

Montagem críptica em *Le violon de Rothschild*

99

Valdir Olivo Júnior
(Universidade Federal de Santa Catarina)

Resumo: Este artigo propõe desenvolver a ideia de uma “montagem críptica” no filme *Le violon de Rothschild* (1996) de Edgardo Cozarinsky. Há neste filme um trabalho de encriptamento e desencriptamento de imagens (“excripta”). No entanto, isso não implica na revelação de uma verdade escondida, pelo contrário, a montagem cria vínculos provisórios e fragmentários, colocando em relação materiais díspares. Seria, melhor dizendo, criar heterogeneidades, conjurar os espectros que habitam a cripta na busca de uma narração ausente.

Palavras-chave: Edgardo Cozarinsky - Cripta - Montagem.

Resumen: Este artículo propone desarrollar la idea de un “montaje críptico” en el filme *Le violon de Rothschild* (1996) de Edgardo Cozarinsky. En este filme hay un trabajo de encriptación y desencriptación de imágenes (“excripta”). Sin embargo, esto no implica en la revelación de una verdad escondida, sino lo contrario, el montaje crea vínculos provisórios y fragmentarios, poniendo en relación materiales distintos. Seria, a lo mejor, crear heterogeneidades, conjurar los espectros que habitan la cripta en busca de una narración ausente.

Palabras claves: Edgardo Cozarinsky - Cripta - Montaje.

Trop de gens chez nous ont été tués et personne ne sait où ils sont enterrés. Qui peut ériger un monument à leur mémoire ? Seule la musique peut le faire.

Dimitri Shostakovich

C’était sur la pointe des pieds, tel un papillon rare, qu’il fallait approcher ce sujet, au risque de le voir s’envoler, disparaître par le fait même de l’aborder. Donner à entendre le non-dit, filmer l’invisible, ce qu’il y a derrière les gestes, entre les paroles, Voilà l’enjeu d’un langage qui, comme celui du cinéma, se veut celui de l’évidence. La peinture a longtemps voulu relever le défi de représenter le mouvement, la musique celui de mettre en valeur le silence. Entre Bronza et Rothschild, entre Fleischmann et Shostakovich, le film «Le violon de Rothschild» voudrait saisir cette chose, impalpable, qu’est la transmission.

Edgardo Cozarinsky

Em seu texto *Sobre Oscar Wilde*¹, Jorge Luis Borges, evocava entre os acertos aforísticos do escritor irlandês, a ideia de que “la música nos revela un pasado desconocido y acaso real (*The Critic as Artist*)” (BORGES, 2007, p. 85). Ideia que seria retomada e desenvolvida no poema *El tango* publicado no livro *El otro, el mismo* (1964), cujos versos finais atribuem essa potencialidade ao tango: “El tango crea un turbio pasado irreal que de algún modo es cierto,/el recuerdo imposible de haber muerto/ peleando, en una esquina del suburbio.” (BORGES, 2007, p. 310). Com Borges, na baila de Wilde, podemos assumir então certa potência espectral na música, como concretização da arte enquanto objeto inexistente². A música é a acentuação e a reverberação do inexistente, mas também, para falarmos com a epígrafe de Dimitri Shostakovich (1906-1975) que dá início ao nosso texto e encerra o filme do qual trataremos, é um monumento à memória que é ao mesmo tempo, cripta e “excripta”.

1 Publicado em *Otras inquisiciones* (1952).

2 Nos textos e filmes de Cozarinsky por muitas vezes é o tango, ainda que não só ele, o disparador do passado e dos fantasmas. Os espectros dançam e nesse sentido, a *milonga* (o baile) é a *mise en scène* do passado. É o caso de David, personagem de *Crepúsculo rojo* (2003), será o tango que marcará o *ritornello* do passado e com ele o espectro de sua antiga namorada que retorna dos mortos para levá-lo consigo enquanto baila seu último tango em Budapeste. De maneira que mais do que o tango enquanto música, trata-se da dança, a memória corporal é um elemento central neste processo. No livro *Milongas* (2007) Cozarinsky desenvolve a ideia da “transfiguração” para explicar a transformação, na qual o velho, “vuelve a ser el irresistible seductor que acaso nunca haya sido de joven” (...) “Durante tres minutos y veinte segundos, la identidad imaginaria que la música y el baile sugieren a ese hombre, a esa mujer, ha impugnado, ha logrado desterrar al estado civil” (COZARINSKY, 2007, p. 21).

Com Edgardo Cozarinsky podemos dizer que não só a música é capaz de criar/revelar um “passado desconhecido”, mas também o cinema e a literatura. Cozarinsky em *Cinematógrafos* (2010), desenvolve a ideia do cinema como necromancia, como evocação dos mortos. Trata-se não só de criar fantasmas, mas de evocar. A necromancia é uma evocação que se faz em uma mesa, assim como o cinema que necessita a mesa de montagem. Cozarinsky estabelece uma relação entre a mesa de montagem (*editing table* ou *table de montage*) e a mesa de evocação dos mortos (*turning tables* ou *tables tournantes*). Na mesa evocam-se os mortos, fala-se com eles, interrogando sobre o passado e o futuro, uma viagem ao reino dos mortos.

É nessa direção que se encaminha o filme *Le violon de Rothschild* (1996). Nele, Cozarinsky, como um detetive, segue o rastro da ópera homônima composta pelo compositor judeu-soviético Benjamin Fleischman (1913-1941) e terminada por seu professor Dmitri Shostakovich que, por sua vez, trata-se de uma adaptação do conto de Anton Tchecov (1860-1904), também homônimo, publicado pela primeira vez em 1894. Vale salientar que na maquinária da escrita de Cozarinsky, a investigação, no sentido acadêmico, mas também detetivesco do termo, desempenha um papel fundamental³.

Em agosto de 1939 proibiu-se, em todo território russo, as exhibições de *Professor Mamlock* (1938), filme soviético e antinazista que denunciava a perseguição aos judeus. Horas antes se firmava, em Moscou, o tratado de não agressão entre o Teceiro Reich e a URSS, também conhecido por pacto Ribbentrop-Molotov. Foi neste mesmo ano que Fleischmann, como aluno do Conservatório de música de Leningrado, recebeu de Shostakovich a tarefa de compor a ópera “O violino de Rothschild”. Em junho de 1941 Hitler invade território russo,

3 A título de exemplificação deste procedimento poderia citar o filme *La guerre d'un seul homme* (1981), um de seus primeiros filmes, baseado nos *Diários parisienses* de Ernst Jünger, que busca, através da leitura em off do diário sobreposta a imagens de arquivo da Paris ocupada, recompor traços do universo que envolveu essa figura paradigmático que foi Jünger, soldado nazista dividido entre fidelidade ao exército e o amor à cultura, e aspectos cotidianos da Paris da década de 1940. Entre os livros nos quais se destaca esse mecanismo cito os mais recentes: *El rufián Moldavo* (2004), no qual o personagem principal, Maxi, tenta reconstruir as histórias e anedotas que deram origem a peça escrita em yddish que dá título ao livro; e *Dinero para fantasmas* (2012), romance no qual Martín Gallo busca, como um detetive, reconstituir sua vida e a dos personagens centrais do diário do diretor “desaparecido por vontade própria”, Andrés Oribe. Os exemplos poderiam ser muitos, no entanto, nestes citados anteriormente o mecanismo se faz mais evidente.

rompendo o pacto de não agressão assinado dois anos antes. Um mês depois, Fleischman se alista nas brigadas populares para defesa de Leningrado, mesmo podendo evitar o recrutamento. Ainda no mesmo mês, Fleischman e dois de seus companheiros morrem após se lançarem, com suas granadas, contra um tanque alemão. Shostakovich, que se encontrava refugiado no interior do país, recebe a partitura alguns meses depois, terminando-a em fevereiro de 1944.

A narrativa do filme dá início no ano de 1939, no conservatório de música de Leningrado, com a leitura da crítica de *Lady Macbeth do Distrito de Mtsensk* (1934), ópera de Shostakovich, feita pelo jornal *Pravda* (principal jornal do regime soviético). Entre os alunos que leem a notícia se encontra Fleischmann que logo após ouvir a crítica ideológica a que submetem a obra de seu professor⁴, em um gesto de ira, arranca o jornal das mãos de sua colega, mas logo em seguida é contido pelos olhares imperativos de seus outros colegas e pela mão de um deles que aperta seu ombro. Em seguida, Fleischmann, abrandando o olhar e devolve o jornal à colega pedindo que ela o empreste pois deseja levá-lo para casa. Logo após, entra Shostakovich em cena e os alunos o seguem para o interior da sala de aula. Após entregar o jornal a Fleischmann, a jovem mulher que antes lia a notícia, diz a ele com um sorriso burlesco: “Tu verras. Un jour on lui demandera de composer un nouvel hymne soviétique.”

Já nesta primeira sequência do filme podemos entender o que Cozarinsky quis dizer com “donner à entendre le non-dit, filmer l’invisible, ce qu’il y a derrière les gestes, entre les paroles” (COZARINSKY, 1996, p. 83). O invisível, ou melhor, o espectral que paira sobre esta sequência é a violência de um regime opressivo. O olhar inquisitivo e silencioso dos amigos de Fleischmann frente a seu ato de revolta diante das opiniões lidas no jornal, está saturado de significação. Ainda que sem palavras, o silêncio e os pequenos gestos relatam o perigo de qualquer insubordinação, principalmente se tratando de um judeu como Fleischmann. No entanto, o mais desconcertante talvez seja a resposta de sua colega quando esta lhe entrega o jornal. O que há de sub-reptício e irônico na afirmação é a ideia de que Shostakovich logo

⁴ Entre outras qualificações, Cozarinsky, lembraria que a obra de Shostakovich seria taxada de “musique névrotique, flattant le goût perversi d’une bourgeoisie étrangère”. (COZARINSKY, 1996, p. 87)

se renderia, consciente ou inconscientemente, às exigências do regime, algo que de alguma maneira aconteceria com a sua “Quinta sinfonia” (1937). Ao “filmar o invisível” Cozarinsky nos mostra o caráter espectral das técnicas de opressão, que se potencializam na modernidade. Jacques Derrida, em *Force de loi* (1990), afirma que no estado moderno, ao contrário da polícia como figura determinável e própria dos Estados civilizados, como desejava Walter Benjamin, ela se espectraliza e se torna onipresente. Não somente devido as técnicas de monitoramento, mas principalmente através da ideia de uma polícia invisível.

Revenons à la chose même, c’est-à-dire au fantôme, car ce texte est une histoire de fantômes. Nous ne pouvons pas plus éviter le fantôme et la ruine que nous ne pouvons éluder la question du statut rhétorique de cet événement textuel [...] Prenons l’exemple de la police, cet indice d’une violence fantomatique parce qu’elle mêle la fondation à la conservation et devient d’autant plus violence de ce fait [...] Elle ne consiste pas seulement en agents de police en uniforme quelquefois casqués, armés et organisés dans une structure civile de modèle militaire à laquelle le droit de grève est refusé, etc. Par définition, la police est présente ou représentée partout où il y a force de loi. Elle est présente, parfois invisible mais toujours efficace, partout où il y a conservation de l’ordre social. (DERRIDA, 1990, p. 1008)

No entanto, não se trata apenas da violência ideológica do regime soviético, mas também do antissemitismo. As perseguições aos judeus, os terríveis e frequentes *pogroms* que arrasaram cidades inteiras, não se restringiram ao período czarista, pelo contrário, com a revolução soviética as perseguições continuaram, principalmente após o pacto de não-agressão entre o Reich e a URSS e após a criação do estado de Israel. No artigo *El violín de Rothschild* (1996) publicado no livro *El pase del testigo* (2001), Cozarinsky lembra que:

En 1948, la creación del estado de Israel incita a muchos judíos soviéticos a pedir permiso para emigrar; es el pretexto para que Stalin orqueste una campaña feroz, que bajo el rótulo del antisionismo ofrece un cauce nuevo al más tradicional antisemitismo ruso. El comité judío antifascista, creado en 1941 con el beneplácito del poder, es disuelto; salvo Ilya Ehrenburg, sus miembros mueren en “accidentes” (como Salomón Mikoels director del Teatro Idisch de Moscú) si no en un infarto, como el cineasta Serguei Eisenstein. (COZARINSKY, 2001, p. 82)

O antissemitismo atravessa todo o filme, seja diretamente como no relato do encontro entre o ator e cantor comunista americano Paul Robesson

e poeta judeu-soviético Itizik Feffer⁵ ou através da sutileza da ópera escrita por Fleischmann, reconstruída e filmada por Cozarinsky.

A filmagem da ópera de Fleischmann ocupa um lugar central em *Le violon de Rothschild*. Como um tríptico, o filme se dobra e desdobra em três partes, sendo que a sequência correspondente à ópera foi filmada em película diferente para ressaltar ainda mais o contraste. Nestes materiais heterogêneos que se combinam e se repelem ao mesmo tempo se encontra uma das maiores riquezas do filme. Se antes afirmava que Cozarinsky procede como um detetive na busca dos rastros de Fleischmann e Shostakovich, não se trata de uma investigação no sentido tradicional do termo. Não há uma busca por reconstituir ou mesmo reescrever o passado histórico, muito menos de catalogar ou reafirmar qualquer verdade única advinda de uma relação de causa e efeito. Ainda que, na obra de Cozarinsky, a consequência lógica surja naturalmente a necessidade é sempre a contingência. Em Cozarinsky a História (com maiúscula) dissolve-se em pequenas histórias. É nesse sentido que a fofoca desempenha um papel fundamental em toda a sua produção, seja ela ensaística, literária ou filmica. Em seu primeiro livro, *El laberinto de la apariencia* (1964), escrito sob a orientação de Jorge Luis Borges, o núcleo central de sua leitura de Henry James já era a fofoca. Esta leitura desencadeará seu ensaio posterior intitulado *El relato indefendible* (1973), com o qual compartilhou o “Prêmio *La Nación* de ensaio” com José Bianco⁶. Em entrevista à Teresa Orechia, publicada no n. 621 de 2002 da revista *Cuadernos Hispanoamericanos*, Cozarinsky afirma:

A mí en cambio me interesaba mucho todo lo que la

5 A visita de Paul Robesson à União Soviética é relatada no final do filme por Shostakovich, como uma carta póstuma dirigida a Fleischmann, enquanto narra alguns episódios e bastidores da vinda do cantor, imagens de arquivo mostram Robesson sorridente passeando frente ao Kremlin. O foco da história narrada por Shostakovich é o encontro com seu amigo, o poeta judeu Itizik Feffer. Quando chega ao país, Robesson pede para ver o amigo que supostamente se encontraria preso. O encontro acontecerá em junho de 1949 e só se realizou depois de a polícia russa tirar Feffer da prisão e levá-lo ao médico para que se parecesse o mais saudável possível. Ao voltar para os Estados Unidos, Robesson dirá somente que encontrou o amigo um pouco pálido e que a sua prisão não era nada além de propaganda capitalista. Feffer seria assassinado em agosto de 1952 na “Noite dos poetas assassinados”, na qual foram executados 30 judeus soviéticos.

6 A primeira versão do ensaio foi publicada no diário *La Nación*, em seguida foi traduzido para o francês. Recentemente Cozarinsky republicou o ensaio como prólogo para seu livro *Nuevo museo del chisme*, Buenos Aires, La bestia equilátera, 2013 que, por sua vez, se trata de uma versão aumentada de seu livro *Museo del chisme*, Buenos Aires, Emecé, 2005.

historia evacuaba y dejaba afuera para constituirse, es decir: la anécdota. Me parecía que allí había gérmenes de algo interesante, que tal vez no era verdad, pero la idea de verdad me importaba menos que el hecho de que aquello fuera olvidado, postergado. (COZARINSKY, 2002, p. 102).

No entanto, sua paixão pelo anedótico e trivial não é um mero desejo pelo exótico ou desconhecido. Cozarinsky escova o passado a contrapelo. A lógica da fragmentação e justaposição é utilizada no filme com o intuito de provocar um curto circuito na lógica binária que divide a maior parte do mundo nesse momento. Ao fazer isso, Cozarinsky provoca um estranhamento diante do absurdo de ambas lógicas totalitárias.

“Fazer com os restos” bem poderia ser uma característica central da montagem dentro do contexto da obra de Cozarinsky. É nesse sentido que ele afirma que seu filme *Le violon de Rothschild* é uma “‘mettre en conversartion’ des matières disparates” (COZARINSKY, 1996, p. 81). Essa “conversação” entre esses materiais díspares ou dispartados não implica, no entanto, na formulação de um discurso ou de uma comunhão de significados (ideia que parece prevalecer ainda hoje em muitos filmes denominados “documentários”), mas justamente o contrário, trata-se de desestabilizar os sentidos e conexões lógicas através da montagem. A montagem em *Le violon*, muitas vezes, não nos diz nada de forma evidente, ela exige um olhar atento para decompô-la, interpretá-la para além de qualquer clichê linguístico ou visual. Exige a busca de relações singulares que só poderiam surgir com o *retard* (atraso) que é inerente ao *regard* (olhar). É nesse sentido que, como afirma Cozarinsky, o filme se faz como descoberta: “Cette attente, cette écoute, est devenue pour moi le propre du cinéma, qui ne saurait jamais être illustration ou explication (comme un article de journal, ou un téléfilm ordinaire) mais découverte” (COZARINSKY, 1996, p. 82)

Uma descoberta que não aponta para uma resolução enquanto síntese originada de uma tese e uma antítese, mas na busca dos vestígios e rastros que operem estranhamentos onde as associações se encontram consolidadas. Entre estes exercícios de montagem trabalhados durante o filme, talvez o mais produtivo seja aquele que, ainda nos minutos iniciais, conjuga o desfile militar soviético na praça Vermelha com imagens da ópera *Boris Godunov* de Modest Mussorgsky (1839–1881)⁷,

⁷ A ópera é baseada na obra homônima de Alexandre Pushkin (1799-1837).

filmada por Vera Stroeva em 1952. O trecho que Cozarinsky escolhe para “dialogar” com as imagens do desfile é talvez o mais emblemático da ópera. Trata-se da aparição do *yurodivi*, um personagem particular da vida religiosa russa, para quem os tradutores do livreto da ópera dificilmente encontram um termo adequado. As traduções variam entre “holy fool”, “fou de Dieu”, “innocent”, “idiota”, “fanático” etc. Sobre este personagem, no contexto da ópera e da cultura russa, Cozarinsky lembra que:

Le plus grand nombre et la plus grande influence des *yurodivy* ont coïncidé avec l'époque des troubles sociaux et politiques, pendant et après le règne d'Ivan le Terrible, au XVIe siècle. Vêtus souvent d'une camisole, portant des chaînes de pénitent, et couronnés d'un bonnet en laiton, ces personnages feignaient la folie pour exprimer, soit par des métaphores, soit par le silence ou des actions symboliques, leur critique de la corruption du pouvoir temporel ou ecclésiastique. A une époque de concentration du pouvoir et des richesses, ils hantent les rues des villes les plus superbes: Moscou, Novgorod, Pskov. Leur prestige et autorité les rendaient souvent “intouchables”, bien que certains fussent exterminés au temps d'Ivan le Terrible. (COZARINSKY, 1996, p. 97-98)

É este personagem que conjulga religiosidade, loucura e clarividência, o único que pode expor ao próprio Boris Godunov, e a seus súditos, a condição miserável do povo russo explorado por um czar assassino e usurpador e ameaçado por um impostor que reivindica o trono se fazendo passar por Dmitri, filho de Ivã IV, seu legítimo herdeiro. Nos minutos iniciais de *Le violon* o triunfalismo do desfile militar na praça Vermelha é invadido, primeiro pelo canto melancólico e em seguida pela imagem sombria do *yurodivi* acorrentado em um cenário em chamas. Uma montagem análoga a de Cozarinsky já havia sido realizada por Chris Marker em *Le tombeau d'Alexandre* (1992), filme que se apresenta como uma sucessão de cartas dirigidas ao cineasta russo Alexandre Medvedkin (1900-1989).

Em “Perché non ho visto *Le tombeau d'Alexandre*”, texto escrito no mesmo ano do lançamento de *Le violon*, destinado ao XXXII *Pesaro Film Festival*, Cozarinsky afirma que só ficou sabendo da semelhança com o filme de Marker quando, ao relatar sua ideia da montagem com as imagens do *yurodivi* a seu amigo Bernard Eisenschitz, este lhe advertiu sobre tal semelhança. Em seguida Cozarinsky afirma que só assistiu o

filme de Marker depois de haver finalizado *Le violon* para que ele não influenciasse seu trabalho. Essa variação dentro de uma mesma ideia de montagem potencializa ainda mais associações e leituras possíveis para ambos os filmes e nos permite também refletir acerca das relações entre Marker e Cozarinsky, algo que mereceria um trabalho à parte e que aqui nos limitaremos a algumas analogias dentro do contexto destes dois filmes. Dentro da problemática que aqui nos concerne, ainda que o filme de Cozarinsky possua diferentes matizes, em ambos há um processo similar de interpretar por fragmentos heterogêneos em lugar de “explicar” uma totalidade, ainda que, como veremos, Cozarinsky parece ser mais radical neste propósito.

A referência ao *yurodivi* no filme de Marker encontra-se na primeira carta⁸, na qual ele propõe refletir acerca das relações tortuosas entre a igreja e o regime soviético. O personagem é evocado após a aparição do já então velho Ivan Kozlovsky⁹ rezando em uma igreja. De maneira análoga à montagem de Cozarinsky, as imagens que antecedem a do *yurodivi* são a de um ônibus em movimento e um imenso monumento do símbolo da bandeira soviética. Ambas montagens possuem uma lógica bastante similar na qual há inicialmente um movimento que em seguida é estagnado pela imagem e pelo canto do *yurodivi*. Em *Le violon* os movimentos da marcha militar são extremamente ufanistas, regido pelos ideais da modernidade¹⁰ e pela ideologia soviética, sugerindo

8 Importante ressaltar que as cartas também terão um papel importantíssimo no filme de Cozarinsky. Seja através das cartas trocadas entre Shostakovich e Fleischmann no início da invasão nazista ou mesmo depois quando Shostakovich continua lhe escrevendo mesmo após sua morte.

9 Trata-se do intérprete russo que se tornou célebre por sua interpretação do *yurodivi*. É ele quem aparece nas imagens de arquivo trabalhadas por Cozarinsky e Marker.

10 Os mesmos ideais que, para falar com Zygmunt Bauman em *Modernidade e ambivalência* (1991), permitiram a possibilidade do genocídio moderno. Ideais estes que podem ser vistos a partir de duas constatações. A primeira é que o genocídio moderno é resultado de uma engenharia social, fortemente planejada desde o século XIX e, nesse sentido, não foi um ato irracional ou fruto de paixões incontroláveis. “A outra coisa é que todas as visões de ordem artificial são por necessidade (nas suas consequências práticas, senão sempre de antemão em seu projeto) inerentemente assimétricas e com isso dicotomizadoras. Elas dividem o mundo humano num grupo para o qual deve ser erigida a ordem ideal e em outro que entra no quadro e na estratégia apenas como resistência a ser superada –os inadaptáveis, os incontroláveis, os incongruentes e ambivalentes. Esse Outro, nascido da “operação da ordem e harmonia”, resíduo do esforço classificatório, é jogado do outro lado desse *universo de obrigação* que une os de dentro do grupo e reconhece seu direito a serem tratados como detentores de direitos morais.” (BAUMAN, 1999, p. 46-47).

a todo momento uma simbiose entre homens e máquinas (ressalto o trem de papel repleto de mulheres e flores ou o mais emblemático tanque de guerra, um híbrido de papel e homens que o movimentam caminhando sobre suas rodas). E acima de todos, homens e máquinas, reina Stalin cujo gigantesco quadro adornado de flores é substituído pela imagem do *yurodivi* acorrentado em farrapos em um ambiente de destruição e opressão. Já no filme de Marker, o tom não é ufanista, mas sim melancólico, melancolia advinda dos vestígios trágicos da já extinta União Soviética. As imagens são do ano de 1992 em Kiev na Ucrânia, quando se discute até onde foi a colaboração de Filaret com a KGB. De forma que em *Le violon*, à diferença do filme de Marker, o contraste entre as imagens do desfile e as da ópera são muito mais evidentes. Gera-se um choque entre as imagens, enquanto no filme de Marker a passagem é de certa forma previsível, pois há uma clara concatenação entre o discurso do narrador (que narra episódios históricos das relações entre a igreja e o estado) e a imagem de Ivan Kozkovsky na igreja. Já no filme de Cozarinsky nada remete diretamente à imagem do *yurodivi*. Cria-se assim uma discronia.

A segunda referência ao *yurodivi* em *Le violon* ocorre na sequência em que Fleischmann se encontra em aula na casa de Shostakovich. A aula é interrompida pela chegada de Nina Varzar (esposa de Shostakovich), acompanhada de Nadezhda Khazina, esposa do poeta russo Ósip Mandelstam¹¹, que, segundo seu relato, acabara de ser preso pela polícia de Stalin. Em determinado momento Fleischmann, retomando a ópera *Boris Godunov*, pergunta ao seu professor: “Permettez-moi, Dimitri Dimitrievitch. Vous avez parlé l’autre jour du *yurodivy* dans *Boris Godounov*... Une chose me préoccupe : il dit la vérité à la face des puissants au nom de la religion. Mais, quand on n’a plus de religion... Faut-il se taire?”

Como resposta Shostakovich retira de uma estante um livro de Alexandre Pushkin, dentro do qual se encontra uma carta de Grinberg Sokolsky endereçada a ele. A carta trata do personagem do *yurodivi* na obra de Pushkin, mas também do perigo que corre Shostakovich compondo óperas como *Lady Macbeth*. Após a leitura da carta, Shostakovich conclui: “Croyez-moi : à notre époque personne ne peut prétendre jouer au *yurodivy*.” Em seguida, novamente imagens de

¹¹ Mandelstam foi preso em 1938 e enviado a um campo de concentração na Sibéria.

arquivo ocupam a tela, desta vez trata-se da entrada triunfal de Hitler em Viena que é substituída novamente pelas imagens do desfile militar na praça vermelha enquanto o canto de Ivan Kozkovsky encobre o ruído das ovações. As imagens passam então a ter uma sucessão cronológica, primeiro o pacto de não agressão, depois a invasão da Polônia e a deportação dos judeus. O movimento das marchas militares e dos desfiles é substituído pelo movimento dos refugiados e dos judeus deportados para campos de concentração. Entre as imagens da deportação, uma delas chama a atenção e será uma espécie de anúncio e evocação da ópera composta por Fleischmann, em meio a dezenas de pessoas caminhando em uma estrada, a câmera se detém em um judeu que carrega seu violino. Logo em seguida a voz de Fleischmann narra a história de Moses Vainberg, que vemos em uma estrada abraçado a seu violino caminhando rumo a Rússia. Vainberg, estudante do conservatório de Varsóvia, foi o único sobrevivente da travessia, todos os que o acompanhavam morreram vitimados por uma granada lançada por um soldado nazista. Até que, minutos depois, é Rothschild quem aparecerá tocando seu violino enquanto caminha pelos trilhos de um trem. Dessa forma inicia-se a narração da ópera.

Esta segunda montagem com o *yurodivi* se encontra muito mais próximo da ópera de Mussogorsky. Mudam-se os personagens, mas o enredo parece continuar o mesmo, mais uma vez se trata do domínio do poder totalitarista que é ameaçado por um totalitarismo estrangeiro, enquanto em meio a eles, pessoas sofrem as consequências. Principalmente, no caso do Cerco de Leningrado, sitiada pelos alemães entre 22 de junho de 1941 e 27 de janeiro de 1944, e da deportação e assassinato dos judeus da Polônia.

As imagens e o canto do *yurodivi* não retornarão no filme, pelo menos diretamente. No entanto Cozarinsky consegue encriptá-lo de tal forma que seu espectro passa a rondar também a ópera de Fleischmann. Será Bronza (Yakov Ivanov) que, após humilhar e tentar agredir Rothschild, fará um longo monólogo no qual, entre outras coisas, assume o tom clarividente e ameno do personagem de Pushkin, compreende então que não é Rothschild o culpado de sua miséria: “Pourquoi ai-je passé toute ma vie à maudire, à grogner, à menacer les gens de mes poings, à maltraiter ma femme? Et pourquoi tout à l’heure, ai-je insulté Rothschild et lui ai-je fait peur?”. E em seguida continua: “S’ils vivaient

sans méchanceté et sans haine, les gens pourraient tirer profit les uns des autres. Ils connaîtraient un bonheur dont on ne peut que rêver, dont on ne peut que rêver...”

Bronza entrega seu violino a Rothschild que recebe também a herança de seu canto triste que Rothschild tentará reproduzir.

Abandonou há muito a flauta e agora tange só o violino. Com o arco tira-lhe sons tão lamentosos como da flauta antigamente, e quando, ao pé da porta, tenta repetir a música tocada por Iákov, consegue algo tão triste e cheio de mágoa, que os ouvintes choram; ele próprio, nas notas finais revira os olhos e diz “A-a-a-h!...” Essa nova melodia caiu tão ao gosto da cidade, que comerciantes e funcionários públicos disputam aos gritos a honra de ter Rothschild em casa, e lá obrigam-no a executá-la umas dezenas vezes seguidas. (TCHEKOV, 1991, p. 93)

110

Le violon de Rothschild é uma espécie de canto fúnebre, uma montagem críptica. Portanto há um trabalho de luto que se dá através de um encriptamento do outro no “eu”. Portanto não se trata apenas de um tríptico, como mencionamos, mas também de um críptico. “O único luto possível é o luto impossível”¹², nos diz Jacques Derrida em *De l’hospitalité* ao referir-se à morte de Édipo Rei em território estrangeiro, cujo último pedido a Teseu foi que não revelasse o lugar de sua cripta:

Dans cette tragédie des lois écrites et non écrites, avant de vivre l’expérience du dernier devoir à rendre à l’un de ses frères morts, Antigone endure et nomme cette chose terrible : être privée de la tombe de son père, privée surtout, comme sa sœur Ismène, du *savoir* quant à dernière demeure du père. Et pire, en être privée *par* le père, selon le vœu du père lui-même. Selon un serment. Au moment de mourir, Édipe enjoint en effet à Thésée de ne jamais révéler le lieu de sa tombe à quiconque, en particulier à ses filles. C’est comme s’il voulait partir sans même laisser une adresse pour le deuil de celles qui l’aiment. Il agit comme s’il voulait aggraver infiniment leur deuil, l’alourdir, même, du deuil qu’elles ne peuvent plus faire. Il va les priver de leur deuil, les obligeant ainsi à faire leur deuil du deuil. Connaît-on une forme plus généreuse et plus empoisonnée du don? À ses filles, Édipe ne donne même pas le temps du deuil, il le leur refuse ; mais par-là même il leur offre encore, simultanément, un sursis sans limite, une sorte de temps infini. (DERRIDA, 1997, p. 85-87)

O luto é uma dívida em relação a uma herança. É nesse sentido que Cozarinsky, no final de seu texto de 1996 intitulado *El violín de Rothschild* (citado anteriormente), retoma uma palavra utilizada por

12 No original: “Le seul deuil possible este le deuil impossible”. (DERRIDA, 1997, p. 101)

Marker nos minutos finais de seu filme. Trata-se da palavra francesa *témoin* que, como lembra Cozarinsky, significa testemunha, mas também pode referir-se ao objeto cilíndrico utilizado nas competições e que é passado de um corredor para o outro (*passage du témoin*)¹³. Assim como Marker que utiliza a palavra para se referir às distintas gerações que deram continuidade ao legado de Medvedkin, Cozarinsky diz:

En cierto momento creí entender que el tema real de mi busca eran los inciertos, a menudo invisibles caminos de la transmisión; que tal vez el maestro había recibido de su alumno muerto más aún de lo que le había dado. Fue entonces cuando supe que quería hacer un film alrededor de la ópera y su historia, un film que a través de lo sabido y lo documentado se acercara en puntas de pie a lo no dicho, a esa extraña, tácita o desconocida, lo único que importa en las relaciones humanas.

El 13 de agosto de 1996 vi ese filme en la enorme pantalla de la Piazza Grande de Locarno y lo escuché por los catorce altoparlantes que la rodeaban. Esa noche supe que había “pasado el testigo”. A quién no sé, tal vez a muchos, tal vez a una sola persona, pero en ningún momento he puesto en duda que la cadena no se ha interrumpido. (COZARINSKY, 2000, p. 86)

O trabalho de luto e encriptamento que leva Cozarinsky a evocar os espectros de Fleischmann, Shostakovich, Tchekov, entre outros, é indiscernível e inseparável de seu movimento contrário de desencriptamento, ressaltando não só a saída da cripta e a transmissão de uma herança (*passage du témoin*), mas também tudo o que se encontra já fora dela. É nesse sentido que anteriormente nos referimos a uma “excripta”. A tensão gerada entre as imagens na montagem de *Le violon* libera vestígios e cria proliferações de leituras possíveis. E neste processo cria-se “fricções”, mas também ficções e é dessa forma que Fleischmann e Shostakovich se unem a Rothschild e o *yurodivi* e o filme deixa de ser um documentário tradicional, que busque reconstruir o passado através de imagens de arquivos e testemunhas, para investir nas imagens como potências. Seria, portanto, criar heterogeneidades, gerar um estranhamento onde as relações parecem familiares ou acabadas. Daí a necessidade de se indagar os espectros de uma narração não contada, uma “narração ausente” para falar com Cozarinsky. Em seu livro *Borges y el cine* (1974), ao referir à obra de Borges, ele pergunta:

¿Qué puede hacer con los instrumentos del novelista un escritor cuyos hábitos intelectuales, cuyo trabajo

13 Daí também o título de seu livro *Pase del testigo* (2000).

sobre el lenguaje predispone a la redacción de textos breves e intensos, intolerantes con las necesarias larguras de la novela? ¿Es posible, en vez de hallar en el curso de la narración momentos privilegiados, partir de un ordenamiento de esas “visiones” y omitir el tejido conectivo que debería vincularlas? Más aún: esas imágenes, memorables dentro de un relato, de un desarrollo, de una duración ¿podrán, aisladas, suscitar fantasmagóricamente la narración ausente que es su “larga proyección”? (COZARINSKY, 1981, p. 21-22).

Nesse sentido a literatura e o cinema se fazem também como promessa de uma narração ausente. Uma promessa que preserva uma esperança messiânica de uma hospitalidade incondicional para com o “extranho”. É a condição de Fleischmann como judeu na URSS, de Shostakovich que luta por manter sua singularidade, mas também de qualquer outro que não se submeta à lei do poder como violência. E, nesse sentido, esta é também a condição de Cozarinsky que após seu exílio na França entre 1974 e 1985, acabou por sentir-se cômodo na posição de exilado e que, assim como Shostakovich, se manteve distante enquanto muitos de seus amigos eram perseguidos, torturados e mortos pela ditadura argentina. É nesse sentido que Cozarinsky pode fazer a seguinte pergunta acerca de Shostakovich:

¿Puede imaginarse cierto sentimiento de culpabilidad en un gran compositor, no judío, que se deja proteger por un poder que íntimamente desprecia, mientras su oscuro alumno judío muere defendiendo la ciudad que, para ambos, tal vez sea la única patria? (COZARINSKY, 2000, p. 83)

Ainda que as situações e contextos sejam diferentes, diria que é a posição de judeu exilado assumida por Cozarinsky desde então, que lhe permite vislumbrar o dilema vivido tanto por Fleischmann, quanto por Shostakovich e Rothschild. Mas não só, é também a condição de *extranho*, vindo do estrangeiro, mas também exilado, que permite a Cozarinsky lançar um olhar de estranhamento e encontrar nas brechas e na arquitetura dos discursos históricos as marcas de um desfecho trágico para o pensamento livre. “El reconocimiento de intervalos engeguecedores o sombríos entre una diapositiva y otra equivale a una caída feliz del estado de gracia, a una bienvenida en el reino del conocimiento” (COZARINSKY, 2007, p. 57).

No filme *A felicidade* (1934) de Alexandre Medvedkin com trilha sonora de Mussorgsky, o campesino Jmyr é encarregado de sair em busca

da felicidade: “va-t’en chercher le bonheur et ne reviens pas les mains vides”, diz sua esposa. Em uma bifurcação na metade do caminho, uma velha árvore posicionada à direita traz a seguinte inscrição: “Si tu prends à gauche de mort tu mourras. Si tu vas tout droit de mort crèveras. Si tu prends à droite ne mourras ni ne vivras.» Jmyr, que parece não se importar, segue o caminho da esquerda e logo em seguida consegue a bolsa de dinheiro que, ao contrário do que pensava, não lhe trará a felicidade desejada. Esta mesma encruzilhada parece ter estado presente na vida de Fleischmann e na maioria dos judeus principalmente nas primeiras décadas do século XX.

O caminho da direita (“nem morrer nem viver”) bem poderia ser o lugar do espectral. Lugar da “excripta” que se baseia na busca pela cripta (tradição), mas também da destruição desta cripta¹⁴, enquanto arquivos que são profanados pelo escritor/montador e colocados em conexão com outros arquivos. É este trabalho que Cozarinsky executa em *Le violon de Rothschild*, dispondo e recompondo imagens, interpretando por fragmentos, fazendo com os restos da história.

14 Penso a destruição no sentido benjaminiano do termo: “El carácter destructivo no ve nada duradero. Pero por eso mismo ve caminos por todas partes. Donde otros tropiezan con muros o con montañas, él ve también un camino. Y como lo ve por todas partes, por eso tiene siempre algo que dejar en la cuneta. Y no siempre con áspera violencia, a veces con violencia refinada. Como por todas partes ve caminos, está siempre en la encrucijada. En ningún instante es capaz de saber lo que traerá consigo el próximo. Hace escombros de lo existente, y no por los escombros mismos, sino por el camino que pasa a través de ellos.” (BENJAMIN, 1989, p. 161).

BIBLIOGRAFIA

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade e ambivalência*. Trad. de Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.

BENJAMIN, Walter. *Discursos interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus, 1989. Tradução de Jesús Aguirre.

BORGES, Jorge Luis. *Obras completas*. Vol.II. Buenos Aires: Emecé, 2007.

COZARINSKY, Edgardo. *Borges en/y/ sobre cine*. Madrid: Espiral, 1981.

_____. *Cinematógrafos*. Buenos Aires: BAFICI, 2010.

_____. *Dinero para fantasmas*. Buenos Aires: Tusquets, 2012.

_____. *El laberinto de la apariencia. Estudios sobre Henry James*. Buenos Aires: Losada, 1964.

_____. *El pase del testigo*. Buenos Aires: Sudamericana, 2000.

_____. *El rufián moldavo*. Buenos Aires, Seix Barral, 2006.

COZARINSKY, Edgardo; FLEISCHMANN, Benjamin; TCHEKHOV, Anton. *Le violon de Rothschild*. Arles: Actes Sud, 1996.

_____. *Museo del chisme*. Buenos Aires: Emecé, 2005.

_____. *Vudú urbano*. Buenos Aires: Emecé, 2007.

DERRIDA, Jacques; DUFOURMANTELLE, Anne. *De l'hospitalité*. Paris: Calmann- Lévy, 1997.

TCHEKHOV, Anton. *O violino de Rothschild*. Trad. Noé Silva. Maripoarã: Veredas, 1991.

Artigos de revistas:

COZARINSKY, Edgardo. "Perché non ho visto *Letombeaud'Alexandre*". Chris Marker, catalogue des XXXII Pesaro Film Festivals, dir: Bernard Eisenschitz. Dino Audio Editore. Roma 1996.

DERRIDA, Jacques. "Force de Loi: Le 'Fondement Mystique de l'Autorité'/ Deconstruction and possibility of Justice: the 'Mystical Foundation of Authority'". Edição bilíngue. Tradução ao inglês Mary Quaintance. In **Cardozo Law Review**, new York, vol. 11, n. 5-6, julho-agosto de 1990, p. 920-1045.

Entrevistas:

COZARINSKY, Edgardo. “Entrevista a Edgardo Cozarinsky” [Paris, 7 de dezembro de 2001]. **Cuadernos Hispanoamericanos**, Madrid, n. 621, p. 97-112, março de 2002. Entrevista concedida a Teresa Orecchia.