

Asas

um filme de Larisa Shepitko

com Maya Bulgakova, Sergey Nikonenko, Zhanna Bolotova, Pantelejmon Krymov

Krylya | 1966 | Rússia | 85min | M/12

Nadezhda Petrukhina viveu, em tempos, dias gloriosos como piloto durante a Segunda Guerra Mundial. Agora, como directora de uma escola, lida com o sufoco e o aborrecimento do dia-a-dia.

De todos os fascinantes e talentosos realizadores que emergiram da União Soviética, Larisa Shepitko permanece um dos nomes menos conhecidos. Enquanto muitos dos seus contemporâneos da escola de cinema, incluindo Andrei Tarkovsky, Serguei Parajanov, e o seu marido Elem Klimov, obtiveram reconhecimento internacional, Shepitko passou despercebida – mesmo que no auge da sua carreira estivesse prestes a obter o mesmo tipo de notoriedade que os seus mais conhecidos compatriotas. Infelizmente, essa carreira terminou no momento em que estava em ascensão, quando morreu num acidente de viação, com cerca de quarenta anos, deixando um filho e o seu marido, para manter vivo o seu legado. Deixou também uma brilhante, apesar de pequena, obra, constituída por apenas quatro longas-metragens. Shepitko frequentou a prestigiada Universidade Estatal Russa de Cinematografia (VGIK). Apesar de, na altura, a indústria cinematográfica soviética estar ainda numa recessão pós-Segunda Guerra Mundial, fez parte de uma nova geração de jovens realizadores encorajados artisticamente pela atmosfera mais livre do degelo de Krushev.

Melhor presságio ainda: Shepitko ficou sob a tutela de um dos maiores cineastas da nação, Aleksandr Dovzhenko¹.

[...] A sua primeira longa-metragem após a escola de cinema, o penetrante estudo de personagem *Asas*, de 1966, anunciava, de facto, um novo talento visionário. Protagonizado pela actriz Maya Bulgakova no papel de piloto da Segunda Guerra Mundial transformada em reitora, *Asas* revela a angustiante vida interior de uma mulher de quarenta e dois anos que necessita de reconciliar as memórias do seu passado ilustre com a insípida realidade do presente. Shepitko expressa este conflito de forma

brilhante ao contrastar as sufocantes experiências quotidianas da sua personagem, marcadas por interiores claustrofóbicos e composições rígidas, com planos expansivos do céu e das nuvens, representando a liberdade e a euforia dos seus dias como piloto, e Bulgakova protagoniza esta mulher severa, mas razoável, com uma empatia e humor surpreendentes. O tema principal de *Asas* é o da ambivalência – sobre o passado estalinista da Rússia e o seu futuro incerto – e apesar de parecer surpreendente hoje em dia, o filme gerou bastante debate público, tanto por reconhecer um fosso geracional e retratar uma

heroína de guerra como esquecida, como por a retratar como uma alma perdida e desamparada.

De qualquer forma, *Asas* é mais eficaz como um retrato delicadamente pormenorizado de uma mulher que olha para trás saudosamente, criado por outra mulher, prometedora, considerando apenas o futuro.

Michael Koresky, *Criterion Collection*

Asas é o segundo filme de Shepitko, que emergiu nos anos 60 entre os jovens realizadores que questionaram os seus antecessores com temas e técnicas alternativos. As mudanças espelharam as que sucederam em França por volta da mesma altura, onde um grupo de antigos críticos radicais dos *Cahiers du Cinéma* se manifestou contra o “cinema de qualidade” divulgado pelo *establishment* com títulos como *Os 400 Golpes* (1959), de François Truffaut, e *O Acochado* (1960), de Jean-Luc Godard. Os realizadores russos procuraram opor-se ao estilo grandioso dos seus antecessores, desenvolvido sob o Estalinismo. O antigo regime produziu dramas de época luxuosos, musicais graciosos e filmes de guerra que celebravam várias vitórias da história da Rússia. A censura do estado exigia que cada filme correspondesse aos ideais do realismo social, o que, sob o ponto de vista de Estaline, reforçava a ideologia do estado e condenava o capitalismo. Mas Shepitko pertence a um grupo de cineastas que procurou reenquadrar a perspectiva do seu público após a morte de Estaline em 1953, concentrando-se nas vidas das pessoas que vivem em sociedade. A transição marcou não só a diferença entre a geração actual e a dos seus pais, que viveram sob a ditadura de Estaline, mas permaneceria uma bolha limitada na história do cinema russo. Assim que Leonid Brezhnev

assumiu o cargo, o cinema seria mais uma vez vigiado minuciosamente, como havia sido no governo de Estaline.

Tanto a Nova Vaga francesa como os cineastas russos desse período recorreram a métodos estilísticos semelhantes aos usados pelos neorrealistas italianos em filmes como *Roma*, *Cidade Aberta* (1945), de Roberto Rossellini, ou *Ladrões de Bicicletas* (1948), de Vittorio de Sica. Cada um investiga a vida nada glamorosa dos assuntos do dia-a-dia. Os filmes russos desta época são produções pequenas comparativamente às produções grandiosas da década anterior, ocorrendo em espaços interiores



¹ Shepitko trabalhou com Dovzhenko no último filme do realizador, *Poema do Mar*, no qual desempenhou mesmo um pequeno papel. Depois passou a trabalhar com Mikhail Romm nos estúdios Mosfilm.

limitados e pormenorizam as rotinas domésticas dos cidadãos comuns. O trabalho da câmara e a edição parecem reduzidos e feitos manualmente, tendo recebido comparações com o estilo documental. Acima de tudo, o exemplo de Shepitko tem como objectivo capturar a luta humana, afastando-se do cinema aprovado pelo estado e entrando no domínio de um estudo de carácter humanista. Shepitko filmou *Asas* em ruas reais da cidade no cenário de Sevastopol. Nos movimentos do neorrealismo italiano e da Nova Vaga francesa também se optava por filmar em localizações, muitas vezes usando actores sem formação e multidões que não sabiam que estavam a ser filmadas. Os actores de Shepitko, no entanto, empregam uma qualidade intencionalmente relaxada nas suas performances. No seu estudo visual *The Factory of Gestures: Body Language in Film* (2008), Oksana Bulgakowa observa como os actores já não reflectiam a austeridade do estado nos seus corpos; em vez disso, actuavam com um naturalismo físico que poderíamos associar a Marlon Brando ou James Dean.

O estilo de Shepitko em *Asas* e o seu lugar na história do cinema russo alinham-se lindamente com a narrativa da imagem, oferecendo um retrato de uma ex-estalinista que deve libertar-se da sua rigidez. A abordagem de Shepitko não só aceita a mudança ideológica na Rússia, como também nos força a considerar a forma como enquadrou Nadia, que tanto é um sujeito do Estado como é apresentada de uma perspectiva subjectiva. Nadia afasta-se do mundo ao aderir a um estilo de vida disciplinado e ordeiro, reflectido na sua ocupação e pela arquitectura sufocante de Sevastopol. Shepitko mostra-a de fora para dentro, sempre observada pelos outros, sempre em discordância com a geração mais jovem, incluindo a sua filha e os seus alunos. A única vez que vemos o mundo do ponto de vista de Nadia é através das suas memórias e devaneios; de outro modo ela continua a ser o foco da câmara. Nadia está presa à mentalidade do regime anterior e ou não quer ou não é capaz de aceitar como o seu mundo mudou ao seu redor. Passou de um membro valioso de um esquadrão de pilotos, cuja camaradagem é vista entre os pilotos mais jovens quando visita uma escola de voo, a uma oficial isolada cuja alta patente a deixou incapaz de criar ligações com os alunos e professores da sua escola.

Shepitko mostra Nadia como uma forasteira na sua própria vida, tanto na forma como a realizadora opta por filmar a sua personagem, como na narrativa. Nadia aparece pela primeira vez como um corpo fragmentado, medido e catalogado por um alfaiate. Depois surge na televisão e os alunos reúnem-se para assistir ao seu discurso em nome da escola. E não é nada mais do que uma fotografia num memorial de guerra no museu local. Gradualmente, Shepitko revela que Nadia está a sofrer silenciosamente no seu interior. Continua sempre preocupada com a óptica, talvez como uma consequência persistente dos olhos opressores e indiscretos do Estalinismo e da paranóia que o seu regime infligiu na cultura russa. Isto leva a que Nadia tenha momentos de autoconhecimento e autocontrolo. Considerando a cena em que ela fala com outra mulher, uma empregada de bar local, enquanto bebe uma cerveja: revela que costumava cantar e as duas mulheres, perdidas no momento, começam a dançar enquanto Nadia solta a sua voz. É uma rara cena de felicidade. De repente, percebe que um grupo de espectadores masculinos se reuniu do lado de fora, e as duas mulheres travam o seu breve momento de escape. Os seus sorrisos desvanecem, talvez por constrangimento, talvez devido a uma sensação incómoda de que a expressão pessoal atrai atenção indesejada.

Neste sentido, o lugar de Shepitko na Nova Vaga russa também se alarga para um contexto mais amplo de cinema feminista internacional que começou a surgir, particularmente na Europa, com cineastas como Chantal Akerman (*Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles*, 1975), Agnès Varda (*Duas Horas na Vida de Uma Mulher*, 1962) e Věra Chytilová (*Daisies*, 1966). Shepitko retrata o mundo ao redor de Nadia como alguém que a vê continuamente sob uma perspectiva masculina. Nadia tem raros momentos fora dessa observação de género, quando faz longas caminhadas sozinha nas ruas da cidade. Mas os seus passeios não lhe dão liberdade individual na totalidade, embora ofereçam uma fuga em jeito de *flâneur* - o viajante urbano explorado na poesia de Charles Baudelaire. Como *flâneur*, Nadia habita a cidade, mas permanece fora dela, observando a vida à distância, quase nunca participando sem ser como espectadora. Embora experiencie uma liberdade de movimento, raramente interage; em vez disso, observa os outros e perde-se em devaneios. Sente-se afastada da sociedade que já não tem utilidade para pessoas como ela, mas quer desesperadamente mudar e sentir a sua nova emancipação.



Shepitko guarda a história de Nadia, incluindo como a queda de Mitya o poupou do desespero silencioso de desaparecer no novo regime, para uma parte mais avançada do filme. Quando Nadia se recorda de Mitya em *flashbacks* carinhosos que congelam no seu rosto, Shepitko chama a atenção para o aparato cinematográfico pela primeira vez em *Asas*. É como se Nadia rebobinasse e pausasse as suas memórias queridas e, nesses momentos, encontrasse significado. Rejeitada perante uma proposta impulsiva ao director do museu, resolve visitar a escola de voo onde também treinou para ser piloto, possivelmente para avançar com a proposta a outro amigo, um instructor de voo. Os terrenos vibram com energia, mas o seu amigo está noutro lugar. Por capricho, decide entrar num avião e entra, desajeitadamente, pela asa, em direcção à cabine do piloto. Os alunos apercebem-se e, com um pouco de frivolidade, incentivam-na a simular um voo. "Aproveite o seu voo!", gritam. Mas não é o mesmo. Nadia olha para os instrumentos inactivos do avião e sabe que aterrou, de uma vez por todas, e que ficará no solo. Os seus olhos enchem-se de lágrimas. Os alunos empurram o avião em direcção a um hangar, anunciando: "É a última recta." Mas Nadia liga o avião e, antes que alguém possa pará-la, pilota a máquina para o céu, onde desaparece nas nuvens.

Com um final tão perfeito como este, o espectador não pode deixar de pesar o impacto da perda de Shepitko. Em 1979, aos 40 anos, morreu num acidente de carro, juntamente com outros quatro membros da equipa da sua última produção. Fez quatro filmes ao todo, começando com *Heat* (1963), que realizou

para obter o seu diploma na Universidade Estatal Russa de Cinematografia (VGIK), em Moscovo. O que impressiona o espectador em *Asas* é a confiança de Shepitko por detrás das câmaras, apesar de ter apenas 20 e poucos anos quando o fez. Nascida no seio de uma família ucraniana pobre em 1939, mudou-se para Moscovo aos 16 anos para estudar com Alexander Dovzhenko, cineasta e teórico de montagem soviético, antes da sua morte, menos de dois anos depois. Desde o princípio estabeleceu temas que permaneceram ao longo de sua curta carreira. Inspirando-se na literatura russa, especialmente nas muitas histórias de sofrimento humano de Dostoiévski, Shepitko explora a forma como as pessoas lutam para permanecer sinceras e verdadeiras consigo mesmas, num mundo socialista. Dada a posição clara que emerge do seu trabalho, não podemos deixar de nos perguntar: se ela começou com *Asas* e terminou com o seu magistral *Ascensão* (1977), que ganhou o Urso de Ouro no Festival de Cinema de Berlim, o que mais poderia ela ter feito?



Como Barbara Quart observa no seu livro *Women Directors: The Emergence of a New Cinema*, que apresenta uma das primeiras análises de Shepitko na crítica de cinema ocidental, a realizadora aspirava a trazer Dostoiévski para a grande tela. É quase doloroso pensar nas possibilidades desse projecto, assim como nos perguntamos o que alguém como Jean Vigo ou o prolífico Rainer Werner Fassbinder poderiam ter feito se tivessem vivido mais tempo. Ainda assim, temos *Asas* de Shepitko e, juntamente com *Ascensão*, é tesouro suficiente. O primeiro continua a convidar à consideração sobre o seu fim. Terá Nadia encontrado a felicidade na sua fugaz fuga da realidade? Cometerá suicídio e voará em direcção ao solo como Mitya? A incerteza arrasta-se na escuridão branca das imagens finais. Alguns críticos na Rússia, como observado por Lida Oukaderova, anteciparam o "possível dano moral aos ideais socialistas" com esta ambiguidade. O destino de Nadia poderá deixar os espectadores à procura de respostas projectivas, mas Shepitko reconhece, pelo menos, o mundo problemático em que as mulheres devem habitar durante as transições de geração. Por acréscimo, Shepitko parece reflectir sobre o seu próprio lugar numa profissão dominada por homens. Mas *Asas* continua a ser essencial, para além dos seus comentários sobre a ideologia de Estado e a política de género, pelo quão bem canaliza a necessidade humanista de ser visto.

Brian Eggert, *Deep Focus Review* (<https://deepfocusreview.com/reviews/wings/>)