

CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA  
REALIZADOR CONVIDADO: BORIS LEHMAN  
22 de dezembro de 2023

# UNE HISTOIRE DE CHEVEUX / 2020

um filme de Boris Lehman

**Realização:** Boris Lehman / **Imagem:** Antoine-Marie Meert / **Som:** Séverine Hubard (assistida por Xavier Gillo) / **Montagem:** Julie Sandor / **Misturas:** Simon Apostolou / **Correcção de côr:** Isabelle Carlier / **Música:** Walter Hus (*The Straight Line*), Guillaume Lekeu (*Quatuor à clavier*) / **Com:** Rabino Mordekhay, Tatiana Kosventseva, Nahum Livants / **Vozes:** Boris Lehman, Serge Goldwicht, Eugène Savitzkaya, Regina Guimarães / **Textos de:** Blaise Cendrars (*Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France*), Jules Verne (*Michel Strogoff*), Regina Guimarães (conto) / **Desenhos:** Catherine Legoff / **Animação:** Patrick Theunen

**Produção:** DOVFILM, Fundação Boris Lehman / Filmado na Sibéria, na Mongólia e em Birobidjan entre Fevereiro e Março de 2009 / **Cópia:** digital (a partir de 16mm), cor, 82 minutos, legendada electronicamente em português

---

A primeira cena do filme seria a fuga do campo de concentração em que termina *Histoire de mes cheveux*, de que este filme é uma continuação (Boris Lehman diz que é um filme com duas partes). Uma fuga que não filmou (ao contrário de Samuel Fuller), mas que descreve nos primeiros intertítulos, como fará com outras cenas, noutros intertítulos, que pontuam a negro o filme. Seria uma estranha fuga: de um campo de concentração na Rússia, para um território historicamente marcado pela expulsão, destino de prisioneiros de guerra obrigados a trabalhos forçados, uma prisão ao ar livre. "Diz-se que quando se vai para a Sibéria não se volta. E, contudo, estou vivo: a Sibéria é uma terra onde se vai e de onde se volta", diz.

"Onde estou?", pergunta em *off* enquanto olha directamente para a câmara num grande plano sobre a sua cara, a respiração visível num fumo branco. "Onde estou?", repete, num fundo branco riscado por árvores finas. O branco dos seus cabelos (que mal se vêem) é continuado pelo branco da paisagem, por onde se desloca ao longo de todo o filme. Um lugar inóspito, com neves profundas, onde é difícil andar – pelas características do terreno, pelas roupas volumosas que Boris Lehman é obrigado a usar para se proteger do frio. É uma deslocação sem progressão, Boris Lehman caminha, mas parece não sair do mesmo lugar (a paisagem repete-se). É o próprio movimento e o percurso, uma procura no vazio, no nada, sem destino, sem fim, o próprio objecto do filme. Uma circulação que relembra a diáspora judaica, e que a certa altura do filme se concretiza mesmo no encontro com essa expulsão: Lehman chega a Birobidjan, um enclave autónomo judeu desenhado por Estaline para que os judeus pudessem preservar a sua cultura e a sua língua. Um lugar de "deportação voluntária", diz. Aí, Boris Lehman procurou (e encontrou, "se decidirmos acreditar") o seu nome nos túmulos no cemitério local. Filmado em dois meses, em 2009, em territórios russos e na Mongólia, o filme, contudo, indica uma data final mais lata: a última linha do genérico indica que o filme foi iniciado em 2007, terminado em 2020. Há um plano com a preparação da viagem: Boris Lehman e um amigo (que depois veremos a acompanhar o realizador pelo gelo siberiano), estão sentados numa mesa (de frente para a câmara, como é costume no cinema de Lehman), manuseiam mapas, falam de sítios, apontam trajectos. Enquanto dispositivo, o mapa indica ao mesmo tempo um projecto, um programa para a viagem que vai começar (e que o filme é), e prepara um conflito, um embate entre a abstracção do projecto e o concreto do terreno, entre a imaginação e o confronto de um corpo com o chão. O mapa é uma boa imagem para o método de Boris Lehman, que passa pela recolha (o realizador vai acumulando planos ao longo de vários anos até chegar ao ponto em que decide fechar um conjunto, uma colecção, um filme), e pela projecção (Lehman não planifica propriamente os seus filmes, mas imagina os planos antes de os filmar). Os filmes são as viagens que resultam dessa projecção primeira e do embate de uma imaginação com um corpo (o de Boris Lehman). "Andamos por cima do Lago Baikal, ligeiramente

angustiados”, ouve-se em *off*, logo depois do plano da preparação. Boris Lehman caminha e deita-se sobre o lago, um plano subjectivo descreve as rachas que o ameaçam.

A olhar pela janela embaciada e suja do transiberiano, Boris Lehman fala da uniformidade russa: “Na Rússia tudo o que chama a atenção, tudo o que acontece à tua volta, é assustadoramente uniforme. E a primeira coisa que ocorre ao viajante, quando contempla esta simetria, é que uma uniformidade tão completa, uma regularidade tão contrária às naturais inclinações da humanidade, não seria possível de alcançar, e não poderia existir, sem violência. Neste país, diferente de qualquer outro, a natureza tornou-se cúmplice dos caprichos do homem que matou a liberdade para divinizar a unidade. Também ela está por toda a parte.” Num texto que escreveu para a *Trafic* (em 2011), Boris Lehman reflecte sobre as dificuldades de filmar “em liberdade” no momento em que escreve, e fala do aparecimento de interdições novas (diferentes das que existiam quando começou a filmar, por volta dos anos 60). Usa a experiência que tinha tido no transiberiano dois anos antes: “No transiberiano, onde estive há dois anos, diziam-me que não podia filmar no comboio sem autorização (mas esta demorava dois a três meses a ser emitida), e que mesmo com autorização eu não poderia filmar os trabalhadores do comboio, nem mesmo a paisagem que via da janela.” Depois compara essa com as interdições mais pesadas com que se confrontou quando tentou filmar os barcos no jardim das Tuilleries ou o aeroporto de Bruxelas, e conclui: “É preciso voltar ao estúdio, como no princípio, onde tudo era falso e fabricado. Ou então ir para as zonas de silêncio, as ilhas desertas (se é que ainda existem) ainda virgens de imagem. Refazer o cinema fora do real. Ou então fazer o cinema fora da lei.” Boris Lehman filma a paisagem russa da janela suja do transiberiano, embaciada e homogénea, sem autorização.

Percorre essa uniformidade com o corpo. E nesse trajecto sem traço nem fim, parece descobrir o *ennui*, que poderíamos traduzir ineficazmente por tédio ou acedia, figura tão carregada poética e filosoficamente - o distanciamento de Schopenhauer, o *spleen* de Baudelaire, um retirar-se das condições materiais da cultura e da sociedade, uma suspensão da dimensão produtiva da vida. Boris Lehman percorre o vazio, suspira antes de vestir, despir, voltar a vestir as imensas e limitadoras roupas que o protegem do frio, descreve os planos que não filmou, manipula objectos que não funcionam, vê um borrão da janela, e caminha por um branco homogéneo, sempre igual. A cara que nos olha nos grandes planos que vão pontuando o filme tem a carga de uma dor indefinida. “Atravessei tantas fronteiras, andei por montanhas e vales, atravessei a Sibéria, a Mongólia, caminhei sobre a água do lago Baikal à procura do meu caminho, a tentar não me perder. Ia onde quer que fosse, no branco, no infinito, sem saber aonde me dirigia”, diz em *off*. E acrescenta: “Depois de tantas viagens, desvios desnecessários no frio e no sofrimento, estou de volta a casa, ao meu país. Valeu a pena sair.”

Numa conversa com Regina Guimarães e Saguenail (publicada na *Grande Ilusão* em 1996), Boris Lehman descreve as viagens dos seus filmes como sendo viagens interiores: “Isto talvez pareça uma contradição em relação ao cinema que é uma máquina de fazer sonhar, viajar. Mas eu diria que, da mesma maneira que a Marguerite Duras filmou a Índia em França, eu também não preciso de ir muito longe, posso filmar aqui. E mesmo que eu faça longas viagens, acabo por filmar a mesma coisa que se não fosse tão longe. Porque é preciso evitar o exotismo. O México [onde vai para *Babel*] foi uma viagem ao estilo de Michaux [interior]. Vamos longe para no fim nos encontrarmos a nós próprios. Só que é uma prova. O meu cinema comporta essa necessidade de pôr à prova, numa forma mais ou menos consciente. E, para pôr à prova, é preciso que haja deslocação, movimento. É preciso partir algures, trazer de volta, regressar e mostrar essa coisa que se trouxe.” Do transiberiano envia postais do lago Baikal no Verão que não viveu, de paisagens secas e amarelas. O número de selos indica que vai enviá-los para longe.

Ao longo da sua viagem pela Sibéria (nome do território que por vezes aparece como subtítulo, e é quase sempre o título pelo qual Boris Lehman se refere a este filme), vai tendo esparsos encontros – uma mulher que lhe vende arenque grelhado, uma massagista que não tem um polegar, uma família, o rabino que o faz repetir a oração que disse no seu *Bar Mitzvá* quando tinha 13 anos. Fala de como a imensidão branca é habitada. O que relembra que na viagem interior que é o cinema de Boris Lehman, o outro é convidado a entrar. Mas ao contrário de outros encontros, noutras viagens, onde Boris Lehman vai filmando os seus amigos e aqueles que conhece bem, aqui o outro não fala a mesma língua. Boris Lehman tenta fazer o que lhe dizem (quando lhe explicam como montar um camelo), tenta fazer-se compreender no agradecimento, e cria espaços para aqueles que encontra poderem entrar. Mas não saímos da viagem interior de Boris Lehman, que é aqui irreduzível, acompanhada pela imensidão inóspita e branca, sem fim.