

CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA
REVISTAR OS GRANDES GÉNEROS – A GUERRA NO CINEMA (PARTE III)
PARA ALÉM DO CAMPO DE BATALHA
28 de Novembro de 2023

IVANOVO DETSVO / 1962
A INFÂNCIA DE IVAN

um filme de ANDREI TARKOVSKI

Realização: Andrei Tarkovski *Argumento:* Mikhaïl Papavz, Vladimir Bogomolov, a partir de temas da novela de Vladimir Bogomolov, *Ivan* (1958) *Fotografia:* Vadim Youssov (preto & branco) *Música:* Viatcheslav Ovtchinnikov *Interpretação:* Nikolai Bourliaev (Ivan), Valentin Zoubkov (capitão Kholine), E. Jarikov (tenente Galtsev), S. Krilov (cabo Katasanov), N. Grinko (coronel Griaznov), V. Maliavina (Macha), Irma Tarkovskaïa (mãe de Ivan), Andrei Mikhalkov-Kontchalovski (soldado de óculos).

Produção: Mosfilm (1962) *Cópia:* DCP, preto-e-branco, legendado em português, 91 minutos *Estreia comercial em Portugal:* 11 de Fevereiro de 2016.

É um lugar-comum, a tentação de procurar em cada “primeira vez” os indícios das vezes futuras. A tentação torna-se irresistível perante obras de autores que ficaram conhecidos (e reconhecíveis) pela força da visão que propõem do mundo. É o caso de Andrei Tarkovski. E é o caso perante A INFÂNCIA DE IVAN que confirma a regra dos indícios de autor se nos ativermos num dos sinais que atravessam o “universo Tarkovski”, o elemento que reflecte a terra de ANDREI RUBLIOV (1966), de SOLARIS (1972), do ESPELHO (1974), de STALKER (1979), de NOSTALGIA (1983), de O SACRIFÍCIO (1986): a água. A INFÂNCIA DE IVAN segue o percurso de um adolescente numa frente durante a Segunda Guerra Mundial a partir de um romance de Bogomolov, de que guardará, além da inspiração, a estrutura e a opção fulcral de desviar a acção dos campos de combate para o quotidiano da vida de caserna. Tarkovski acrescenta-lhe um prólogo e um epílogo oníricos, cuja carga paira sobre todo o filme, intrometendo-se nele sob a forma dos sonhos de Ivan. E a esta associa desde os primeiros planos a imagem da água que se torna omnipresente: o poço, o rio, o mar, a lama, a chuva, o som de pingos que caem. Se, como tanto se repete e os filmes tanto confirmam, Tarkovski é um cineasta da terra, desde o princípio a filmou coberta de água. Ivan, como o próprio Tarkovski e como os posteriores protagonistas dele, transporta consigo a relação com uma terra reflectida no elemento líquido.

Tarkovski estreou-se dois anos antes com outro filme “de infância”, mais conforme às regras do “género”, a média metragem “O CILINDRO E O VIOLINO”, trabalho final de curso no Instituto de Cinema do Estado, em Moscovo (exibido na Cinemateca no Ciclo “Andrei Tarkovski” de 1985). Em 1962, quando é mostrado em Veneza (onde vence o Leão de Ouro, *ex aequo* com CRONACA FAMILIARE, de Valerio Zurlini), A INFÂNCIA DE IVAN é apresentado como um exemplo emblemático da “nova vaga soviética”: “Este jovem herói, Ivan, o rapazinho russo, sacrificou a sua vida pela paz, pela felicidade dos homens, para que nunca mais haja guerra sobre a terra. Com muita força e fulgor, paixão e poesia, o filme traça a vida heróica de Ivan e dos seus camaradas de regimento.” É naturalmente a versão oficial das autoridades soviéticas e da Mosfilm que planeava a sua produção antes de entregar o filme a Tarkovski. A INFÂNCIA DE IVAN torna-se alvo de uma acesa polémica como ponto de partida para um debate sobre o novo cinema soviético: em facções que se dividem, a crítica ocidental aponta-lhe o formalismo (em especial o virtuosismo das sequências oníricas) ou a consagração de um estilo devedor do renascimento soviético, que num artigo famoso (originalmente publicado sob a forma de carta no *L’Unité*, em Outubro de 1963), Jean-Paul Sartre, principal defensor desta última posição, e do filme a que chamou os “QUATRE CENTS COUPS soviéticos” (distinções notadas

entre a “tragi-comédia burguesa” de Truffaut e o retrato de “uma das tragédias soviéticas” de Tarkovski), designou “surrealismo socialista”.

Então e mais tarde, Andrei Tarkovski defendeu o filme à margem da polémica. E se politicamente a sua posição é ambígua nesta primeira obra, a seguinte esclarecê-la-á, afirmando a reivindicação cultural da tradição russa – ao mesmo tempo que marca o termo da “confiança” nele depositada pelo Estado soviético e a conhecida relação tortuosa estabelecida entre ele e as autoridades do seu país a partir de *ANDREI RUBLIOV*. Para Tarkovski a importância de *A INFÂNCIA DE IVAN* situou-se noutra esfera: foi depois de o terminar que pressentiu a inevitabilidade do cinema na sua vida. É ele quem assim o diz nas reflexões que compõem *Le Temps Scellé* (a bio-filmografia editada pelos *Cahiers du cinéma* em 1989): “O cinema apareceu como um modo de fixar o movimento da realidade naquilo que ela tem de factual, de concreto, de único, reproduzindo os seus momentos, instante a instante, numa corrente instável que não chegamos a dominar senão, precisamente, através da sua impressão sobre a película. É isto que define os recursos do cinema. E a ideia de autor não se torna um testemunho vivo, que desperta ou perturba o espectador, se não se insere na corrente rápida da realidade fugidia, retida nos seus momentos concretos, palpáveis, cada um deles único pela sua matéria e pela sua emoção. De contrário, o filme está condenado à partida: envelhecerá e morrerá antes mesmo de ver o dia.” A experiência de *A INFÂNCIA DE IVAN*, que entendeu como “uma espécie de exame de passagem ao direito da criação” colocou-lhe a questão do cinema e a urgência de adoptar uma posição “clara, mesmo se provisória, na estética cinematográfica”, “contribuiu para a formação das minhas convicções”, como também diz, referindo-se à ligação entre a poesia como visão do mundo e a capacidade de verdade do cinema.

O que o seduziu na leitura de *Ivan* (publicado em 1958) foi a austeridade literária: nem confrontos militares, nem missões heróicas de reconhecimento, mas o entendimento da matéria da narração nos momentos de pausa, carregados de tensões (estáticas) tão fortes como as vividas nas frentes de combate. E por último a carga dramática da personalidade do rapaz, *diabolicamente* (termo dele) afectado pela guerra. O trabalho de argumento e realização procurou desenvolver o papel conferido ao lugar da acção e à paisagem traduzindo-os em associações concretas ligadas à memória da sua própria infância, como acontece com os quatro sonhos do filme. Isto dito, assinale-se que as sequências oníricas e as soluções encontradas para as passagens deste ao registo realista e vice-versa, ou a cena na cripta de uma igreja no dia da vitória sobre Berlim, especialmente celebradas, foram aquelas que Tarkovski teve dificuldade em concretizar por desconfianças de produção com base na sua injustificação. Ou seja, a utilização de imagens em negativo no terceiro sonho, por isso o mais ostensivamente irrealista; ou o tratamento de imagens que traduzem a lógica do sonho pelo modo cintilante como são filmadas, por exemplo, o camião coberto de maçãs na praia, os cavalos molhados pela chuva, o plano panorâmico sobre as árvores ou o do rosto da rapariga que se repete por três vezes em frente à câmara com a alteração da expressão dela.

Gravitando em torno de imagens sinistras e esplendorosas – Tarkovski encontra na natureza a dimensão lírica que contrapõe à atrocidade do tema –, *A INFÂNCIA DE IVAN* escapa à dimensão de “filme de infância” para que o título o atira. Nada idílico e nada conforme à inocência redentora da infância. Como outros notaram, o nome do protagonista é um nome de uso comum na Rússia, o que faz de Ivan ao mesmo tempo uma e muitas vítimas da guerra: sobrevivente à perda da família e marcado por feridas (que as cicatrizes no corpo tornam visíveis quando se despe para tomar banho) que se tornaram obsessões de vingança (a faca como instrumento de impulsos de morte). É o tema da criança-monstro, santo e mártir, belo e funesto. Ivan é um ser torturado a quem foi subtraída a inocência. Um ser solitário que, desde o início se presente, a fotografia que os soldados encontram, vem tornar silencioso.

Maria João Madeira