

DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS

denação

Prof.ª Maria de Castro
Prof.ª Ilse Osvaldo Cruz
Prof.ª Zaluar Guimarães
Prof.ª Araujo Santiago

TEXTO 2

10 cop.
P. 31

História: Novos Objetos

Direção de
JACQUES LE GOFF e PIERRE NORA

Tradução de
TEREZINHA MARINHO

Revisão técnica de
GADIEL PERRUCCI

O Filme

Uma contra-análise da sociedade?

MARC FERRO

O FILME será um documento indesejável para o historiador? Em breve centenário, porém ignorado, não é sequer classificado entre as fontes recusadas apesar de lembradas. Não faz parte do universo mental do historiador.

O cinema não tinha nascido quando a história adquiriu seus hábitos, aperfeiçoou seu método, cessou de narrar para explicar. A "linguagem" do cinema verifica-se ininteligível, de interpretação incerta. Porém essa explicação não poderia satisfazer os que conhecem o infatigável ardor dos historiadores, instados a descobrir novos domínios, a considerar como essencial o que julgavam até esse momento desinteressante.

Não existe no caso nem incapacidade nem atraso, porém uma recusa inconsciente que procede de causas complexas. Examinar quais "monumentos do passado" o historiador transformou em documentos, e depois, em nossos dias,

"quais documentos a história transforma em monumentos", seria uma primeira maneira de compreender e de ver por que o filme não figura entre elas¹.

Por força de se interrogar sobre sua profissão, de se perguntar como escreve a História, o historiador terminou por esquecer de analisar sua própria função. Ora, se a ideologia do historiador variou, se diversas espécies de historiadores coabitam e constituem grupos que, entre si, não se reconhecem quase, mas que os não-historiadores identificam, contudo, graças aos signos específicos de seus discursos, percebe-se também que a função quase não mudou. Poucos os historiadores, de Otto de Freising a Voltaire, de Políbio a Ernest Lavisse, de Tácito a Mommsen, que, em nome do conhecimento ou da ciência, não estiveram a serviço do príncipe, do Estado, de uma classe, da nação, em suma, de uma ordem ou de um sistema, e que, consciente ou inconscientemente, não tenham sido um sacerdote, um combatente².

No alvorecer do século XX quando, sempre em função do Estado, o historiador glorifica a nação, as instruções ministeriais tornam público claramente que se o ensino da História não atingir um resultado "o mestre terá perdido seu tempo"³.

Segundo a natureza de sua missão, segundo a época, o historiador escolheu tal conjunto de fontes, adotou tal método; mudou como um combatente muda de arma e de tática quando as que usava até aquele momento perderam sua eficácia.

Certamente sabia-se que ninguém escrevia a história inocentemente, porém esse julgamento parece que jamais se verificou no limiar do século XX, quando o cinematógrafo começou a aparecer. Nas vésperas da Primeira Guerra Mundial, o historiador encontra-se já de botas, capacete e pronto a se bater. Ernest Lavisse, historiador francês, fornece essas instruções: "Ao ensino histórico incumbe o dever glorioso de fazer amar e de fazer compreender a pátria [...] todos nossos heróis do passado, mesmo envolvidos em lenda... Se o estudante não leva consigo a viva lembrança de nossas glórias nacionais, se não sabe que nossos ancestrais combateram por mil campos de batalha por nobres causas, se não aprendeu absolutamente o que custou o sangue e o esforço para constituir a unidade da pátria [...] e retirar, em seguida do caos de nossas instituições envelhecidas, as leis sagradas que nos fizeram livres, se não se torna um cidadão compenetrado de seus deveres e um soldado que ama sua bandeira, o instrutor perdeu seu tempo." *Dever glorioso, herói mesmo envolvido de lenda, nobres causas, unidade da pátria, leis sagradas que nos fizeram livres, soldados, esses termos, esses princípios se encontram, com algumas nuances apenas, em toda a Europa de Kova'evski, de Treitshke ou de Seeley; não é apenas a França que "entra numa idade tricolor". As fontes que o historiador consagrado utiliza formam, no presente, um corpus que é tão cuidadosamente hierarquizado como a sociedade à qual destina sua obra. Como esta sociedade, os documentos estão divididos em categorias, onde se distingue sem esforço privilegiados, desclassificados, plebeus, um Lumpen. Como Benedetto Croce escreveu, "a história é sempre contemporânea". Ora, essa hierarquia reflete as relações de poder do início do século; na frente do cortejo, desfrutando de prestígio, eis os documentos de Estado, manuscritos*

ou impressos, documentos únicos, expressão de seu poder, daquele das Casas, Parlamentos, Câmaras de contas; segue-se a coorte dos impressos que não são mais secretos: textos jurídicos e legislativos, inicialmente expressão do Poder; jornais e publicações em seguida, que não emanam somente dele, porém de toda a sociedade culta. As biografias, as fontes de história local, a literatura dos viajantes, formam a cauda do cortejo. A História é compreendida do ponto de vista daqueles que se responsabilizaram pela sociedade: homem de Estado, diplomatas, magistrados, empresários e administradores. Contribuíram precisamente para a *unidade da pátria, para a redação das leis sagradas que nos fizeram livres* etc. Numa data em que a centralização reforça o poder do Estado, dos dirigentes da capital, em que a influência do capitalismo monopolístico expande-se, em que de um lado do Reno trata-se de persuadir o povo de que Berlim tem a grandeza de Roma e do outro lado do rio que Paris é uma nova Atenas; nessa data em que o conflito europeu desponha, em que o frenesi guerreiro propaga sua ideologia, em que o filósofo, o jurista, o historiador estão já mobilizados, que utilidade para a História poderia ter o folclore, cuja sobrevivência atesta precisamente que a unificação cultural do país não está totalmente consumada? que utilidade poderia ter para a História esse primeiro pequeno fragmento de filme que representa *Um train entrant en gare de la Crotat*?

No início do século XX, o que é o cinematógrafo para os inteligentes, para as pessoas cultivadas? "Uma máquina de embrutecimento e de dissolução, um passatempo de iletrados, de criaturas miseráveis iludidas por sua ocupação" (Georges Duhamel). Eles não se comprometem com "esse espetáculo de ilotas". As primeiras decisões da jurisprudência mostram bem como o filme é recebido pelas classes dirigentes. O filme é considerado como uma espécie de atração de feira, o direito não lhe conhece mesmo o autor. Essas imagens que se mexem são devidas à "máquina especial por meio da qual elas são obtidas". Durante longo tempo o direito considera que o autor do filme é aquele que escreveu o roteiro⁴. Não se reconhecia o direito de autor daquele que filmava. Procurou-se para ele o estatuto de um homem cultivado. Qualificaram-no de "caçador" de imagens. Hoje ainda, nos filmes de atualidades, o homem da câmara permanece anônimo; as imagens são assinadas com o nome da firma que as produz: Pathé, Fox etc. Assim, para os juristas, para as pessoas instruídas, para a sociedade dirigente, para o Estado, o que não é escrito, a imagem não tem identidade; como os historiadores poderiam a ela se referir, sequer citá-la? Sem vez nem lei, órfã, prostituindo-se para o povo, a imagem não poderia ser uma companhia para esses grandes personagens que constituem a Sociedade do historiador: artigos de leis, tratados de comércio, declarações ministeriais, ordens operacionais, discursos. Além do mais, como se fiar nos jornais cinematográficos quando todos sabem que essas imagens, essa pretensa representação da realidade, são selecionáveis, modificáveis, transformáveis, porque se reúnem por uma montagem não controlável, um

truque, uma falsificação. O historiador não poderia apoiar-se em documentos desse tipo. Todos sabem que ele trabalha numa caixa de vidro, "eis minhas referências, minhas hipóteses, minhas provas". Não viria ao pensamento de ninguém que a escolha de seus documentos, sua reunião, a ordenação de seus argumentos têm igualmente uma montagem, um truque, uma falsificação.

Cinquenta anos se passaram. A ciência histórica se transformou. O filme encontra-se sempre à porta do laboratório histórico. Certamente, em 1970, o bispo e o homem da lei, o médico e o militar, o general e o senador vão ao cinema; o historiador também, porém vai como todo mundo, somente como espectador. O marxismo, as provocações de novas ciências sociais, as exigências de um novo espírito histórico (os *Annales* aparecem em 1929, ano da grande crise) fazem surgir uma história também nova⁶. Nesse mundo em que somente contam as séries, em que a máquina de calcular é rainha, o computador o trono, que viria a fazer uma pequena foto, onde se perderia Carlitos?

Ademais, o que é um filme senão um acontecimento, uma anedota, uma farsa, informações censuradas, um filme de atualidade que coloca no mesmo nível a moda deste inverno e os mortos deste verão; e que poderia fazer disso a nova história. Por um lado o filme parece suscitar, ao nível da imagem, o factual, por outro, apresenta-se, em todos os sentidos do termo, como uma manipulação. A direita tem medo, a esquerda desconfia: a ideologia dominante não tem feito do cinema uma "fábrica de sonhos"? O próprio J.-L. Godard não se perguntou se "o cinema não tinha sido inventado a fim de mascarar o real para as massas"? Que suposta imagem da realidade oferece, a oeste, essa indústria gigantesca, a leste, esse Estado que tudo controla? De que realidade o cinema é verdadeiramente a imagem?

Essas dúvidas, essas questões são legítimas. No entanto a censura está sempre presente, vigilante, e ela se deslocou da obra escrita para o filme e, no filme, do texto para a imagem. Não é suficiente constatar que o cinema fascina, que inquieta; os poderes públicos e o privado pressentem que ele pode ter um efeito corrosivo; eles se apercebem que, mesmo fiscalizado, um filme testemunha. Termina por desestruturar o que várias gerações de homens de Estado, de pensadores, de juristas, de dirigentes ou de professores tinham reunido para ordenar num belo edifício. Ele destrói a imagem do duplo que cada instituição, cada indivíduo se tinha constituído diante da sociedade. A câmara revela o funcionamento real daquela, diz mais sobre cada um do que queria mostrar. Ela descobre o segredo, ela ilude os feiticeiros, tira as máscaras, mostra o inverso de uma sociedade, seus *latus*. É mais do que é preciso para que, após a hora do desprezo, venha a da desconfiança, do temor. A imagem, as imagens sonoras, esse produto da natureza, não poderiam ter, como o selvagem, nem língua nem linguagem. A idéia de que um gesto poderia ser uma frase, esse olhar, um longo discurso, é totalmente insuportável: significaria que a imagem, as imagens,

esses passantes, essa rua, esse soluço, esse juiz distraído, esse pardierno em ruínas, essa jovem assustada, constituem a matéria de uma outra história que não a História, uma contra-análise da sociedade.

Partir da imagem, das imagens. Não procurar somente nelas exemplificação, confirmação ou desmentido de um outro saber, aquele da tradição escrita. Considerar as imagens tais como são, com a possibilidade de apelar para outros saberes para melhor compreendê-las. Assim, um método que lembraria o de Febvre, de Francastel, de Goldmann, desses historiadores da Nova História, da qual se definiu a vocação. Eles reconduziram a seu legítimo lugar as fontes de origem popular, escritas de início, depois não escritas: folclore, artes e tradições populares etc. Resta estudar o filme, associá-lo ao mundo que o produz. A hipótese? Que o filme, imagem ou não da realidade, documento ou ficção, intriga autêntica ou pura invenção, é História; o postulado? Que aquilo que não se realizou, as crenças, as intenções, o imaginário do homem, é tanto a História quanto a História*.

II. O VISÍVEL E O NÃO-VISÍVEL

O filme, aqui, não é considerado do ponto de vista semiológico. Não se trata também de estética ou história do cinema. O filme é abordado não como uma obra de arte, porém como um produto, uma imagem-objeto, cujas significações não são somente cinematográficas. Ele vale por aquilo que testemunha. Também a análise não trata necessariamente da obra em sua totalidade; pode apoiar-se em resumos, pesquisar "séries", compor conjuntos. A crítica não se limita somente ao filme, integra-o no mundo que o rodeia e com o qual se comunica necessariamente.

Nessas condições, empreender a análise de filmes, de fragmentos de filme, de planos, de temas, levando em conta, segundo a necessidade, o saber e o modo de abordagem das diferentes ciências humanas, não poderia bastar. É necessário aplicar esses métodos a cada substância do filme (imagens, imagens sonoras, imagens não sonorizadas), às relações entre os componentes dessas substâncias; analisar no filme principalmente a narrativa, o cenário, o texto, as relações do filme com o que não é o filme: o autor, a produção, o público, a crítica, o regime. Pode-se assim esperar compreender não somente a obra como também a realidade que representa.

* Sobre o cinema soviético, ver a obra e a bibliografia de Jay Leyda, *Kino, a history of the russian and soviet film*, Londres, 1960, 490 páginas. Consultamos igualmente os trabalhos de J. Sadoul, M. Bardeche e J. Mitry, e nos detivemos em "Les propositions méthodologiques pour l'analyse du film", in *Social science. Information sur les sciences sociales*, de Christian Metz, edição de agosto de 1968, pp. 107-121.

No entanto essa realidade não se comunica diretamente. Os escritores, eles próprios, são perfeitamente mestres das palavras, da língua? Por que seria diferente com o homem da câmara, que, além do mais, filma involuntariamente muitos aspectos da realidade? Esse traço é evidente para as imagens de atualidades: a câmara deve filmar a chegada do rei Alexandre, registra, além disso, o gesto do assassino, o comportamento da polícia, o do público; porém o documento tem uma riqueza e significações que, no momento, não são percebidas. O que é patente para os "documentos", para os filmes de atualidades, não é menos verdadeiro para a ficção. Demais, a parte inesperada, involuntária, pode também ser grande nesse caso. Esses lapsos de um criador, de uma ideologia, de uma sociedade constituem reveladores importantes. Podem ocorrer em todos os níveis do filme, como na sua relação com a sociedade. Seus pontos de ajustamento, os das concordâncias e discordâncias com a ideologia, ajudam a descobrir o latente por trás do aparente, o não-visível através do visível. Existe aí matéria para uma outra história, que não pretende certamente constituir um belo conjunto ordenado e racional, como a História; contribuiria, antes, para a purificar ou para a destruir.

As anotações que seguem tratam de amostras que, sem dúvida arbitrariamente, a tradição classifica em gêneros diferentes: filmes de ficção, de atualidades e documentários, filmes políticos ou de propaganda. Por comodidade, foram todos escolhidos de um mesmo *corpus* relativamente homogêneo, contemporâneo ao surgimento da U. R. S. S. (1917-1926). A análise de um filme de ficção, supostamente afastado do real, *Dura Lex*, de Kulechov, permitirá propor o esboço de um método*.

1. Um filme "sem objetivos ideológicos": Segundo a lei (1925)

Obras de imaginação e de criação, os grandes filmes de Eisenstein e de Pudovkin, o *Mister West* de Kulechov abordam temas estreitamente ligados ao surgimento da U. R. S. S., ao regime bolchevista. À sua maneira o legitimam. Kulechov procedeu diferentemente com *Po zakonu (Segundo a lei)*, cujos objetivos declarados foram "fazer um filme que seja obra de arte com uma montagem exemplar [...] um tema forte e expressivo; fazer um filme desse tipo com um custo mínimo, problema de importância excepcional para o cinema soviético". Como o narra Lebedev e como atestam seus propósitos, o mestre respeitado do cinema soviético não "se preocupava com revelar a realidade de uma maneira verídica e não se propunha fazer a educação ideológica dos espectadores". Os jornais contam que, salvo um episódio, o roteiro baseou-se numa narrativa de Jack London, cuja ação se desenrolou no Canadá, *O imprevisto*.

"Um pequeno grupo de exploradores de ouro encontra em Klondyke uma rica jazida. A exploração da mina estende-se por todo o inverno. Os negócios vão bem. Há muito ouro. O vinho ajudava a encurtar os longos serões. Porém subitamente o curso normal da vida dos mineiros de ouro é perturbada por um

acontecimento assustador: um dos exploradores da mina, um irlandês, Michael Deinin, mata à queima-roupa dois membros da companhia. Possuído de ambição, quer tornar-se o único possuidor da mina descoberta. Os esposos Nielsen têm tempo de jogar-se sobre o assassino e de o amarrar. Então, por longos dias a mulher e o marido guardam, alternando-se, o homem amarrado. Chega a primavera. O barracão dos mineiros encontra-se isolado do mundo exterior pelo degelo da neve. A tensão das longas noites sem sono, a vida lado a lado com o assassino, levam os Nielsen a crises de histeria. Porém o respeito pela lei não lhes permite matar Michael. E os Nielsen organizam um julgamento oficial de Deinin, em que os papéis de juizes, jurados e testemunhas são desempenhados por eles mesmos. Michael é condenado ao enforcamento. O veredicto é executado por Nielsen que, desta vez, desempenha o papel de carrasco. Porém, quando, estafados pela fadiga, no limite da loucura, retornam a casa, encontram Michael vivo, na soleira da porta, com a corda arrebentada no pescoço. Assustados, os Nielsen seguem com os olhos Michael Deinin que se vai ao longe, na chuva e no vento*."

Uma comparação entre a novela de Jack London e a obra de Kulechov faz surgir uma primeira diferença: em *O imprevisto* o assassino é ávido, instável, enquanto que em *Dura lex* é violento certamente, porém simpático, inspirando piedade. Enquanto seus companheiros, atormentados pelo ouro, vivem na excitação, ele está somente a saborear as alegrias da natureza, a dar cambalhotas com seu cão; banha-se nas torrentes, toca flauta em seus momentos ociosos*. Sobretudo o filme mostra que ele é considerado de um nível inferior por seus companheiros de origem social mais elevada; serve a mesa, lava a louça, desempenha as tarefas domésticas, que, manifestamente, os outros julgam indignas deles. Demais, no filme, é ele que descobre o filão da mina: seu estatuto não muda por isso. Michael Deinin não recebe nem agradecimentos nem sinal de estima. Em *O imprevisto*, a cupidize o conduzia ao crime; essa não intervém quase em *Dura lex*, em que se caracteriza a revolta de um homem constantemente escarnecido, humilhado. Assassino por dignidade, Deinin permanece prostrado uma vez realizado o crime. Seu rosto ilumina-se somente no dia em que seus guardiães o convidam à mesa "para festejar um aniversário". Então, como nurr sonho, conta o que tinha sido sua fantasia: tornado rico, rever sua mãe, mostrar-lhe que era digno de seu amor. Esse drama do reconhecimento é também, em *Dura lex*, aquele de um cidadão de estatuto inferior. Para o condenado, seus juizes se abrigam na tripla proteção da lei inglesa (ele é irlandês), da Bíblia protestante (ele é católico), da ameaça do fuzil (ele é amarrado). O pretense respeito das formas da lei não é assim senão paródia de justiça; o mesmo cuidado do conformismo retarda a execução (não se executa no domingo) e revela a hipocrisia de um meio, de uma moral, de uma sociedade. Todas essas indicações não figuram na novela de Jack London em que o respeito pelas formas da lei é colocado a crédito dos Nielsen; inversamente em *Dura lex* as reações dos Nielsen aparecem mais humanas quando, querendo vingar seus amigos ou amedrontados, eles pensam em suprimir Deinin do que, quanto, ao conter-se, consideraram-se com direito a agir como justiceiros. Daí por diante, não são mais

* Observação de M.-F. Briselance.

eles mesmos; imitam os juizes, recitam mecanicamente o código, aplicam cegamente a lei e ei-los transfigurados, desnaturados, desumanizados, reduzidos ao estado de imagem abstrata*. A lei legitimou um crime. Outras diferenças entre o livro e o filme ajudam a compreender o método de Kulechov. Em *O impresso*, o crime dos Deinin é logo conhecido na comunidade indígena vizinha. Por acaso, Negook, um dos seus membros, entra na cabana; vê os cadáveres e o sangue. As aparências são contra os Nielsen porque Deinin está amarrado. Para que não exista equívoco, para que Deinin pareça ter sido julgado com justiça, seu processo corre publicamente; os índios estão presentes e mesmo se não compreendem o processo, a causa está clara porque Deinin conta e reconstitui seu crime. Nada disto existe em *Dura lex*. O processo tem lugar a portas fechadas e Deinin mal pode se defender. Assim, enquanto que Jack London glorificava Edith Nielsen, que quer julgar Deinin, respeitar a lei, Kulechov mostra que o pretensão respeito à lei, puramente parodiado, é pior que a violência. Certos processos são de tal maneira revoltantes que os próprios juizes são tomados pelo delírio; após a execução, como num pesadelo, os Nielsen revêem Deinin vivo, uma cena que não se encontra em Jack London.

Adições, supressões, modificações, inversões podem somente ser atribuídas ao "gênio" do artista, não têm nenhuma outra significação? Essa é revelada por um lapso do realizador: atento aos menores detalhes para situar sua ação em terra britânica, dispõe a grande refeição de aniversário *à la russa*¹⁰. Desde então, fica claro que a completa reviravolta de sentido à qual procedeu Kulechov não é fortuita; sob a máscara do Canadá esconde-se a Rússia, a U.R.S.S. dos primeiros processos¹¹.

Desde então compreende-se porque o filme recebeu uma acolhida tão pouco entusiasta da "crítica". Se bem que o *Pravda* tenha declarado ter visto segundo a lei um ataque contra a justiça burguesa, a imprensa permaneceu reservada, julgando a demonstração "pouco convincente". Ela não aditou, no entanto, nenhuma razão explícita senão que "a obra obedecia demasiadamente a motivos psicológicos". Essa razão tem um sentido quando se trata da narrativa de Jack London. A obra desse último tem por heroína Edith e por objeto de análise o comportamento de uma jovem burguesa diante dos casos e dos imprevistos da vida; porém a explicação conduz ao falso se diz respeito ao filme. O *Pravda* considerava igualmente que *Dura lex* era "um projétil lançado num caminho inútil". Tratando-se, segundo essa crítica, de um "processo da justiça burguesa e da prática religiosa, seu julgamento pode surpreender: 1926 situa-se precisamente no apogeu da campanha anti-religiosa". Interpreta-se melhor se se vê no filme um ataque contra não importa que lei, contra não importa qual processo, contra não importa qual justiça, mesmo popular, mesmo soviética. O código e a lei que os Nielsen repetem, os gestos que imitam aqueles dos juizes, constituem aparentemente uma paródia da justiça inglesa; as autoridades soviéticas aí sentiram a crítica de sua própria prática judiciária que essa obra denuncia através de uma "aventura no Canadá".

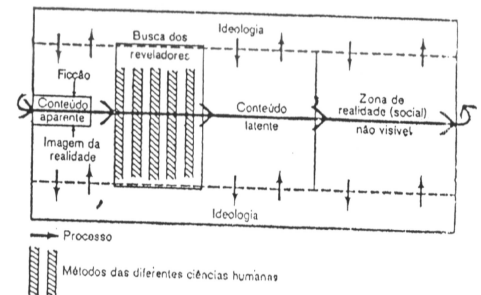
O autor tinha inteira consciência desse fato? Poderia presumi-lo? A crítica oficial podia, queria ver claro e reconhecer o que tinha percebido através do

* Observação de H. Grigoriadou-Cabagnols.

que lhe era mostrado? Dupla censura que transcrevia uma realidade que permanece não-visível ao nível do filme, dos textos escritos, dos testemunhos. Zona de realidade, contudo, que as imagens ajudam a descobrir, a definir, a delimitar.

Assim, partindo de um conteúdo aparente, esse *western*, a análise das imagens e a crítica das fontes permitiram assinalar o conteúdo latente do filme: por trás do Canadá, esconde-se a Rússia; por trás do processo de Deinin, o das vítimas da repressão. A análise permitiu igualmente descobrir uma zona de realidade não-visível. Nessa sociedade soviética, o crítico esconde em si mesmo as verdadeiras razões de sua atitude (acordo/desacordo) frente ao filme. O realizador transpõe (conscientemente/inconscientemente) uma narrativa da qual ele inverte inteiramente o argumento (sem o dizer, sem que seja dito, sem que ninguém o queira ver). A assinatura de Jack London serve de última segurança a Kulechov: no ano precedente, os bulchevistas tinham largamente difundido a tradução de uma de suas obras de 1906: *Por que sou um socialista?*

Representou-se esse processo de realização por um croqui. Adaptado, aplica-se tão bem a atualidades como a filmes políticos.



2. Uma comparação: os primeiros filmes de propaganda soviética e anti-soviética

Apresentar-se-á sucessivamente cada filme (1, 2), o roteiro (a), apresentação da direção (b); em seguida, serão comparados (3).

1. a. *Estreitamento* (Uplotnenie), uma dos primeiros filmes do regime soviético, realizado em 1918 por Pantelev, tinha por autor o próprio ministro

da Cultura Anatol Lunatcharski. Segundo suas intenções e a crítica da época, esse filme "traduzia a necessidade da fusão do proletariado e da classe intelectual". Eis a sinopse.

"Um ano após a realização da grande Revolução de Outubro, em Petrogrado, um professor emérito dá cursos de química. Como muitos intelectuais de idéias avançadas, ele coloca-se do lado da revolução desde o primeiro instante, porém falta muito para que todos os professores adiram aos seus pontos de vista, da mesma maneira que um de seus alunos afirma que "a ciência deve permanecer fora da política". Com efeito, ele conduz a agitação contra os bolchevistas. O filho mais velho do professor é também um inimigo da revolução. O mais jovem, um ginásiano, permanece na encruzilhada dos caminhos. Um operário e sua filha têm autorização de morar no apartamento do professor por causa da umidade do subsolo em que viviam. Os membros da família do professor comportam-se diferentemente frente aos novos locatários. Porém com relação à mulher e ao jovem filho do professor a animosidade logo desaparece. Os operários da fábrica começam a frequentar o apartamento do professor, que, por sua vez, começa a dar cursos populares num clube operário. O filho do professor apaixona-se pela filha do operário e unem a sua sorte."

1. b. Outros aspectos do filme não foram fixados na época. O delegado do bairro veio anunciar ao operário a boa nova; tem em seu bolso uma ordem de requisição para o apartamento do professor, no primeiro andar. O operário sente-se incomodado. Não ousa sujar a luxuosa moqueta do vestibulo. O delegado o incita: "Tens direito!" Chegando à escadaria, o operário hesita novamente. O delegado toca a campainha em seu lugar, trata-o com rudeza, cospe ostensivamente no vão da escada. Com a ordem de requisição na mão, o operário não se resolve a penetrar no apartamento; o delegado é rude, fala autoritariamente. "Não tens de ter maneiras, tu tens direito." Enquanto que, em vista da ordem, sua esposa tem uma síncope, o professor acolhe os locatários com toda a gentileza. Ele lhes propõe uma forma de coabitação. "Não de coabitação, partilha", exige o delegado. No entanto, o operário e sua filha são pouco a pouco tratados como pensionistas. Porém, enquanto a jovem, reservada, permanece em seu quarto, seu pai não se aloja mais na peça que lhe foi destinada e onde, no primeiro dia, comia desajeitadamente sua refeição ligeira. Toma agora sua refeição na mesa comum e sua filha termina por o seguir. Os dois assistem a violentas discussões dos dois filhos sobre a revolução e o bolchevismo. Evidentemente, nem o operário nem a filha parecem nada compreender. Depois de uma desavença, um policial vem prender o filho primogênito, hostil aos bolchevistas e que os inspetores identificam pelo uniforme de jovem oficial; não o interrogam. O filho caçula apaixona-se pela jovem filha do velho operário, este apresenta o professor no seu clube, clube Karl Liebknecht. Aí é recebido como amigo, ministra lições de química que são para esses trabalhadores incultos verdadeiras sessões de magia. Os operários não sabem como exprimir sua gratidão ao professor que torna-se conselheiro deles, seu irmão. Porém a guerra civil continua; é necessário combater. O professor e seu filho mais novo estão do lado dos Vermelhos; o primogênito, libertado há pouco tempo, passou para o lado dos Brancos; morre num combate.

2. O primeiro filme anti-soviético, *Dias de terror em Kiev*, é de autor desconhecido¹⁴. Foi realizado em 1918 em Kiev, sob a égide das autoridades alemãs que protegiam Skoropaski. Os letrados-legendas são bilingues — em alemão e francês; na luta antibolchevista, o inimigo nacional torna-se um aliado, os franceses desembarcam tropas não longe de lá, em Odessa; esse filme lhes é igualmente destinado.

a) Os Vermelhos tomaram o poder em Kiev. A violência e o crime fazem a lei. Os respeitáveis cidadãos são roubados, suas residências ocupadas. *Die Bolschewisten Grenel* retrata a tragédia de uma dessas famílias da pequena burguesia. O pai perdeu o emprego, ele e sua mulher são expulsos de seu apartamento por seu antigo criado "que ocupa importantes funções entre os bolchevistas". Sua filha, "que trabalha com eles", quer ajudá-los, protegê-los. Porém os pais recusam "esse dinheiro ganho na indignidade". Logo o pai é enviado para executar "trabalhos forçados". Com a ajuda de um camarada que aderiu também aos bolchevistas, sua filha tenta organizar a fuga para o estrangeiro. Porém o pai, a mãe e o amigo são vítimas da trama montada pelo antigo criado; são descobertos, presos, fuzilados.

b) Os detalhes do roteiro, a direção acentuam os traços dessa sinopse. Entre os bolchevistas reinam a promiscuidade e a torpeza: "E são essas pessoas que governam." Jogam ao chão um motorista do patrão, o moço de pancadas, tomam seus objetos de uso pessoal, o roubam, apoderam-se de seu automóvel. No commissariado, que é uma verdadeira sala de fumo, o álcool corre abundantemente; os inspetores são arrogantes com os cidadãos, submissos com seus superiores; o medo transpira por toda parte. No campo de trabalho, o responsável é um burguês que aderiu aos bolchevistas, ainda mais intratável com as vítimas; esse sádico "não tem nenhum respeito pelos cabelos brancos nem pelos patriotas". O outro jovem burguês que adere é um traidor; informa os bolchevistas sobre o que seus amigos preparam. Com o contato com os bolchevistas, vemo-lo deteriorar-se.

Entre os burgueses, ao contrário, encontra-se a ordem, a honestidade, a justiça. Quando os jovens vadios se instalam em sua casa, sentam-se à sua mesa, acabam sua refeição, o velho homem permanece digno. Esse drama sofre sua esposa, que desmaia. Após ter amaldiçoado sua filha, ela a abraça quando a jovem quer ajudar seus pais; até o fim demonstra ser uma boa mãe.

3. Se se comparam esses dois filmes realizados, com poucos meses de intervalo, um passado entre os Brancos, o outro entre os Vermelhos, constata-se que, paradoxalmente, têm traços comuns, senão a mesma temática.

— Apresentam o problema das relações entre os vencedores de outubro e a pequena burguesia;

— O objetivo é mostrar que a colaboração ou a fusão das classes é impossível/possível;

— O trecho traumático no tema principal é a expulsão ou a partilha de um apartamento burguês. A mãe é mais sensível que o restante da família. Alegoricamente, as vítimas habitam subsolos; umas antes de Outubro no filme bolchevista, as outras após Outubro, no filme antibolchevista;

— Com o acontecimento revolucionário, a vida política invade o seio da célula familiar; ela a dissolve;

— A seqüência final é trágica, porém, por duas omissões significativas, não se vê morrer o filho primogênito (hostil aos bolchevistas) em *Estreitamento*, não se vê tampouco a jovem de *Dias de terror* adaptar-se ao novo regime.

Outras equivalências, outras semelhanças ultrapassam o querer consciente ou inconsciente dos roteiristas:

— Nos dois filmes um idílio está na origem da aproximação das classes.

Entretanto, existe uma diferença: em *Dias de terror*, a iniciativa vem da jovem, "parte" dela, o que não é conveniente. Em *Estreitamento*, é o filho caçula "que se apaixonou", enquanto a operária guarda uma atitude muito reservada, manifestando sua boa educação. Assim, são dois filmes cuja finalidade é inversa, porém todos os dois definem o bem e o mal a partir do mesmo signo, o comportamento da jovem. O que nada tem de surpreendente num filme que defende os princípios da moral tradicional e é todavia quando se conhecem os propósitos de Lunatcharski sobre a emancipação da mulher. Para ele, essas teses valeriam apenas para as mulheres da *intelligentsia*, permanecendo a tradição da "boa moral" para o povo?

— Em nenhum dos dois filmes, os ativistas são operários. Em *Uplotnie*, o delegado do bairro, que veste casaco de couro, toma todas as decisões; o operário obedece. Em *Dias de terror*, os bolchevistas são soldados, marinheiros, um criado, pequenos burgueses, e não operários. Quando o autor quer estigmatizar o "regime", mostra os crimes da "ralé", colocando o letreiro "e eles governam", que faz seguir de um plano de atualidades; ora, essas não mostram operários, mas um ajuntamento de soldados.

Vê-se que estão completamente ausentes desses filmes as grandes medidas que tradicionalmente se atribui ao regime bolchevista: decreto sobre o direito à terra, decreto sobre a paz etc. Procedem da mesma maneira muitos outros filmes desses anos, senão os Brancos, porque os realizadores emigraram, ao menos os soviéticos; só depois de se passarem vários anos a glorificação das grandes medidas de Outubro ocupará as telas.

A explicação está inicialmente ligada ao alcance real desses decretos em 1918. O decreto sobre a paz? A guerra "imperialista" sucedeu-se a guerra civil, e também a luta contra a intervenção estrangeira. O decreto sobre o direito à terra? Em 1918, não se tinha ainda esquecido que a maior parte dos camponeses se tinham apropriado da terra *por conta própria*, antes que Outubro legitimasse e estendesse as medidas de expropriação. Os Brancos não podiam do mesmo modo evocar um outro problema, a sorte trágica dos operários do antigo regime; nem os Vermelhos abordar o problema de autogestão das fábricas, porque o que batizavam controle operário soava a toque de finados dos comitês de fábrica. Compreende-se que todas essas censuras limitavam singularmente o campo do filme político¹³. No marasmo geral, é claro que o partido bolchevista tem necessidade da burguesia se quer recuperar a economia. O partido o sabe, os Brancos o sabem igualmente. Também os protagonistas dirigem sua propaganda para os problemas que traumatizaram realmente mais a massa flutuante dos pequenos burgueses: a perda do lar, a apropriação dos bens de consumo, a

mistura social. A essa data, a partida ainda não encerrada, os Brancos querem, para afastá-la, enlouquecer essa pequena burguesia. Por seu lado, os Vermelhos, para conquistá-la procuram seduzi-la*.

3. *Uma série: análise de filme: de atualidades: fevereiro-outubro de 1917. Petrogrado, passeatas de manifestantes nas ruas.*

Procurando mais o acontecimento que o cotidiano, o caçador de imagens filma somente a realidade não reconstituída. Ele não poderia, por isso, atingir o fundo dos problemas porque os mecanismos de uma sociedade não se apresentam necessariamente ao olhar. Além disso, sua dependência frente aos imperativos da firma que o emprega, os usos, limitam o campo de suas atividades.

Resta que, mesmo delimitada, a riqueza do documento de atualidade, selecionado, reduzido, cortado, montado, permanece insubstituível. Medir-se-á com um exemplo muito banal, manifestações de rua¹⁴.

A documentação é relativamente abundante; além disso, como o movimento revolucionário estendeu-se por vários meses e como o itinerário das passeatas foi freqüentemente o mesmo, pelas avenidas Liteini e Nevski ou em direção do Palácio de Tauride, os cinegrafistas russos, ingleses, franceses puderam determinar os bons ângulos de tomadas¹⁵. Essa circunstância explica a existência de uma verdadeira "série" de documentos sobre as manifestações de ruas. Esses planos são facilmente assinaláveis do ponto de vista cronológico graças às inscrições dos cartazes conduzidos, freqüentemente filmados de frente ou de três quartos. Assim, se lê "Abaixo o antigo regime!", "Viva a república democrática!", "Viva a assembléia constituinte!", "Sem igualdade de direitos para as mulheres, não existe democracia", "Sufrágio igual e direto para todos"; quando essas palavras de ordem encontram-se associadas, a manifestação claramente teve lugar bem no início da revolução. Outras cenas de manifestantes datam incontestavelmente a crise de abril; lê-se efetivamente em seus cartazes: "Paz sem anexações nem contribuições", "Abaixo a política de agressão", e entre os adversários, "Guerra até a vitória". A passeata de 18 de junho foi bem filmada: "Abaixo os seis ministros capitalistas!", "Viva a paz dos povos", "Viva o controle operário sobre a produção", "Terra e liberdade", "Abaixo a duma". Posteriormente encontram-se os manifestantes conduzindo os mesmos slogans; os mais freqüentes são "Guerra até a vitória", "Paz geral", "Paz sem anexações nem contribuições".

Ao observar essas imagens, podem-se fazer constatações. Em março, quando o início da passeata avança, os lojistas e os basbaques dos bairros pequenos-burgueses do centro da cidade aplaudem e logo não são mais distinguidos dos manifestantes, uniram-se ao cortejo. As mulheres são numerosas. Em abril e

* Em outro nível, os dois filmes mostram igualmente a ascensão das classes populares à direção dos negócios, cf. nossa *Révolution de 1917* (tomo 2), a ser publicada por Aubler-Montalgne.

mas as pinceladas adiantam-se mais disciplinadas, com bandeiras e cartazes. Bandidos, prostitutas e passantes olham ou acompanham os manifestantes porém sem se juntarem à calçada; não se juntam a eles. Em junho e durante o verão a massa de manifestantes é menos compacta, o público dirige-se para seus negócios, presta pouca atenção aos desfiles pacifistas; um duplo serviço de ordem, com cordões de tropas, assegura a manifestação.

Assim as imagens fornecem uma espécie de periodização das relações entre os manifestantes e os pequeno-burgueses do centro da capital: unidade inicialmente depois simpatia ou indiferença, enfim medo ou hostilidade. Nada muito novo se vê, em relação ao saber tradicional, exceto a comunicação direta do movimento revolucionário, desde o extraordinário tumulto das jornadas de fevereiro até as manifestações alegres, depois sucessivamente serenas, tensas, desiludidas nos meses seguintes.

Uma segunda leitura faz, no entanto, ressaltar um fato novo: não se vê quase operários entre todos esses manifestantes. A esmagadora maioria é constituída por soldados; entre os civis, as mulheres aparecem em maior número; maior número de passeatas feministas que delegações operárias, e também as delegações de nacionalidades (Bund, Dashnaks etc.). A ficção confirma: em *O Outubro*, de Eisenstein (1926), o manifestante que, em fevereiro, iça a bandeira na estátua é uma mulher; a massa que segue brande foices, fuzis, não martelos. Por duas vezes vêem-se essas foices, esses fuzis. Por sua parte, os operários não aparecem antes das manifestações de julho e para a preparação da insurreição de outubro. De fato, a iconografia confirma que entre fevereiro e outubro, exceto as jornadas de 1º de maio e de 3 de julho, a participação operária nas manifestações e cortejos foi muito minoritária.

Éis que se reexamina uma tradição solidamente enraizada, que não conhecia senão as "manifestações de massas, operários e soldados". As imagens incitam a uma verificação; pode-se perceber que entre fevereiro e outubro os ativistas que invadem a sede do partido bolchevique para o obrigar a tomar a responsabilidade das manifestações de abril, junho e julho não eram nunca operários, porém soldados. Verdaderamente, se os operários não participavam de manifestações no centro da cidade, era simplesmente porque, em sua maioria, ocupavam e geriam as fábricas. Um filme de ficção de Pudovkin mostra esse lado contrário do problema, em *O fim de São Petersburgo*; acredita-se que antes de fevereiro os operários se reuniam em seus domicílios; a fábrica era uma fortaleza hostil onde se ia trabalhar, de onde se retornava à tarde; nas outras horas do dia e da noite seus arredores eram vazios; entre fevereiro e outubro, eram os domicílios que se encontravam vazios, porque a vida se transportara para a fábrica, tornada, com as ruas vizinhas, a cidade murmurante e a moradia dos trabalhadores.

O silêncio da tradição sobre esse aspecto do movimento revolucionário explica-se. Para a historiografia bolchevista, observar a escassez de operários nas manifestações de ruas, explicá-la pela ocupação de fábricas seria admitir que as medidas tomadas posteriormente para pôr fim à gestão operária iam contra o sentimento geral. Além disso, a tradição marxista não podia atribuir o sucesso das grandes manifestações de abril, junho etc. a esses soldados que o Dogma e a Lei definiam como "camponeses em uniforme"¹⁸. Reconhecer o papel de

vanguarda, mesmo parcial, não dos operários, mas dos "camponeses soldados" equivaleria, dessa vez, não mais a desqualificar os atos posteriores dos bolcheviques, mas a questionar o dogma sobre o qual fundamentava a sua legitimidade.

Esses três exemplos mostram que um filme, qualquer que seja, sempre excede seu conteúdo. Os exemplos permitiram atingir cada vez uma zona da história que permanecia oculta, inapreensível, não-visível. Com *Segundo a lei* assinalam-se os atos falhos dos artistas, da crítica oficial; e revelam-se as proibições não-explicitas dos incêrcos do terror. Os filmes de atualidades revelaram, ao mesmo tempo, a popularidade de outubro e desnudaram os aspectos falsificadores da tradição histórica, ainda que essas atualidades, elas mesmas, pela compreensão do acontecimento que presumem apresentar, mascaram uma parte da realidade política e social. A comparação entre os dois filmes de propaganda mostrou a distância que pode existir entre a realidade histórica fixada ao nível do vivido e sua visão posterior. Mostrou igualmente como uma classe dirigente foi expulsa da História.

Reunidos, esses exemplos, esses filmes, desmontam até certo ponto a mecânica da história racional. Sua análise ajudou a melhor interpretar a relação entre os dirigentes e a sociedade. Não significa isso dizer que a visão racional da história não seja operacional, mas unicamente relembrar que a análise não poderia, pelo privilégio concedido a uma única abordagem, ser totalitária*.

Paris, julho de 1971.

* Agradecimentos a A. Akoun, M.-F. Briselance, A. Goldman, A. Margarido, H. Grigoriadou-Cabagnols, B. Rolland, G. Fihan e Cl. Ezyckm que, de bom grado, quiseram ler esse texto e nos ajudaram a aperfeiçoá-lo.

NOTAS

1. Para retomar a expressão de Michel de Foucault, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, pp. 14-15.
2. Ver, por exemplo, G. Lefebvre, *La naissance de l'historiographie moderne*, Paris, Flammarion, 1971; J. Ehrard e G. Palmade, *L'histoire*, Paris, A. Colin, 1965; A. G. Widgery, *Les grandes doctrines de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1965. Sobre os discursos do historiador, ver Roland Barthes, "Le discours de l'histoire", em *Social science, Information sur les sciences sociales*, agosto, 1967, pp. 65-77.

- 3 Citado em Pierre Nora, Ernest Lavisse, "Son rôle dans la formation du sentiment national", *Revue historique*, 1962, pp. 73-102.
- 4 B. Edelman, "De la nature des oeuvres d'art d'après la jurisprudence", coleção Dalloz-Sirey, 1969, pp. 61-71.
- 5 "O historiador no presente, cessou de ser o homem-orquestra que fala de tudo a propósito de tudo, do alto da indeterminação e da universalidade de seu saber: a história. Cessou de narrar o que se passou, isto é, de escolher, no que se passou, aquilo que lhe parecia apropriado à sua narrativa, ou ao seu gosto, ou à sua interpretação. Como seus colegas de outras ciências humanas, deve dizer o que procura, constituir os materiais pertinentes à sua questão, expor suas hipóteses, seus resultados, suas experimentações, suas incertezas."
- F. Furet, "Sur quelques problèmes posés par le développement de l'histoire quantitative", em *Social science. Information sur les sciences sociales*, 1968, pp. 71-83, e do mesmo autor, *Histoire quantitative et fait historique*, citado nesse volume.
- 6 Sobre esses problemas, ver em seguida, J.-P. Lebel, *Cinéma et idéologie*, ed. da Nouvelle Critique, Éditions sociales, 1971, 230 p.
- 7 Lembramos as análises de Edgar Morin, *Le cinéma et l'homme imaginaire*, Ed. de Minuit, Paris, 1964, 250 pp., reproduzidas em edição de bolso por Gonthier, coleção "Méditations".
- 8 Sobre Kulechov e *Po Zakonu*, ver, por último, "Russie années 20", em *Cahiers du cinéma*, maio-junho, 1970.
- 9 Texto da sinopse reimpresso, como os seguintes, de Lebedev, tradução pública em *Le Film muet soviétique, catalogue de la cinémathèque de Bruxelles*, cinemateca de Bruxelas, s.d.
- 10 Cf. Jay Leyda, *op.cit.*, p. 213.
11. Exceto as medidas tomadas contra os Brancos e seus partidários, o processo dos socialistas revolucionários, teve lugar em maio de 1922; o dos socialistas revolucionários de esquerda, artesãos da Revolução de Outubro, em 1921; como o dos mencheviques. O primeiro processo com confissão escrita data do final de 1924. Até essa época, havia ainda verdadeiros processos. Entretanto, eram voluntariamente violados pelo tribunal. A mais freqüente dessas violações era a recusa para a defesa apresentar testemunhas. Cf. Léonard Schapiro, *Les bolcheviks et l'opposition*, Paris, 1957, pp. 15, 19, 137, 168, 326.
12. *Potchemu ia socialistism?*, Leningrado, 1925, 32 pp.
13. As espas correspondem aos textos dos letrados-legendas.
14. Filme de propaganda alemã, rodado em Kiev, em 1919, com atores russos. O filme é precedido por uma montagem de documentos intitulada *Atrocités bolcheviques*. Duração de dez minutos. *National Film Archive Catalogue* (Londres), s.d., parte II, n° 163.
15. Ver Jay Leyda, *op. cit.*, cap. VII.
16. Um inventário dos planos está em preparação. Um catálogo dos planos encontrado na U.R.S.S. é acessível: *Kino i Foto dokumenti po istorii velikovo oktiabria, 1917-1920*, Moscou, 354 pp. As condições de predição são expostas em Jay Leyda, *op. cit.*

17. Exceto o 1º de Maio. Contudo, nesse dia as manifestações não ocorreram nas avenidas Liteniei e Nevski, mas na praça do Champ-de-Mars.

18. Sem razão, como se mostrou em "Le soldat russe", *Annales*, 1971, 1.