se fôssemos de repente fisicamente transportados para esta segunda vida que é o sonho, essas portas que nos separam do mundo invisível, como o pensava Gérard de Nerval.

Serge Meurant,
in *Images Documentaires*, 50/51, 2004

Settlement

O filme de Sergei Loznitsa abre com a imagem de uma grande casa. Está a amanhecer. A bruma dissipa-se lentamente. Sonho com a descrição da casa de campo de Tchaikovski em *Le roman des forêts* de Constantino Paustovski, com que o romance principia. Ei-la: “O solar de madeira, seco, está rachado de velhice. Talvez também por se encontrar numa floresta de pinheiros que, ao longo de todo o Verão, exala bafo de calor. O vento pode soprar, mas sem nunca penetrar nas janelas abertas, nem mesmo numa assoalhada que se situa sob um pequeno vale. Limita-se a rugir no topo, arrastando litanias de grandes aglomerados brancos”.¹

O cinema de Sergei Loznitsa evoca o mundo antigo do campo, que podemos descobrir nos poemas de Sergei Essénine, nos romances de Andrei Platonov, de Léonov, de Constantino Paustovski.

As silhuetas movem-se em fila indiana no carreiro que atravessa a floresta. Chegam à primeira casa de madeira da aldeia. Uma carroça de feno espera em frente às escadas para ser descarregada.

Percebemos que os homens da colónia vêm trabalhar à aldeia. Dão uma ajuda na casa, a sacudir as carpetes, a varrer o pátio, a rachar lenha para a fogueira.

Na colónia, os homens ociosos olham distraidamente para a televisão. Em contraluz, perto da janela, um cabeleireiro rapa o cabelo a um homem com uma máquina eléctrica. A vida quotidiana é constituída por minúsculos eventos que pontuam a tristeza. Um homem sentado num banco em frente à casa calça uma bota com dificuldade. Um outro escreve,

debruçado sobre o ventre, uma carta com uma aplicação para iletrados. Aparece uma mulher vestida de branco – estamos numa instituição.

O cineasta alterna entre cenas de trabalho nos campos e a aldeia com os seus retratos de habitantes da colónia. O contrato que liga estes últimos aos habitantes decorre da entreaajuda camponesa (*pomotch*) tal como a descreve Pierre Pascal no seu livro *Civilisation paysanne en Russie*²: “A entreaajuda é um trabalho gratuito, onde a compensação não é nem necessária, nem juridicamente exigível, mas moralmente obrigatória”.

Sergei Loznitsa mostra como os habitantes válidos da colónia se integram através do trabalho do dia-a-dia na aldeia. Pouco a pouco – a sua câmara é discreta –, aprendemos a reconhecê-los no seu modo de andar vacilante, sonâmbulo, com as suas paragens repentinas.

Os rostos filmados no refeitório da colónia manifestam o estado de degradação destes excluídos da sociedade. Certos retratos de grupo são ainda mais explícitos. Quatro homens estão sentados num banco. Um deles folheia febrilmente uma revista, ri, pronuncia sons inaudíveis, cacareja, vira-se insistentemente para o vizinho, que permanece impassível.

Certas cenas mostram uma veia burlesca e terna. Um touro espera pelo dono à saída do refeitório. Todos lhe dirigem a palavra e mimam-no sem receio. Um homem dá de comer a um cavalo no meio da pradaria. Recheia o boné com pedaços de pão que apresenta ao animal. Finda a jornada de trabalho, regressam à colónia. Os seus passos são pesados e o andar faz lembrar o dos pri-

sioneiros. Uma mulher robusta aguarda os retardatários, com as mãos vigorosamente colocadas na cintura. O touro da colónia pára. Ela dá-lhe qualquer coisa para comer na mão.

Há outras cenas que suscitam compaixão. A chegada, no fim do filme, de uma carroça que transporta os deficientes. É preciso ajudá-los a descer, segurá-los e carregá-los, porque as suas pernas são falíveis.

Esta obra de Loznitsa desenvolve, através de longas seqüências que alternam entre os trabalhos na aldeia e a vida na colónia, e de cenas líricas e burlescas, uma abordagem em crescendo de um mundo marcado pela exclusão e pela desgraça. Ela termina com uma série de retratos magníficos. Rostos marcados como cascas de árvores. Olhares inteligentes, lúcidos, atentos ao outro. Sorrisos iluminados a partir de dentro. Humanidade sofrida. Dignidade.

Serge Meurant,
in *Images Documentaires*, 50/51, 2004
(1) *Le Roman des forêts*, seguido de *Le Pays de la Mestchiora*, Paris, Gallimard, 1971.
(2) Editions l'Age d'Homme, Lausanne, 1969.

Portrait

«Entendem, entendem vocês, este barulho sonoro?
É o ancinho da aurora sobre as florestas.»
Serge Essénine¹

Uma aldeia russa sepultada na neve.

Um homem carrega um saco. Uma mulher traz um trenó na mão direita e,

na mão esquerda, um cesto de vime grande. Um casal idoso está sentado num trenó. Três mulheres estão de pé em frente a um hangar. São camponeses.

O cineasta pediu-lhes que posassem para ele durante dois ou três minutos na mais perfeita imobilidade. O constrangimento assim imposto faz parar o tempo e introduz a eternidade nas figuras.

Sergei Loznitsa contrai nos seus espantosos retratos os movimentos contrários que dissociam a arte do fotógrafo da do cineasta.

Um primeiro olhar prescruta as caras e os corpos. Estarão eles vivos ou mortos? O espectador espreita os sinais que manifestam a vida das personagens. Um pestanejar, o flectir de uma perna, um casaco levantado pelo vento. Eles vibram com a energia que a terra transmite às árvores e aos homens assim que estes lhe pertencem totalmente. A introdução no campo de um animal familiar faz ecoar a vivacidade interior das personagens.

Existe, enfim, uma riqueza infinita do mundo sonoro que mobiliza o ouvido e que no silêncio do campo invernal – onde sobressai o latido dos cães, o assobio do vento, o ranger das árvores – nos faz escutar a imagem.

O filme é composto por três partes, separadas entre si por longas panorâmicas horizontais que abrem o espaço da aldeia e o desdobram, transportando o olhar para a distância.

Primavera. O rio está cheio e os seus redemoinhos sombrios têm cheiro a neve. A corrente rápida atinge os rios com um barulho violento que a pouco e pouco se apazigua. E sucedem-se cantos de pássaros.

Retratos de mulheres à beira do rio.

Descansam depois de lavar a roupa. Um casal está sentado em cima do pneu de um camião. Uma mulher em frente a um palheiro carrega um ancinho de madeira. A composição do quadro está perfeita. As ripas de madeira que forram o tecto formam com o utensílio um jogo de oblíquos, com a personagem no meio.

O cineasta compõe cada um dos planos do seu filme como um pintor de ícones. Ele capta os gestos mais simples naquilo que eles manifestam de mais antigo, de imutável.

Os campos estão cobertos de bruma. O dia ergue-se. É Verão. Um homem numa barca largou os remos. Pensativo, apoia o queixo com a mão direita. Um outro está sentado à beira do rio e contempla a água. Um cão pequeno sai da sombra com uma sacudidela.

Não saberíamos descrever em detalhes cada uma das personagens de Sergei Loznitsa. Elas posam geralmente de pé, com as roupas de trabalho. Têm as mãos ao longo do corpo, em posição de saudação. Estão enraizados como as árvores da paisagem.

Retratos de humildade e de orgulho ao mesmo tempo, com a pertença a uma comunidade que o tempo não perturba. Os seus rostos olham-nos a partir do anonimato e irradiam em surdina como luzes das profundezas.

Neste poema à terra, a ausência do céu deve ser sublinhada: universo terrestre onde a ligação com o solo se afirma com um lirismo poderoso.

Serge Meurant,
in *Images Documentaires*, 50/51, 2004
(1) *La Confession d'un voyou et autres poèmes*, GLM, 1956.

My Joy

Todos os festivais se orgulham das suas descobertas. O objecto de orgulho do comité de selecção do Festival de Cannes este mês de Maio foi Sergei Loznitsa, cujo primeiro filme de ficção, *My Joy*, a única estreia na Competição, gerou entusiasmo e perplexidade em iguais proporções. A imprensa russa ficou chocada, principalmente porque o nome Loznitsa era tão pouco familiar para eles como para os europeus. Vencedor de prémios em vários festivais internacionais, o realizador é conhecido pelos seus documentários, mas a grande maioria dos cinéfilos russos já não vê filmes não-ficcionais, já que estes não são exibidos nem em televisão nem no cinema. Mais ainda, nos últimos anos Loznitsa tem estado a viver na Alemanha. Consequentemente, este

nativo da Bielorrússia que estudou em Moscovo e em Kiev e trabalhou durante algum tempo em São Petersburgo é, ao mesmo tempo, um realizador russo e um estrangeiro.

Assim sendo, *My Joy* foi imediatamente atacado por ser anti-russo e por ter, no geral, uma visão misantrópica da natureza humana, com alguns a afirmar que foi um trabalho sujo feito por encomenda e pago pelo "Ocidente podre". Ainda que não existam efectivamente representantes deste Ocidente no filme, os críticos mais argutos encontraram uma alusão à brandura de coração da Alemanha fascista em dois *flashbacks* da guerra em que os russos se exterminam uns aos outros. Demasiado forçado? Bem, os alemães co-financiaram o filme, por isso aí está uma possível prova. E ele foi produzido também pela Ucrânia, que



My Joy

ultimamente não morre de amores pela Rússia. A verdade é que Loznitsa não conseguiu encontrar produtores russos para o projecto.

Mais uma vez, os críticos da casa ficaram divididos, tal como sucedeu em 2008, com o controverso *Cargo 200* de Aleksei Balabanov, um filme que se assemelha em muitos aspectos a *My Joy*. Em Cannes, os anti-Loznitsa torciam por Nikita Mikhalkov, cujo filme *Burnt by the Sun 2* também estava na competição. Depois a batalha passou para Sochi, o maior festival de cinema russo, onde alguns críticos fizeram pressão sobre o comité de selecção para excluir o filme de Loznitsa da competição, com o fundamento de que o filme não era verdadeiramente russo. Diz-se que a presidente do júri, Karen Shakhnazarov (directora do Mosfilm, o maior estúdio de cinema do país), ficou horrorizada com *My Joy*, mas foi persuadida pelos colegas jurados a conceder a Loznitsa o prémio de Melhor Realizador. Curiosamente, Mikhalkov, o seu principal rival em Cannes, viu o filme em Sochi e teve uma reacção positiva. Mas um mês depois, durante a conferência de imprensa do Festival Internacional de Cinema de Moscovo (ao qual preside, tal como ao Sindicato de Cineastas Russos), Mikhalkov anunciou que *My Joy* não tinha nada de artístico, descrevendo-o como uma provocação planeada em que Loznitsa pede que o povo russo seja fuzilado.

No meio de tanto alarido, pouco se discutiu sobre o filme em si. Uma vez que era impossível julgá-lo só pelo nome do autor – desconhecido da maioria – as pessoas focaram-se no título. Em russo, *My Joy* pode ser entendido de duas

formas: como uma referência ao destino da personagem principal e como uma expressão antiga de carinho para com uma pessoa querida. Mas seja qual for a interpretação, o título é de uma ironia sombria. Em questões amorosas, o protagonista de Loznitsa, o camionista Georgy (Viktor Nemets), é sem dúvida um azarado: no início do filme vimos-lo sair à socapa do seu apartamento, deixando para trás uma esposa visivelmente infeliz; mais tarde, é solicitado por uma prostituta menor de idade e forçado a ter relações sexuais não consensuais com uma cigana da aldeia. O destino também não o favorece. Quando vai entregar um carregamento de farinha, Georgy perde-se no interior da Rússia e acaba por mergulhar num submundo caótico. Nisto assemelha-se a uma figura prototípica do cinema russo moderno, o General Klenski no filme *Khrustal'ov, My Car!* de Aleksei German (tendo testemunhado a morte de Estaline, Klenski abandona a sua vida anterior e desaparece, tornando-se um passageiro anónimo num comboio sem destino conhecido). Mas Georgy e Klenski incorporam a máxima de um poema de Pushkin: “Não existe felicidade no mundo, apenas tranquilidade e liberdade”. É a essa tranquilidade e liberdade que Georgy regressa nos últimos frames de *My Joy*, abandonando decididamente a civilização.

“É tudo mentira!”, dizem os que criticam Loznitsa. Houve ainda fortes objecções ao retrato que o filme faz da polícia que patrulha a estrada, cujo único intento é torturar, roubar e humilhar sexualmente todos aqueles com que se cruza. Até a palavra *chernukha* veio à tona – termo usado no tempo da

Perestroika pela velha guarda soviética para condenar a ousadia dos novos chegados cujo trabalho denunciava uma visão pálida da vida.

Esse parece ser o destino de muitos realizadores que passam do documentário para a ficção. Por força do hábito, os espectadores esperam que os seus filmes ofereçam um reflexo fiel da realidade, não uma metáfora, menos ainda uma denúncia essencialmente grotesca. A maioria dos documentaristas russos que se dedica à ficção tende a adotar modos elegíacos e idílicos – Sergei Dvortsevoi (*Tulpan*), Marina Razbezhkina (*Harvest Time, Yar*) e Yuri Schiller, cujo mais recente *Sparrow* foi rapidamente considerado a opção “anti-Loznitsa” do Festival de Moscovo. Revelando a beleza da natureza, estes realizadores inclinam-se mais para visões utópicas. Pelo contrário, *My Joy* é pura obscuridade.

Seria um erro considerar *My Joy* em relação à nova vaga romena, que tem dois dos seus notáveis representantes a trabalhar no filme: o operador de câmara Oleg Mutu e o actor Vlad Ivanov. Utilizando os seus talentos, Loznitsa estabelece um debate com o *ethos* prevaiente do cinema romeno. Se Ivanov havia personificado o sistema deprimado (*4 Meses, 3 Semanas e 2 Dias*) e a burocracia da Roménia contemporânea (*Police, Adjective*), em *My Joy* encarna um indivíduo numa posição de aparente poder, um “Major de Moscovo”, sem nome, que faz frente, mas sem grande resultado, ao *bullying* dos seus colegas de província. A cena em que é agredido é das mais cruciais do filme. Aí, a hierarquia social estabelecida é engolida por uma forma específica de caos russo, no

qual não existe certo ou errado, não há superiores nem subordinados, só fortes e fracos.

O trabalho de câmara de Mutu (antigo residente da URSS, como Loznitsa, tendo emigrado da Moldávia para a Roménia) difere igualmente do seu desempenho em *A Morte do Sr. Lazarescu e 4 Meses, 3 Semanas e 2 Dias*. O realismo documental do primeiro e o suspense psicológico do último dão lugar, em *My Joy*, a um diário de viagem estético em que o constatar dos factos tem sempre como contraponto unitário a reacção emocional a eles. Mutu é mestre em *road movies*, mas se a viagem era metafórica em *Lazarescu e 4 Meses*, em *My Joy* ele torna-se uma realidade concreta.

Para ser mais preciso, o protagonista de Loznitsa faz duas viagens. Na primeira, conduz pela Rússia de camião, escolhendo a rota para um destino sem nome fazendo uso do livre-arbítrio. Na segunda, que atravessa metade do filme, já perdeu o nome e a memória, e deixa-se levar pelos acontecimentos até ao momento em que toma a primeira decisão consciente da sua vida, pouco antes dos créditos finais. Nesta segunda viagem, ele é conduzido: o seu corpo parece viajar apesar dele.

Começando como um *road movie* tradicional, *My Joy* torna-se uma viagem de um outro tipo, não propriamente psicadélica, mas metafísica. É uma viagem até ao coração das trevas, às profundezas da Rússia – uma vasta massa de território que reduz os que por ela deambulam a formigas e pulgas; de uma individualidade marcada a uma perda do “eu” através da imersão no colectivo; da identidade ao anonimato; do discurso ao silêncio; de uma cara limpa e barbeada

a um aspecto desleixado que faz com que o protagonista se confunda com as restantes personagens; de uma história cheia de contrastes a uma dissolução na escuridão de um quadro a preto e branco.

Todo o filme é uma iniciação ao Modo de Vida Russo, sem regras escritas. Na primeira metade do filme, Georgy quebra-as uma por uma. Fica indignado por ser obrigado a parar não por ter violado uma regra de trânsito, mas por nenhuma razão em especial. Tenta escapar-se a um engarrafamento. Rejeita os serviços de uma prostituta menor de idade. *Recusa vodka*. Essa é a última gota – por isso é espancado e perde o poder da palavra. O camionista ocasional (o excelente Boris Kamorzin) que lhe dá boleia no fim é tão insensato e auto-confiante como Georgy quando iniciou a sua primeira viagem, mas conhece estas leis de *facto* e não tem medo de as enumerar. O seu monólogo, com o *leitmotif* recorrente “Não te metas”, distancia-se da estrutura do filme. É um lembrete da linguagem cinematográfica tradicional, até aqui esquecida no filme e eliminada de vez na cena final.

O ditado “a Rússia tem duas infelidades: os loucos e as más estradas” tem sido atribuído quer a Pushkin quer a Gogol. O filme de Loznitsa é uma verdadeira enciclopédia de loucos e más estradas. Pouco mudou nos últimos 200 anos e *My Joy* está mais próximo de Gogol do que de qualquer outro artista. Loznitsa, como Gogol, é um emigrante consciente que escreve sobre os horrores da Rússia a uma distância europeia (Gogol escreveu *Almas Mortas*, o seu *road novel* mais importante, em Roma). Ambos apagaram a linha que

demarcava a Rússia da Ucrânia. Gogol, tendo como modelo a *Divina Comédia* de Dante, pretendia adicionar dois volumes (*Purgatório* e *Paraíso*) ao primeiro (*Inferno*). Mas as coisas não funcionaram: o esboço do segundo volume perdeu-se num incêndio. A purgação, no sentido de purificação, não era comum na Rússia Imperial – e menos ainda nos dias que correm. Não há um sinal de esperança no filme de Loznitsa.

My Joy poderia ser facilmente reentitulado *Almas Mortas*. Uma viagem ao coração da Rússia não é, afinal, uma viagem ao submundo? Especialmente quando a primeira imagem do filme mostra um corpo não identificado a ser lançado numa valeta e coberto de cimento. Não vale a pena tentar perceber quem é esta pessoa – por isso mesmo foi enterrado, para que não sejam feitas perguntas. Qualquer pessoa na Rússia pode ter este destino à sua espera. De facto, no mundo que Loznitsa apresenta, o homicídio é uma forma de comunicação popular. Quão mais fácil é sacar de uma pistola, de uma pedra ou de um pau, e bater com ele sem piedade na cabeça do interlocutor em vez de tentar compreender ou explicar seja o que for. Como escreve outro poeta, “a Rússia não pode ser percebida através da mente”. Por isso ela é a primeira coisa a ser desligada.

Aqueles que decidam (não sem justificação) acusar Loznitsa de exagero, relembrem as palavras da jovem prostituta que Georgy encontra no engarrafamento: ela diz que vai para um sítio “apodrecido” e “amaldiçoado”. O que estamos a ver é um pesadelo fantasioso em que todos os horrores particulares da Rússia estão concentrados. Por

estranha coincidência, no dia do encerramento do Festival de Cannes, quando se deu a estreia de *My Joy*, milhares de pessoas estavam a assistir a outro conto de fadas – o último episódio da série de televisão *Lost*. O mundo descobriu finalmente que as personagens, em busca da verdade, estavam afinal mortas desde o início. O mesmo pode ser dito a respeito das personagens de Loznitsa. A única diferença é que não foram enviadas para uma ilha fantasiada. As pessoas em *My Joy* viveram ali toda a sua vida e é pouco provável que alguma vez saiam.

Se a morte é uma forma de conhecimento e o homicídio uma forma de comunicação, então os dois *flashbacks* em *My Joy*, que nos levam para além do seu contexto ultra-contemporâneo, adquirem imediatamente um significado mais profundo. Ambos adquirem traços de anedotas da II Guerra Mundial. No primeiro, um idoso que Georgy transporta conta como foi roubado numa estação de comboios, quando regressava triunfante à terra natal, e como retaliou assassinando o comandante da estação, o que fez com que perdesse o nome e o futuro para sempre (destino que aguarda também o protagonista de Loznitsa). O segundo é a história de dois soldados que, quando se refugiam numa floresta, encontram a casa de um professor com ideais pacifistas que vive ali com o seu filho pequeno. Acabam por assassinar o professor pelas suas crenças traidoras e o filho passa a ser conhecido como o Mudo – um dos sinais do stress pós-traumático é a perda da fala, que equivale à perda de identidade. O Mudo adulto é um dos três locais que agridem Georgy – matar e pilhar tornaram-se para ele formas de evitar

ter um fim igual ao do pai. Um ciclo vicioso de violência: matar ou ser morto. É esta lógica que o protagonista adota no fim do filme, matando não só os polícias corruptos, mas também as suas vítimas, sem deixar testemunhas. Só se pode sobreviver se culpados e inocentes estiverem mortos.

Em Cannes, Mikhalkov demonstrou ser o oposto conceptual de Loznitsa. Quer *Burnt by the Sun 2* quer *My Joy* articulam uma visão contemporânea da II Guerra Mundial. Mas se Mikhalkov, tal como o anuncia, decidiu relembrar às pessoas despreocupadas de hoje os horrores dos anos 40, Loznitsa reitera calmamente que nada mudou. A guerra continua. De facto, tornou-se ainda mais assustadora porque as regras desapareceram. Toda a gente está em guerra com toda a gente e vai continuar até que a humanidade seja aniquilada. Já passou mais do que meio século, mas ainda podemos encontrar um veterano condecorado a deambular numa estrada que não leva a lado nenhum, de arma na mão, com promessas de alinhar “todos estes filhos da mãe” para um fuzilamento, enquanto uma carrinha da polícia que transporta um caixão com um soldado morto passa. Não é coincidência que o próximo projecto de Loznitsa seja uma adaptação de *In the Fog*, uma novela de 1989 do autor bielorusso Vasil Bykau, o maior escritor de ficção de guerra da antiga União Soviética. Não há inimigos na história, só dois partidários a caminho da execução de um compatriota que se tornou um colaborador nazi.

Durante a Guerra Fria o mundo habituou-se à imagem da Rússia como Império Maléfico. O império caiu, e

com ele muitos estereótipos, mas o Mal com “M” maiúsculo ficou. Vive dentro do homem, ainda que essa não seja de todo uma prerrogativa russa. De facto, é precisamente sobre isto que trata o filme de Loznitsa. A sua inovação está no conseguir ver que a fonte do mal não reside num sistema viciado (seja ele o soviético ou outro), que pode ser reformulado, mas na natureza humana. A este respeito, *My Joy* está mais perto do *Anticristo* de Lars von Trier do que do *Cargo 200* de Balabanov.

O *know-how* de Loznitsa deriva de um estudo intenso da linha ténue entre a “ordem” soviética e o “caos” pós-soviético, que se baseiam exactamente nas mesmas leis. Já no seu primeiro filme, *Today We Are Going to Build a House* (1996), o realizador denunciou a desintegração do sistema, usando como exemplo os trabalhadores incompetentes que são incapazes de cumprir a ordem e terminar a construção. E ainda assim, na última sequência, quase por milagre, aparece uma casa completa no ecrã, como se de uma miragem ou de um efeito especial se tratasse. Os outros filmes do realizador sobre a Rússia contemporânea – *Factory* (2004), *Artel* (2006), *Portrait* (2002), *Settlement* (2001) – partilham esta mesma qualidade de espectro. Loznitsa, o documentarista, não acredita na possibilidade de uma reprodução fiel da realidade. Ele não acredita na reprodução, ponto final. Está mais interessado em verdades profundas acerca da natureza humana – da qual qualquer reprodução é tendenciosa e falsa. Demonstra-o em *Blockade* (2005) e *Revue* (2008), filmes feitos a partir de imagens de arquivo remontadas, que desconstróem não

apenas o *pathos* histriónico soviético, mas a própria concepção de catarse como elemento necessário da percepção estética. Para ele, a catarse só pode surgir com o desmascarar da natureza selvagem de um mal que triunfa em qualquer regime. Só tendo visto esse mal com os nossos próprios olhos poderemos destruí-lo.

Há um provérbio russo: “A verdade é boa mas a felicidade é melhor”. Loznitsa discorda e nisso, de facto, ele não é um russo, mas um artista verdadeiramente internacional.

Anton Dolin, “Fools and Bad Roads” in *Film Comment*, Setembro/Outubro 2010

Produção de conteúdos e tradução dos textos: Ágata Pinho
Agradecimentos: Anton Dolin, Catherine Blagonnet, Film Comment, Images Documentaires, Serge Meurant, Sergei Loznitsa, Zon Lusomundo

Próximo espectáculo

Trompe le Monde de Márcia Lança & Nuno Lucas

Dança Sex 21, Sáb 22 Janeiro

Palco do Grande Auditório · 21h30

Duração aproximada: 50 min · M12



© Márcia Lança

Coreografia e performance Márcia Lança
e Nuno Lucas **Desenho de luz** Alexandre
Coelho **Som** Olivier Renouf **Colaboração** Pedro
Paiva **Produção executiva** Sérgio Parreira
Co-Produção VAGAR e Culturgest
Apoios ACCCA, Bomba Suicida, Grupo
Sportivo Adicense, Teatro Viriato,
BLOODYMARY & BRAUN, Tanzwerkstatt
– Berlim, ZDB – Negócio
Apoio à Residência GDA – Gestão dos direitos
dos artistas

Trompe le Monde é um movimento permanente de reinvenção, de descoberta, de abertura a novos lugares. Dá a ver – sugerindo, afirmando, revelando – o invisível. Assumindo uma ingenuidade infantil no fazer crer, no fazer de conta, no fazer desaparecer e aparecer, pretendemos fazer sonhar. Temos que fechar os olhos para ver. A ideia é imaginar.

Trompe le Monde utiliza truques e efeitos mas com moderação.

Trompe le Monde propõe um espaço de silêncio para o olhar. A escuta como passagem para o pensar. O maravilhoso mundo do não dito.

Trompe le Monde é o lugar onde se passa o tempo, uma espécie de tempo difícil de nomear, suspenso entre a vida e a morte.

Trompe le Monde é a arte de coreografar o imaginável.

Os portadores de bilhete para o espectáculo têm acesso ao parque de estacionamento da Caixa Geral de Depósitos.

Conselho de Administração

Presidente

António Maldonado
Gonella

Administradores

Miguel Lobo Antunes
Margarida Ferraz

Assessores

Dança

Gil Mendo

Teatro

Francisco Frazão

Arte Contemporânea

Miguel Wandschneider

Serviço Educativo

Raquel Ribeiro dos Santos
Pietra Fraga

Direcção de Produção

Margarida Mota

Produção e Secretariado

Patrícia Blázquez
Mariana Cardoso de Lemos
Jorge Epifânio

Exposições

Coordenação de Produção

Mário Valente

Produção e Montagem

António Sequeira Lopes
Produção
Paula Tavares dos Santos

Montagem

Fernando Teixeira
Culturgest Porto
Susana Sameiro

Comunicação

Filipe Folhadela Moreira
Ana Franco Gil estagiária

Publicações

Marta Cardoso
Rosário Sousa Machado

Actividades Comerciais

Patrícia Blázquez
Clara Troni
Catarina Carmona

Serviços Administrativos e Financeiros

Cristina Ribeiro
Paulo Silva
Teresa Figueiredo

Direcção Técnica

Paulo Prata Ramos

Direcção de Cena e Luzes

Horácio Fernandes

Assistente de direcção cenotécnica

José Manuel Rodrigues

Audiovisuais

Américo Firmino
coordenador
Paulo Abrantes
chefe de áudio
Tiago Bernardo

Iluminação de Cena

Fernando Ricardo chefe
Nuno Alves

Maquinaria de Cena

Alcino Ferreira

Técnico Auxiliar

Álvaro Coelho

Frente de Casa

Rute Sousa

Bilheteira

Manuela Fialho
Edgar Andrade

Recepção

Sofia Fernandes
Ana Luísa Jacinto

Auxiliar Administrativo

Nuno Cunha

Colecção da Caixa Geral de Depósitos

Isabel Corte-Real
Inês Costa Dias
Maria Manuel Conceição

Edifício Sede da CGD

Rua Arco do Cego, 1000-300 Lisboa, Piso 1

Tel: 21 790 51 55 · Fax: 21 848 39 03

culturgest@cgd.pt · www.culturgest.pt

Culturgest, uma casa do mundo
