

## CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA

20 e 23 de Outubro de 2023

A CINEMATECA COM O DOCLISBOA: O Documentário em Marcha – Conturbados Anos 30 na América do New Deal: “Rússia, o Caminho Para a Prisão”

### BONUS MARCH 1932 / 1933

*Um filme de Leo Seltzer*

*Montagem:* Leo Seltzer *Produção:* Workers Film and Photo League / *Cópia:* digital, muda com intertítulos em inglês e legendagem eletrónica em português / *Duração:* 13 minutos / *Estreia mundial:* data não identificada / *Inédito comercialmente em Portugal / Primeira apresentação na Cinemateca.*

### PUTIOVKA V JIZN / 1931-57

“O Caminho da Vida”

*Um filme de Nikolai Ekk*

*Argumento:* Nikolai Ekk, Aleksandr Stolper, Regina Yanuhkevich e, não mencionado no genérico, Osip Brik / *Diretor de fotografia (35 mm, preto & branco):* Vassili Pronine / *Cenários:* Ivan Stepanov, A. Yevmenenko / *Música:* Jacob Stolar / *Som:* Yevgueni Nesterov / *Interpretação:* Nikolai Batalov (*Nikolai Sergueiev*), Yvan Kyrlya (*Mustafá*), Mikhail Djagofarov (*Kolia, o rapaz cuja mãe morre*), Mikhail Jarov (*Tomka, o “duro”*), Aleksandr Novikov (*Vacha Busa*), Maria Andropova (*Maria Skriabina, a assistente social*), Vladimir Vesnovsky (*Rebrov*).

*Produção:* Mejrabpomfilm (Moscou) / *Cópia:* digital (transcrita do original em 35 mm), versão original com legendas em inglês e legendagem eletrónica em português / *Duração:* 110 minutos / *Estreia mundial:* Moscou, 1 de Junho de 1931 / *Inédito comercialmente em Portugal / Primeira apresentação na Cinemateca:* 20 de Julho de 1987, no âmbito do ciclo “Cinema Clássico Soviético”, na versão de 1957; a versão original de 1931, com 104 minutos, foi apresentada a 13 de Novembro de 2015, no ciclo “Nos Caminhos da Infância”.

\*\*\*\*\*

**AVISO:** a cópia de PUTIOVKA V JIZN apresenta deficiências de imagem e som. Pelo facto as nossas desculpas.

\*\*\*\*\*

Embora possa parecer insólito incluir um filme soviético de ficção num ciclo de documentários americanos, a presença de **Putiovka V Jizn** neste programa justifica-se pelo facto de, como assinala William Alexander em *Film on the Left*, Paul Strand, uma das figuras centrais deste ciclo e do cinema de esquerda americano dos anos 30, ter sido “*influenciado por filmes soviéticos como O Couraçado Potemkine, Tempestade na Ásia e “O Caminho da Vida”* [estreado em Nova Iorque em 27 de Janeiro de 1932], não apenas devido aos temas que abordavam como também pelo modo como utilizavam os elementos da linguagem cinematográfica”.

A sessão começa com **Bonus March 1932**, que reúne, com notável concisão, um tema genérico – a guerra, mais especificamente os seus efeitos sobre os soldados: morte, mutilações, irrisórias medalhas – e um tema específico, a marcha dos veteranos da Primeira Guerra Mundial sobre Washington, todos em situação de desemprego, como milhões de americanos, para reclamar o pagamento das suas pensões e que foi violentamente reprimida pela polícia. Com notável concisão, Leo Seltzer começa por evocar a guerra enquanto tal e apresenta o contexto em que se situa o seu filme, que era o presente dos espectadores da época: a miséria dos bairros de lata (chamados Hoovervilles, em “homenagem” ao presidente da república, Herbert Hoover), as filas de desempregados para a sopa dos pobres ou uma cama num abrigo do Exército da Salvação. Quando o filme chega ao seu ponto central, a marcha sobre Washington, Seltzer serve-se da montagem paralela, alternando rapidamente imagens de guerra e imagens da manifestação e da sua violenta repressão, especificando nos intertítulos as

datas de 1917 (entrada dos Estados Unidos no conflito) e de 1932. Os mesmos homens que lutaram contra a Alemanha e os seus aliados têm agora de lutar contra a polícia do seu próprio país, de salvadores passaram a inimigos e, numa ironia suprema, a repressão é comandada por um general, o futuramente célebre Douglas MacCarthur, que chefiara tropas americanas no teatro de guerra europeu, das quais talvez fizessem alguns daqueles homens. O horror da situação é resumido no desenlace com um amargo slogan: *“Lembramo-nos de 1918, não nos esqueceremos de 1932”*.

**Putiovkva V Jizn** é conhecido em francês e em inglês, como **“O Caminho da Vida”**, mas a tradução literal do título seria **“Salvo-Conduto Para a Vida”**. Teve grande êxito na URSS, embora o público tenha ficado um tanto desorientado e decepcionado com o facto de o co-protagonista morrer. Foi apresentado na primeira edição do Festival de Veneza, em 1932, onde foi muito bem recebido pela crítica e vendido para diversos países. O filme pertence a um duplo período de transição. Por um lado, à passagem do período mudo para o sonoro (é o primeiro filme sonoro soviético). Por outro, foi realizado no período em que se ouviam os últimos ecos dos extraordinários anos 20 da arte soviética. Basta constatar que o filme contou com a colaboração de Osip Brik, um dos mais célebres nomes das vanguardas russas e soviéticas, que antes de revolução bolchevique financiara a edição da poesia de Maiakovski e cuja mulher, Lili Brik, também compartilhou a vida de Maiakovski. Em 1931, Maiakovski já se tinha suicidado, Eisenstein, ausente do país há dois anos, estava no México, ainda pensando que levaria a cabo **Que Viva México!**, Vertov realizava **Entusiasmo** e Youkevitch **“As Montanhas de Ouro”**. Pouquíssimo tempo depois Estaline liquidaria toda a velha guarda bolchevique, começariam os “processos de Moscovo” e os horrores e terrores de Estado. E todas as formas modernas em arte, de que este filme é um exemplo brilhante, seriam combatidas na URSS a partir da segunda metade dos anos 30.

Por conseguinte, **Putiovkva V Jizn** situa-se no fim de uma era, o fim das vanguardas soviéticas e no começo de outra, a do cinema sonoro. Foi realizado apenas quatro anos depois de **Outubro** e dois depois de **O Homem da Câmara de Filmar**, mas não podemos esquecer que também foi realizado quatro anos depois de **The Jazz Singer**, o primeiro filme com som gravado. Mas como observa Jay Leyda, no seu clássico *Kino - A History of Russian and Soviet Cinema* (1960), pelo facto de ser tardio o cinema sonoro soviético teve a possibilidade de evitar os erros do *“segundo período do cinema sonoro. Os engenheiros soviéticos lançaram-se tardiamente na tarefa de construir um sistema de cinema sonoro, o que lhes permitiu evitar o tatear inicial dos americanos. E como os artistas soviéticos só chegaram lentamente a este novo meio de expressão, as doenças infantis do cinema sonoro foram evitadas ao cinema soviético, que não se submeteu nunca ao reino do «cinema a cem por cento falado a qualquer preço» que submergiu o resto do mundo em 1929. O único exemplo soviético deste tipo de cinema foi a comédia “O Traidor Mecânico”, distribuída em Outubro de 1931, cujo protagonista é um fonógrafo”*. Ekk não dispensou os intertítulos, que servem como elementos de elipse e na definição dos personagens. Estes intertítulos têm um grafismo moderno, o que é mais um laço entre o filme e as vanguardas dos anos 20. Do ponto de vista formal, **Putiovkva V Jizn** é um magnífico exemplo da mistura de elementos da linguagem muda e sonora, que marca muitos filmes feitos à volta de 1930, com uma concisão narrativa típica do cinema mudo e ao mesmo tempo um uso extremamente inteligente do som como elemento estrutural.

Em 1957 o filme foi *“novamente sonorizado”* e reposto nas salas de cinema soviéticas, no início do “degelo” kroucheviano na versão de 90 minutos. Esta foi a única mostrada durante muitos anos fora da URSS (foi assim que os espectadores nova-iorquinos a descobriram em 1932), antes de ser substituída pela de 110 minutos apresentada na Cinemateca em 2015 e que veremos nesta sessão. Apesar da impossibilidade de cotejarmos as duas versões, é possível assinalar algumas diferenças. Um intertítulo em

que se vê a figura de Lenine foi suprimido na versão de 1957, assim como os falsos borborigmos emitidos por Mustafá na esquadra da polícia; o coro dos jovens delinquentes na passagem em que o pai de Kolia vem procurá-lo na esquadra está igualmente ausente da versão curta; a sequência da partida no grupo na estação foi abreviada na segunda versão, assim como a orgia no final. Há certamente outras alterações, estruturais ou de pormenor, que exigiriam uma comparação sistemática das duas versões.

Independentemente de todos estes fatores, **Putiovkva V Jizn** é um belíssimo filme sobre delinquentes juvenis e a sua reabilitação. De fundo otimista, ideologicamente humanista, herdeiro da tradição do Iluminismo, feito por homens que acreditavam sinceramente na redenção pela educação e o trabalho, **Putiovkva V Jizn** só tem equivalente no domínio dos filmes do período clássico sobre a delinquência juvenil num filme que é o seu oposto absoluto, o negramente pessimista **Los Olvidados**, realizado vinte anos mais tarde e que suscitaria o entusiasmo de um dos mestres do cinema mudo soviético, Poudovkine. Buñuel talvez tenha visto o filme de Ekk, que foi distribuído comercialmente em Paris, com algum êxito, na primeira metade dos anos 30, quando ele lá vivia. Ekk e os seus argumentistas Aleksandr Stolper e Regina Yanuhkevich parecem ter estudado seriamente o tema da recuperação de jovens delinquentes e presenciaram os métodos não repressivos que vemos no filme, numa comunidade de trabalho em Lyouberefs. A estrutura narrativa é fluida e oblíqua, como era regra no início do cinema sonoro e continuaria a sê-lo no cinema soviético durante muito tempo, não obedecendo a regras estritas da causalidade nem a convenções de género, como se nota pela irrupção de partes cantadas. Os dois adultos que representam o polo positivo e o polo negativo da sociedade, o educador e o delinquente endurecido, são incarnados por dois atores profissionais. Todos os jovens são não profissionais e foram escolhidos entre aqueles que estavam na comunidade de Lyouberefs (nenhum fez carreira no cinema). Esta mistura entre profissionais e amadores, embora estivesse longe de ser inédita, é inegavelmente um elemento “moderno”, semi-experimental. Este aspecto coexiste com um elemento de teor algo melodramático, a morte da mãe do adolescente, que acarreta a dissolução da célula familiar, mas é mostrado com uma sobriedade que abole por completo a sua natureza melodramática. Do mesmo modo, quando os carris são sabotados, esquecemo-nos que o tema do “sabotador” seria um dos elementos mais sinistros do terrorismo estalinista, de que há inúmeros exemplos no cinema. O que fica na retina e na memória nesta sequência de sabotagem é que esta constitui o início do ponto culminante do filme, que também é o seu desenlace e é o momento em que o som é usado com maior eficácia dramática. O alegre canto de Mustafá, que sem o saber se dirige para a morte (como o jovem camponês que é abatido enquanto canta e dança, depois de uma noite de amor, em **A Terra**, de Dovjenko), mistura-se ao coaxar dos sapos e ao ruído das rodas e das ferramentas que sabotam os carris. Quanto mais próxima é a morte do rapaz, mais nítido é o seu canto. E também é através do som, dos ruídos e dos silvos da locomotiva, dos gritos de alegria daqueles que ainda não sabem que a chegada triunfal do comboio também é um cortejo fúnebre, que o filme chega à sua apoteose. Só no cinema a morte pode ser tão bela. Mustafá não morre devido ao acidente provocado pelo sabotador, morre num combate corpo a corpo: morre consciente, morre como um pequeno herói ateu, não como uma simples vítima expiatória. *“Deixo-o (...) nesta hora / Crepuscular em que buscou a morte. / Que de todas as horas da sua sorte / Esta perdure, amarga e vencedora”* (Jorge Luis Borges).

Antonio Rodrigues