

200
P. 019

Marc Ferro

Cinema e História

Tradução e notas
Flávia Nascimento

2ª edição, revista e ampliada


PAZ E TERRA

FIÇÃO E REALIDADE NO CINEMA: UMA GREVE NA ANTIGA RÚSSIA

Seria fácil imaginar que o cinema não é capaz de representar a realidade do passado; que, no melhor dos casos, seu testemunho é válido apenas para o que diz respeito ao que é atual. E que, além do mais, documentários e noticiários postos à parte, o real que ele propõe não tem mais realidade que o real de um romance.

Pensamos que não é bem assim e que, paradoxalmente, apenas os filmes sobre o passado, as reconstruções históricas são incapazes de ultrapassar o testemunho sobre o presente. Vejamos novamente *Alexandre Nevski* ou *Andrei Rublev*, essas obras-primas. A reprodução do passado é exemplar: é possível compreender a Rússia medieval sem evitar as imagens obcecantes dessas reconstruções? Nesse sentido, *Rublev* e *Nevski* são dois objetos-filme extraordinários. Entretanto não são nada além disso, um pouco como as "Histórias" de Kovaleski ou Kliusevski são objetos-livro: o passado que resuscitam é somente um passado mediatizado, a União Soviética de 1938 tal como a querem seus dirigentes, a União Soviética de 1970 tal como a querem seus oponentes. Na escolha de temas, nos gostos da época, nas necessidades da produção, nas capacidades da escritura, nos lapsos do criador, aí é que se situa o

real verdadeiro desses filmes, e não em sua representação do passado, o que é uma evidência.

Inversamente, os filmes cuja ação é contemporânea da filmagem não constituem somente um testemunho sobre o imaginário da época em que foram feitos; eles também comportam elementos que têm um maior alcance, trazendo até nós a imagem real do passado. Esse traço é evidente para certos documentos de atualidade: essas ruas de Tiflis filmadas em 1908, essa cena de debulha do trigo filmada em 1912, qual é sua idade? O paradoxo é que essa constatação vale ainda mais para os filmes de ficção. A imagem do real pode ser tão verdadeira neles quanto num documentário. A técnica de fabricação da bota russa em *Okraina*, as atividades de um mercado de couro em *Temporada na Ásia* são exemplos que se multiplicariam facilmente se tivéssemos a intenção de constituir, com filmes, um museu imaginário do passado da Rússia. E a ficção pode, sobretudo, ir mais longe na análise do funcionamento econômico e no estudo da mentalidade dos tempos passados. Será que existe um teste-munho mais autêntico sobre o casamento na antiga Rússia do que as primeiras cenas do filme de Olga Preobrajenskaia, *Mulheres de Riazan*? A escolha do esposo, as transações, o cálculo do dote, a preparação da jovem, a cerimônia nupcial constituem um extraordinário bocado de História social. Além do mais, nessas sequências cada plano é um quadro que a crítica histórica poderia pacientemente analisar, mas que foi por longo tempo negligenciado.

O problema é metodológico; através da ficção e do imaginário, trata-se de assinalar os elementos de realidade. Tentamos isso em *O filme: uma contra-análise da sociedade?* Mostramos também que os cinejornais, os filmes de ficção e os de propaganda constituem material da mesma natureza para o historiador. As observações que seguem sobre *A greve* e sobre uma greve em *A mãe* têm como objetivo mostrar que, através da descrição de greves imaginárias dos contemporâneos, Pudovkin e Eisenstein trataram tanto da história quanto da História. A greve constitui apenas um episódio no caso do filme de Pudovkin e, no caso de Eisenstein, é o tema da obra. Lembremo-nos um pouco do argumento desse “cineteatro” em seis atos.

“Em uma das maiores fábricas da Rússia czarista, tudo está calmo, exteriormente; os trabalhadores labutam, a burguesia aproveita a vida.

Mas o subchefe da fábrica observa uma enção oculta entre os operários. Comunica o fato à direção, que por sua vez o comunica à polícia. Os espões penetram por todas as brechas da fábrica e da cidade operária. Entretanto, o comitê do partido social-democrata operário russo convoca para a luta. O suicídio de um operário acusado injustamente provoca a greve. Os operários deixam a fábrica. As máquinas param. Um encontro nos bosques é organizado. A polícia tenta em vão dispersar os trabalhadores. Tomando conhecimento da recusa dos patrões em satisfazer as exigências dos operários, o comitê decide continuar a greve. A polícia provoca um incêndio no depósito de vinho, certa de que os trabalhadores pillariam o depósito, dando assim motivo para a repressão. Mas o projeto fracassa. Sob as ordens do comissário de polícia, os bombeiros jogam água nos operários para dispersá-los. Os responsáveis são presos. Mas a greve não termina. Os operários vão mais uma vez para as ruas. E então começa um massacre sangrento. Dezenas de operários são massacrados, da mesma forma que tombaram milhares de trabalhadores das minas de Lenski, operários de Iaroslav e de outras cidades industriais da Rússia.”

Deixemos de lado aqui a realidade visível, os cenários e as externas do filme: isbás e edifícios da velha Rússia, organização das oficinas de trabalho, estrutura da fábrica. Observe-mos somente o funcionamento social.

Os trabalhadores não são solidários. As divisões entre eles refletem antagonismos que não são ideológicos (bolcheviques/mencheviques, marxistas/populistas), mas que estão ligados à função na fábrica e à classificação por idade. É significativo que a unidade da classe operária seja representada por um plano fixo de três gerações de trabalhadores. A desunião sempre está entre os mais velhos: eles furam a greve em *A mãe*, de Pudovkin, bancam os agentes duplos ou provocadores em *A greve*. Os incentivadores do movimento de reivindicação são todos jovens, seus filhos têm no máximo seis ou sete anos. Fica claro que esses jovens trabalhadores chegaram há pouco tempo do campo; aquele é o lugar em que encontram a si mesmos, alegres e à vontade; lá eles nascem, sentem-se bem, brincam, amam e morrem. Ao contrário, os agentes secretos e os pelegos, que se recusam a tomar parte em greves, são pessoas da cidade; o cabaré e a rua são seu reino, é lá que eles se sentem à vontade e vencem suas batalhas.

O segundo grupo de trabalhadores oposto aos grevistas são os insetores, cujas hesitações traduzem às vezes certo estado de ambiguidade na fábrica. Outros elementos populares hostis aos grevistas dentro e fora da fábrica: o porteiro, os motoristas (que acionam as sirenes), os bombeiros ("esses filhos da puta que apontam lanças contra seus irmãos"), os empregados domésticos. Ou seja: são aqueles que, entre os trabalhadores, têm algum poder ou privilégio: abrir ou fechar portas, vigiar os operários, mandar todo mundo para o trabalho, aproximar-se do patrão, cuidar da segurança.

Outro traço: a classe operária vive num gueto. Ela está isolada, territorial e socialmente, e mesmo no interior do gueto as relações de vizinhança são geralmente frias, quando não hostis no que diz respeito às aspirações dos trabalhadores. É ruim fazer greve não porque os pais já não podem alimentar os filhos por falta de recursos ("eles têm mesmo é que trabalhar"), mas porque a recusa do trabalho é assimilada ao motim (*Bunt*): não trabalhar é não cumprir seu dever, é desobedecer. A fábrica também é assimilada à caserna, à prisão, onde é preciso "comportar-se bem", pois ninguém vive nela sem motivos. E depois, pedir aumentos, fazer reivindicações é "fazer política". Esse ponto de vista do patronato é o mesmo dos elementos mais idosos das classes populares. Sua vida de submissão só tem sentido em correspondência com a lei. Os velhos de *A mãe* têm confiança na equidade dos oficiais, dos juizes, do Estado. Quando o filho é condenado, a mãe toma consciência: ela foi enganada e exclama "*gde pravda?*", que significa ao mesmo tempo "onde está a justiça, onde está a verdade?".

A distância social exclui todo e qualquer contato entre os trabalhadores e as classes dirigentes: se os patrões não têm o anonimato dos burocratas, eles só se comunicam com a classe inferior através dos subalternos: chefe de pessoal, comissários de polícia, oficiais de polícia, etc. Sua indiferença pela sorte dos trabalhadores é absoluta. A égua nova comprada pelo juiz (*A mãe*) ou o bar automático dos acionistas (*A greve*) têm mais interesse para essas pessoas educadas, delicadas, sensíveis do que o programa de reivindicações dos grevistas ou sua prisão, ou ainda sua deportação para a Sibéria. Até o advogado principal, encarregado de salvar os prisioneiros da pena de morte, não pôde vir à audiência, pois "foi impedido por seus negócios". E toda essa gente

"bem-educada" é cúmplice entre si: o advogado, do juiz; o diretor, do general; da mesma forma que, em *O encorajado Potemkin*, o médico é cúmplice do oficial.

Observa-se que as mulheres estão sempre ligadas a situações de paroxismo: elas transmitem a ordem da greve, encorajam (ou não) a continuidade do movimento, suscitam o recurso da violência ("Batam nele", papel da mãe em *Outubro* e em *A greve*; "Socorro, camarada", papel da mulher em *A greve*). Seu papel é sempre central, determinante, anunciador de morte ou sangue.

O desencadamento da greve e a repressão não procedem da reivindicação do processo causa/feito. Em *A greve*, os trabalhadores estão descontentes, panfletos são distribuídos, entretanto nada acontece. A greve eclode, geral, espontânea, instantânea, porque um operário, acusado injustamente de roubar um micrômetro, suicida-se de desespero. O subchefe acusador é empurrado, surrado, depois zombam dele. Ele não é julgado responsável por ser vilão. É o sistema que é responsável por tudo, por isso a greve é geral. A acusação não era necessária para o bom funcionamento do sistema, mas ela reflete sua falta de humanidade. Como os vermes que fervilham sobre a carne do *Potemkin* e que o médico quer ignorar, ela traumatiza as vítimas que se dão conta, assim, do tamanho do desprezo em que são tidas.

Tal como a greve, a repressão se desencadeia de forma irracional, sem relação aparente com a necessidade do sistema, com as exigências ou necessidades dos opressores. As reivindicações dos trabalhadores foram rejeitadas, eles frustraram a provocação policial, nem por isso deixaram de se manifestar, mas no final foram dispersos pela polícia. O incidente poderia parar aí. Mas ocorre que um garotinho se solta da mãe e é atropelado por um cavalo montado por um policial, a mãe acorre para salvar o filho, o policial a açoita com um chicote, ela grita: "Socorro, camaradas". A confusão eclode, instantânea, levando ao massacre geral dos trabalhadores. A necessidade de violência, a crueldade dos servidores do Estado, a indiferença das pessoas bem-educadas também são uma necessidade do sistema, que se revela, assim, por esse processo aparentemente irracional.

Em *A mãe*, de Pudovkin, o processo de desencadamento da greve também não obedece ao esquema de reivindicação salarial. A ordem de

greve vem do exterior, não é analisada, mas executada. Ela emana de um estado-maior longínquo e misterioso, suficientemente aceito como autoridade para que sua decisão não seja discutida. Apenas o relativo engajamento de cada um é deixado para ser decidido livremente, como em *A greve* pode-se decidir pela continuação ou interrupção do movimento. Em *A mãe*, a ordem de greve é transmitida por uma jovem, evidentemente *intelligentista*. Por um lapso do autor, ela não é social-democrata mas populista, já que traz armas para os trabalhadores. Pudovkin recoloca assim o movimento em seu justo posto de incentivador. Eisenstein, por sua vez, jamais introduz líderes bolcheviques em seus filmes; são os elementos não filmicos (cartazes com inscrições), colocados no início e no fim do filme, fora dele, de qualquer forma, que lembram as palavras e os atos do partido. Encontramos o mesmo lapso em *Outubro*. Assim, em todos os níveis, Eisenstein privilegia a espontaneidade mais do que a organização.

A greve, de Eisenstein, é uma condensação, um "condensado" das grandes greves que ilustram a luta do proletariado na Rússia anterior a 1917. Mas será só isso? Veríamos facilmente aí um "modelo" da sociedade industrial numa certa fase de seu desenvolvimento: reivindicação, crise, greve, provocação, repressão constituem os elementos desse modelo que trata dos problemas de funcionamento social e também da espontaneidade e da organização da necessidade e da irracionalidade no desenvolvimento do processo revolucionário.

(1972)

LENDA E HISTÓRIA: O ENCOURAÇADO POTEKIN

Lenda e História: no caso do *Potemkin*, a lenda revestiu-se dos ares da verdade. Os detalhes do relato que ela perpetua são autênticos em alguns momentos: desde os vermes ferverilhando sobre a carne destinada à tripulação até o grande motim, a solidariedade dos habitantes de Odessa para com as vítimas, a repressão, o massacre, que entretanto não ocorreu sobre as escadarias Richelieu, a partida para Constanza, e finalmente a “penetração” através do bloqueio dos navios “leais” que, no último instante, saúdam o *Potemkin* com uma salva de “hurraas”. O detalhe e o espírito retidos pela lenda são autênticos: revolta de homens humilhados, o motim marcou muito bem a passagem da prostração individual para a exaltação coletiva, através de uma tomada de consciência revolucionária, da qual existem poucos exemplos na história de nossos tempos.³⁸

³⁸ Ver os testemunhos fornecidos por René Girault, *Sur 1905*, Éditions du Champ libre, e o relato de Richard Hough, *La Mutinerie du cuirassé Potemkin*, Le Livre de Poche. James Morrison prepara um texto sobre “verdades e inverdades em *O encouraçado Potemkin*”.

Entretanto, em meio a tão bela harmonia, há um testemunho incomparável: precisamente o de Eisenstein. "Em 1925", escreveu, "esse episódio caíra no esquecimento (...). Onde quer que fálássemos do motim do mar Negro, imediatamente nos falavam do tenente Schmidt e de Olchakov. O motim do *Potemkin* havia sido banido da memória. Poucos se lembravam dele e não se falava no assunto". Essa falha da memória coletiva é curiosa. Ela convida a reconsiderar alguns aspectos da história desse motim e a confrontá-los com a lenda.

Ocorrido no navio considerado como o mais "leal" da frota do mar Negro, o motim jamais se incorporou realmente à ação do Partido Social-Democrata. Este desenvolvia, precisamente em Odessa, um amplo movimento insurrecional na véspera mesmo do motim, movimento que já estava no estágio de greve geral, com êxito. Com certeza, havia militantes revolucionários a bordo do *Potemkin*, eles conduziram o movimento. Mas seus esforços, mesmo conjugados aos dos delegados do Partido Social-Democrata da seção de Odessa enviados ao navio, não foram suficientes para demover a tripulação de seus objetivos táticos, que visavam à adesão da frota inteira à sua causa. Assim, não houve uma ação coordenada, e o movimento revolucionário na cidade e o movimento dos marujos, a não ser no caso de operações de pequeno alcance; menos ainda houve uma ação dos marujos sob controle das organizações revolucionárias ou do Partido.

Além do mais, como depois fizeram os soldados em 1917, os marujos do *Potemkin*, a maioria de origem camponesa, sem dúvida combateram em defesa dos valores revolucionários, mas não necessariamente os mesmos valores das organizações. Orgulhosos de "seu" navio, preocupados com que a ordem reinasse a bordo (pelo menos no início), realizaram manobras e carregamentos com pontualidade, como se se tratasse de uma exibição. Esses marujos, como os soldados de 1917, queriam mostrar que não tinham necessidade de regulamentos disciplinares para cumprir com o dever ou para morrer.

O lamentável fim do *Potemkin*, o invencível, quase não é evocado nem pela tradição nem pela lenda: uma parte da tripulação pôs-se em fuga, vencida por um punhado de soldados (em Teodósia), o restante rendeu-se pela segunda vez em Constanza. O navio encalhou, os marinheiros foram exilados ou presos, a maioria emigrou para a Argentina...

Parece que nenhum dentre eles ingressou nas organizações clandestinas do "partido da revolução", ou no mínimo chegou a desempenhar nelas algum papel, nem que fosse simbólico.

A lenda e os documentos oficiais suprimiram esse episódio...

Nessas condições, como é de se supor, a lenda e a história oficial só podiam reter, do *Potemkin*, a fase inicial. E se a obra-prima de Eisenstein não a tivesse ressuscitado, até essa versão truncada teria desaparecido da memória dos homens – tanto isso é verdade que, frequentemente, vemos que a história só conserva da História aquilo que legítima o poder dos que governam.

(1976)

O PODER SOVIÉTICO E O CINEMA

(fragmentos)

Assim escrevia Leon Trotski em 1923: "O fato de até agora não termos ainda dominado o cinema prova o quanto somos desastrados e incultos, para não dizer idiotas. O cinema é um instrumento que se impõe por si mesmo, é o melhor instrumento de propaganda". "Apoderar-se do cinema", "controlá-lo", "dominá-lo", essas são expressões encontradas constantemente em Trotski, Lênin, Lunatcharski. Elas são reveladoras das relações que esses dirigentes buscavam estabelecer com o cinema, prática recente, então, cujo estatuto não estava ainda bem definido. O sentido dessa determinação está explícito e o contexto indica igualmente seu campo e sua destinação: "O cinema deve ser um contraponto para os atrativos do álcool, da religião (...) a sala de cinema deve substituir o boteco e a igreja, deve ser um suporte para a educação das massas".

De fato, originalmente, trata-se disso: o cinema educativo, o cinema científico e de animação ocupam um lugar privilegiado no programa cultural posto em prática após a nacionalização. Além do mais, o documental, o cinema "para os camponeses", o documento-cinema são considerados igualmente como essenciais; e, naturalmente, o regime pre-

tende se expressar através de cinejornais. A partir de 1918, estes oferecem uma representação bastante completa da realidade soviética oficial.

Durante os primeiros anos, os novos dirigentes certamente não deixaram de perceber a importância do cinema "artístico". O próprio Lunatcharski escreveu o roteiro de um filme de ficção sobre a necessidade de uma tréguia entre o proletariado e a burguesia avançada; os escritores simpatizantes do novo regime também escreveram roteiros "sociais" e até chegaram a interpretar papéis, como foi o caso de Mairakovski; Gorki ofereceu seus serviços e propôs o projeto desmedido de uma história da humanidade. Entretanto, durante esse primeiro período, o filme de ficção serviu mais à expressão dos próprios cineastas (Eisenstein, Pudovkin, Kulesov, Vertov, etc.) do que ao novo regime. Em suma: para poder agradar, filmar, produzir, era suficiente que os cineastas rompessem com os assuntos "corrompidos" do regime anterior. Eles não deixaram de proceder assim, mas em espírito esse cinema permaneceu autônomo, tanto em sua expressão como em sua significação latente. Essa característica explica a queixa de Trotski, cujos desejos foram atendidos por Stalin e Idanov a partir de 1927-1928.

Ainda assim, mesmo durante os trinta anos que se seguiram a isso, uma parte da realidade expressa no cinema escapou aos censores. Escapou sempre e escapa ainda hoje, quando, apesar de todas as formas de controle, de *Andrei Rublev* ao cinema nacionalista, o filme se liberta mais e mais da instituição que o governa: hoje, quando a câmara super 8 e a 16 mm estão nas mãos de qualquer pessoa, não há mais censura possível, a menos que se proíba a venda de câmeras. Isso porque um filme, seja ele qual for, sempre vai além de seu conteúdo, e, da mesma forma que escapa a seu censor, escapa também a quem faz a filmagem.

Essa é uma verdade que diz respeito aos textos, porém ainda mais às imagens, durante essa metade de século em que a instituição inteira herdou uma cultura escrita e em que os mais doutos fazem as vezes de verdadeiros iletrados diante da imagem. Uma espécie de fronteira secreta os detém e paralisa.

"Instrumento" de propaganda é o que dizia Trotski, mas essa palavra é fraca, e a chave do problema está justamente aí. Como seus homólogos ocidentais, os dirigentes soviéticos veem ainda no cinema uma "máquina". Tendo herdado da burguesia — sua classe de origem — os mesmos

preconceitos, eles têm em relação ao cinema a atitude condescendente que as pessoas "cultas" têm em relação àquilo que é "técnico" e, ao mesmo tempo, um prazer popular. Lênin, por exemplo, frequentava pouco o cinema e, como testemunhou Krupsjaka, na metade do espetáculo ele costumava sair para retornar a seus preciosos estudos.

Colaborando num filme, Lunatcharski considerava-se seu autor por ter criado a sinopse e os roteiros. Posteriormente, a comissão encarregada do controle dos filmes examinava apenas os assuntos, o tema, o roteiro; nem pensava em controlar a filmagem ou assistir à montagem. O filme escapava, assim, em grande parte, ao controle daqueles que, vivendo no nível de sua própria cultura, acreditavam que, por terem lido Marx ou Stalin, era possível controlar toda a realidade num filme. Foi assim que, como já se demonstrou, Kulesov denunciou em *Po Zaconu* (*Dura Lex*), bem sob o nariz da censura, os processos dos anos 1920, e isso através de um *western* cuja ação se passa supostamente no Canadá. Vinte anos mais tarde o mesmo jogo se repete, desta vez em *Ivan, o Terrível*.

Mas o filme escapa também ao *cameraman* e ao cineasta, que não chegam a apreender necessariamente todas as significações da realidade que mostram. Por exemplo: já foi demonstrado que, sob a aparência de um filme agradável ao regime — é o caso de *Tchapaiev*, de 1934, que de fato satisfiz todas as vontades dos dirigentes soviéticos —, o diretor revelou os traços profundamente tradicionalistas da ideologia stalinista. Há inúmeros outros exemplos que demonstram o quanto um filme sempre vai além de seu próprio conteúdo.

(1974)

URSS: O CINEASTA E SUAS RELAÇÕES COM O ESTADO

Na Rússia "atrasada" como na Europa "avançada", o cinema apareceu, desde seu nascimento, como uma invenção quase perversa que seria capaz de subverter a ordem estabelecida. Conta-se que quando o mag-nata Ryabusinski se viu, pela primeira vez, num cinejornal anterior a 1914, horrorizado, ele deu um grito pelo fato de se achar extremamente grosseiro e ridículo, ao ser filmado quando simplesmente fazia um dis-curso aos membros da sociedade industrial. Ele interveio imediatamente junto ao governo do czar para lhe pedir que proibisse filmagens que não fossem submetidas ao controle daqueles que eram filmados. Ele predizia que essa invenção anunciava o fim da moral e da religião, e que era preciso, a qualquer custo, proibir seu desenvolvimento. Por razões evidentes, os homens de negócios tinham uma experiência prática que estava quase totalmente ausente do meio dos revolucionários profissionais. O aparecimento do cinema e seu sucesso trouxeram-lhes todo tipo de problemas sobre os quais os revolucionários já tinham pensado, sem dúvida, porém de modo um tanto abstrato, integrando a nova arte à sua abordagem global da futura revolução. Evocando o papel vindouro do cinema, Lênin estimava, em 1917, que "no dia em que ele [o cinema]

estivesse nas mãos das massas e dos verdadeiros defensores de uma cultura socialista, ele constituiria o mais poderoso instrumento da Ilustração". Quinze anos depois – isto é, com a revolução já feita – Trotski escrevia que "os bolcheviques só podiam ter sido realmente estúpidos para ainda não terem se apoderado do cinema, esse instrumento que faria contrapeso à Igreja, ao obscurantismo, à taberna". Stalin, por sua vez, também tecia propósitos semelhantes em 1923. Essas apreciações apresentam alguns traços comuns: elas identificam a cultura ao saber, e significam que o cinema deve exercer uma função educativa, que ele é um instrumento, uma máquina, em suma, que é preciso se apoderar dele.

Ora, o cinema era considerado pelo público como uma distração, e pelos cineastas como uma Arte. De modo que a relação que pôde assim se estabelecer entre o poder, o público e os cineastas baseia-se num mal-entendido. Analisar esse mal-entendido, a partir de 1917, leva à revelação das relações entre cultura e revolução.

Os dirigentes revolucionários, do mesmo modo que os bolcheviques, pretendiam ser os mestres do pensamento cuja função seria encarregar-se do desenvolvimento social e econômico. apoiando-se numa análise racional – o socialismo "científico" de Marx, o anarquismo "científico" de Kropotkin, etc. –, e não mais nos direitos herdados pelo nascimento ou outorgados pelo acaso. "Enquanto a nau do Estado for dirigida por loucos, haverá revoluções", repetia Lênin; ele contava substituir os dirigentes irresponsáveis e incompetentes pelos militantes revolucionários profissionais, engenheiros de almas, que saberiam analisar, explicar os fenômenos da sociedade, educar as classes populares. Uma vez feita a revolução, eles proporiã a abolição do domínio do Capital, bem como a fronteira entre os que exploram e os que são explorados. Ora, implicitamente, e nem sempre tendo consciência disso, eles substituíam tal fronteira por uma outra que, na verdade, eles reforçavam ou instituíam, aquela que separa "as pessoas que detêm o conhecimento", isto é, as novas instâncias do poder, e o resto da sociedade.

Era nesse sentido que eles buscavam compreender quais seriam os meios mais eficazes para educar e instruir. Naturalmente, pensavam nas lições e conferências públicas, na literatura, política ou não, propondo

uma espécie de "biblioteca socialista" básica que teria sido composta pelos "bons" autores que veem as coisas "com justeza", entre os quais havia lugar tanto para os teóricos socialistas como para os escritores experimentados, tanto para Gorki como para Zola ou Campanella.

Concomitantemente à leitura, os socialistas pensavam nos cartazes, no teatro, ainda que a difusão desse último fosse difícil, devido ao deslocamento das trupes, à necessidade de ensaios e da formação de um repertório coeso. O cinema, ao contrário, coincidia com os objetivos dos revolucionários: bastava multiplicar as salas e os projetores, uma tarefa que parecia estar ao alcance deles – depois de a indústria cinematográfica ter sido nacionalizada, o que ocorreu muito rapidamente.

Os dirigentes bolcheviques, que em sua maioria pertenciam à *intelligentsia*, sem dúvida consideravam o cinema, quando muito, como uma distração para o povo; com exceção de Lunatcharski, eles ignoravam tudo de seu funcionamento, de sua natureza, de seus efeitos sobre os sentimentos dos espectadores. Eles nem sequer viam os filmes, preferindo frequentar as bibliotecas. Eles viam algum interesse nas atualidades cinematográficas, essencialmente – um pouco com o que ocorreu cinquenta anos depois, com os homens políticos e a televisão: nesta, só lhes interessava o jornal televisivo. Em 1929, ao elaborar, ele mesmo, um programa de atualidades, Lênin indicava que as mesmas deveriam tratar de três problemas: os seguros sociais, o *front* do exército contra Wrangel e a transformação dos antigos palácios da nobreza russa em jardins da infância. Evidentemente, os dirigentes bolcheviques encorajaram a produção de filmes que glorificavam o sucesso da revolução; eles os julgavam, quanto a isso, apenas pela leitura dos temas tratados, pelo exame dos "assuntos" não "dissolutos" do roteiro. Mas à parte Lunatcharski, que escreveu ele mesmo um roteiro, em sua maioria tais dirigentes desconfeciam absolutamente o que era a realização de um filme, e ignoravam especialmente a transfiguração que a filmagem e, mais ainda, a montagem, podiam provocar num roteiro.

Assim, apesar do controle exercido pelo poder soviético, o mundinho do cinema – com seus realizadores, seus técnicos e atores, etc. – permaneceu relativamente autônomo, e essa característica explica que os filmes dos anos 1920 tenham exprimido muito mais as ideias dos cineastas do que as do novo regime. O exemplo de *Po Zaconiu* (*Dura Lex*), de Kulesov,

comprova isso: graças ao enquadramento, à encenação, à iluminação, o significado explícito do roteiro foi inteiramente subvertido. Tratava-se nesse caso de uma adaptação de um romance de Jack London sobre um crime cometido por um garimpeiro no Canadá; o sentido implícito da adaptação cinematográfica transfigurou o texto num questionamento dos tribunais populares tal como estes funcionavam no país dos *Soviets* – fato que a imprensa fingiu não perceber, quando para a equipe realizadora o significado latente do filme era evidente. Esse é sem dúvida um caso extremo, porém os filmes aparentemente mais engajados, como *A mãe*, de Pudovkin, segundo um texto de Gorki, não deixavam de revelar certos apanhados da sociedade do Antigo Regime, entre outros o elo entre terrorismo e movimento revolucionário, algo que não correspondia exatamente à representação que o poder bolchevique desejava veicular sobre aquele período anterior à revolução.

O mundo do cinema era, no entanto, globalmente favorável ao movimento revolucionário – mesmo sendo fato que uma fração dele havia imigrado, ou havia ficado do lado dos russos Brancos.⁵⁶ Não houve uma “história de amor” entre os cineastas e o poder bolchevique, mas a solidariedade entre ambas as partes precisou logo se afirmar de modo veemente, pois, por mais críticos que fossem em relação aos filmes de Pudovkin, Eisenstein, Kulesov, etc., os dirigentes soviéticos ficaram impressionados pelo entusiasmo suscitado no exterior – em especial na Alemanha – pelo *Encouraçado Potemkin* e *O fim de São Petersburgo*, sobretudo junto aos operários alemães que, de acordo com os dirigentes russos, eram o futuro da revolução socialista; para sua própria glória, os bolcheviques reivindicaram o mérito de ter sabido promover o mais belo cinema do mundo. De modo que o poder soviético acabou sendo o primeiro regime da História a clamar pela grandeza do cinema como Arte, em suma, a atribuir a essa profissão uma legitimidade igual à de outros corpos artísticos, como escritores e outros.

Assim, por uma espécie de *deal*, porém não confesso, o filme ajudou a legitimar a revolução de Outubro; e esta contribuiu para a legitimação do cinema.

Para o poder, é claro que os antigos objetivos – educação, propaganda – permaneciam, contudo em novo contexto. O cinema tinha se afirmado como a arte por excelência da era da técnica que o novo regime pretendia encarnar. Novamente promovidos ao ápice da celebridade, os cineastas reivindicavam a primazia de sua arte, o caráter inusitado de suas pesquisas: julgavam-se aptos, eles também, a aprender o real, a analisá-lo; tinham a intenção não somente de reproduzi-lo pelas atualidades ou pelos documentários, como desejavam ainda reconstruí-lo, depois de tê-lo desconstruído.

Eisenstein e Dziga Vertov, sobretudo, mas também outros artistas que trabalhavam com os dois – arquitetos, poetas, linguistas, etc. – elaboraram a teoria dessas novas formas que, graças ao movimento, transformavam os procedimentos da arte abstrata. Dziga Vertov os introduziu no filme documentário – *O homem da câmera*, por exemplo, no qual, além do mais, e por meio de procedimentos puramente estéticos, o cinema dava estilisticamente suas piscadelas ao espectador. Essas construções, essas pesquisas formais deixavam os apreciadores exultantes, a vanguarda cultural sedenta de novos experimentos, tanto no teatro quanto na arquitetura, na poesia ou no cinema.

Na realidade, havia um mal-entendido sobre a função do cinema como arte. Os cineastas, enfim promovidos à categoria de artistas cujo papel seria louvar uma cultura nova, multiplicavam os debates sobre a natureza do cinema e sua linguagem, frequentemente aliando a teoria à prática e com isso se regozijando: Eisenstein deixou inúmeros escritos teóricos, como é sabido; e Kulesov e Pudovkin também, como tantos outros. Algumas escolas alimentavam certa rivalidade, como ocorre em pintura ou literatura, dispondo de uma autoridade inérita até então, coisa inexistente no Oeste da Europa, onde apenas alguns cineastas, os maiores deles, como Marcel L'Herbier, Clair ou Renoir, participavam do movimento de ideias. Essas escolas propunham, cada qual, sua concepção do cinema: uma condição prévia que não ia necessariamente na direção de um cinema popular, de grande público, o que criava um conflito com as instituições do regime.

Eisenstein queria que o cinema tirasse proveito não somente das conquistas de todas as outras artes, como ainda que acrescentasse a estas

⁵⁶ Os russos contrarrevolucionários. (N.T.)

os efeitos de sua própria linguagem. Ele complementava: "Nossa arte deve igualmente se fundamentar no com unismo e numa análise científica da criação artística". Ele estimava que emocionar era mais importante do que instruir, e que era preciso buscar as vias específicas da linguagem artística, daí seu interesse, em cinema, pela montagem; e — de um ponto de vista comunista — pelos heróis coletivos.

Pudovkin pertencia, no fundo, à mesma escola, ainda que fosse o rival número 1 de Eisenstein (Pudovkin tinha um cão a que chamou Eisenstein; este, por sua vez, deu o nome de Pudovkin ao seu), mas seus princípios de transcrição artística eram o contrário daqueles preconizados por Eisenstein. Ao herói coletivo, anônimo, cujo papel era desempenhado por um grande número de operários verdadeiros, camponeses verdadeiros, etc., ele preferia, em sua qualidade de ex-intérprete teatral, o ator que pudesse simbolizar a arrogância do oficial, a autossuficiência do professor, a indiferença do juiz, o sofrimento dos infelizes. A tomada de consciência era, para ele, o fenômeno essencial num indivíduo, tanto quanto num grupo social: seus heróis sempre são personagens que tomam consciência da opressão exercida pelas instituições (*A mãe*), do racismo e da exploração imperialista (*Tempestade na Ásia*), etc.

O terceiro "grande nome" do cinema soviético, Dziga Vertov, afirmava, por sua vez, que a ficção jamais poderia alcançar a verdade do documento. Ele também recusava a utilização de atores, e contava unicamente com a espontaneidade, aliada à montagem, para a criação de emoções e discursos. Em 1924, Vertov suscitou uma polémica nos meios políticos, afirmando que, para Lênin, o verdadeiro cinema eram os documentos, as atualidades, e não a ficção. Lênin havia declarado que a função do filme era defender certas ideias políticas (esse era o sentido, naquela época, da palavra "propaganda"), e não distrair; a partir disso Vertov deduziu que os filmes documentários eram os únicos a exercer real e perfeitamente essa função; com isso ele comprou uma briga com todos os profissionais do cinema...

Em oposição aos cineastas "revolucionários", outra escola defendia um cinema mais tradicional, de distração que fosse, desde que apimentado com alguma mensagem socialista, ou de cunho diverso. Naturalmente, as coisas não se exprimiam nesses termos, e esses cineastas não eram necessariamente avessos à ideologia nem sequer hostis ao regime,

do qual eles repudiavam, quando muito, os excessos. É o caso de Kulesov, que propôs uma excelente sátira do modo como o Ocidente, os norte-americanos, representavam o "inferno" bolchevique, no filme *As aventuras extraordinárias de Mr. West no país dos Bolcheviques*. Kulesov utilizou os gêneros "tradicionais" para se exprimir: policial, *western*, etc. Sob a forma de um *western*, *Po Zaconu (Dura Lex)*, ele pôde dissimular a primeira crítica dos processos na URSS: nesse filme, o implícito se revela mais importante do que o explícito.

Protazanov fazia igualmente parte da velha escola: ele filmava o que queriam, mas como ele queria. Ele produziu especialmente *Aelita*, o primeiro grande filme de *science-fiction* (1926), bem antes de *Metrópolis*, que também é uma sátira da vida soviética, do mesmo modo que *A quadragesima-primeira*, uma patética história de amor impossível entre uma jovem integrante da milícia vermelha e um belo oficial contrarrevolucionário. A essa escola, que não tinha pretensões teóricas, pertencem também os autores de algumas pequenas obras-primas esquecidas: F. Ermler, A. Room, etc.

Ora, o regime, notadamente por meio do órgão então dirigido por Lunatcharski,⁵⁷ paradoxalmente dá mostras de preferência por essa escola: no início, ele quase não demonstra sua boa vontade em relação aos "revolucionários", e menos ainda em relação aos "excêntricos" que, como Kozincev, Trauberg, Jutkevitch, Barnet, inspiram-se na tradição das máscaras e do circo para ridicularizar mais fortemente os costumes do passado (escola da FEKS⁵⁸). A razão disso é simples: os filmes dos tradicionalistas têm mais sucesso popular do que as obras-primas dos "grandes" cineastas, avançadas demais para o público e, *a fortiori*, têm maior sucesso do que os realizados pela FEKS. Numa época em que o cinema americano ainda é divulgado amplamente na URSS (durante os anos 1920), o público vai ver filmes que o distraiam, obras em que atuam vedetes como o cômico Il'inski (*A festa de São Jorge*, *O alfaiate de Torzok*, de Protazanov), ou Batalov (*O amor a três*, *Aelita*) e Pavel (*A mãe*, de Pudovkin).

⁵⁷ Lunatcharski dirigia o *Narkompros* (Comissariado do Povo para a Instrução Pública). (N.T.)

⁵⁸ "Fábrica do Ator Excêntrico", movimento de vanguarda fundado em 1922. (N.T.)

Mas como reage esse público?

Na verdade, a burguesia culta desaparecera com o exílio, vítima da revolução e da guerra civil. De modo que o cinema mais vanguardista do mundo passou a se dirigir então a um público proletário e de camponeses. No cinema, esse público ama as aventuras de Douglas Fairbanks, os *westerns*, os filmes de Charles Chaplin, e até mesmo as boas comédias do cinema de gênero, as farsas herdadas do passado recente. O regime decide fazer com que os grandes filmes sejam precedidos de documentários educativos, razoavelmente didáticos, sobre o funcionamento das máquinas, a eletricidade, etc... Muito depressa, o público compreende que tudo o que tem a fazer é entrar no cinema apenas na segunda parte do programa... Quando é estimulada a criação de obras-primas científicas, quando são projetados filmes como *A mecânica do cérebro*, de Pudovkin, a sala passa a ficar vazia durante as duas partes do programa.

Mas o problema é mais profundo. Eisenstein tinha observado que a cena final de *A greve*, aclamada pelo público de Petrogrado, a mais educada das cidades russas, suscitava estranhas reações nas zonas rurais: nesse filme, em planos alternados, a tropa fuzilava os grevistas, enquanto um açougueiro decapitava animais, e o sangue dos mesmos era visto se misturando pelo escoadouro abaixo: essa alegoria do czar-açougueiro era incompreensível para os mujiques, para os quais o fato de matar um animal não era um crime... Na retomada dos planos alternados, ao ver pela segunda vez o açougueiro, eles saíam da sala, acreditando que havia começado a segunda sessão... No caso do filme *Outubro*, eles também não esperavam o final do filme. Em *O homem da câmera*, a sobreposição de imagens desviou a atenção deste público, junto ao qual outro filme, *Zvenigora*, de Dovzenko, também foi um total fracasso: havia uma enorme distância cultural entre o público e os cineastas revolucionários.

“Não se pede aos cineastas que sejam artistas, que sejam estetas”, isso é o que repetia, essencialmente, *Zizn'Iskusstva*; não se pede a eles que façam filmes “que serão compreendidos daqui a trinta anos”, mas sim obras que “eduquem [as massas], hoje”.

Um problema real se colocava assim: uma das características que deveria ter o cinema na URSS, a partir de então, era a capacidade de realizar um compromisso, um meio termo entre três imperativos não necessariamente contraditórios, que tinham que ser conciliados: as exi-

gências do Estado, essencialmente ideológicas e pedagógicas; as dos cineastas que queriam fazer obras de arte, de qualidade; e enfim, as do público, que pode muito bem deixar as salas de projeção vazias, o que acarreta a decadência da indústria e da profissão cinematográfica.

Um novo traço aparece então, definido por Stalin: caso se queira produzir, é preciso encher o caixa dessa indústria. Querem fazer filmes? Ótimo, mas com a condição de que agradem ao público. O regime stalinista desejava dar à massa do público soviético um cinema que fosse ao mesmo tempo popular e ideologicamente patenteados; sob a égide de Idanov começa a era número 2 do cinema soviético, a do realismo socialista. A ideologia e o absolutismo stalinistas são evidentemente res-ponsáveis pelo advento dela, mas isso não explica tudo.

Pois uma outra transformação — importante por outras razões — está se operando então nas profundezas da sociedade: a ascensão dos quadros de origem popular no interior do aparelho estatal. Pouco visível no início da era soviética, essa ascensão passa despercebida porque as grandes decisões, em política e em arte, são tomadas pelos bolcheviques dos primórdios, grupo formado essencialmente por intelectuais que haviam estudado, quer no segundo grau, quer nas universidades russas, estrangeiras ou fundadas pelas organizações revolucionárias, em Capri ou em outros lugares. Mesmo havendo conflitos entre Lênin, Lunatcharski, Bogdanov, Meyerhold e Eisenstein, não existe descontinuidade entre eles: todos pertencem ao mesmo universo. Durante o período revolucionário inicial, os *aparatchiks* não passavam de comissáriosinhos subalternos; de origem popular em 75% dos casos, o corpo desses subalternos, constituído por militantes de base, não necessariamente do partido bolchevique, vai se enxertar no mundo dos dirigentes que, até então, não contava com nenhum proletário, nenhum homem do povo — somente alguns “alógenos”, como o próprio Stalin, além de Frunze. Ora, o Estado soviético que, devido ao *lock-out* administrativo dos ex-burocratas, tem de apelar para camadas cada vez mais numerosas desses membros dos comitês e *sovjets* de base, de formação urbana muito recente, de adesão tênue ao bolchevismo, porém radicais — homens que conservaram sua mentalidade camponesa. Eles é que chegam aos escalões médios e superiores do Estado durante a época stalinista; e é Stalin, hostil aos intelec-

tuais e controlador das promoções no partido, que favorece a ascensão dessas camadas, em detrimento dos Bolcheviques autênticos, que se dilaceram entre si. A estrutura social do poder mudou, assim, radicalmente, entre 1917 e 1927: por toda a parte, a partir de então, dominam, numericamente, os cidadãos de origem camponesa, revolucionários do ponto de vista social, sem dúvida, todavia tradicionalistas no que diz respeito aos assuntos da família, do antisemitismo, do racismo, da disciplina, da instrução.

E da Arte.

No campo cinematográfico, como em outros, esses setores do Estado se comportam como o grande público, e não apreciam nada as "experiências" de um Vertov ou de um Eisenstein, ou as da FEKS. E se dão conta, como demonstra Jdanov, que os filmes de Room ou de Protazanov continuam sendo "burgueses" devido àquilo que os inspira, devido aos assuntos de que tratam, mesmo quando esses artistas, cheios de boa vontade e preocupados com a posteridade, colocam em suas obras a indispensável pitada mínima de ideologia para que os roteiros sejam aceitos.

A reação Jdanov/Stalin foi considerada antitrotskista porque Trotski se gabava de sua inclinação pelo vanguardismo e pela literatura. Mas trata-se de um erro de ótica devido ao fato de a interpretação dos fenômenos históricos ser frequentemente relegada aos homens políticos. Na verdade, essa reviravolta cultural é um efeito da mudança que se opera na estrutura social do poder. Ela exprime a visão que essas novas camadas de origem popular tinham do Belo, uma visão identificada ao academismo, contrária à vanguarda, que rejeitava tanto Stravinski quanto Picasso e Dziga Vertov.

Esses novos dirigentes estigmatizavam a arte abstrata, definida como decadente, e desejavam um cinema compreensível por todos, um cinema simples, eficaz, cujos heróis fossem gente do povo, não do passado, mas sim do presente. O realismo socialista se inscreve nesse designio, e tem ainda por cima a função de glorificar o regime e, especialmente, os planos quinquenais e a construção do socialismo. É evidente que essas não eram as principais preocupações de Eisenstein, mesmo sendo verdade que ele compreendia muito bem os objetivos do regime ao louvar a aliança entre a cidade e o campo em *A linha geral*. Quanto a Pudovkin,

ainda que tenha aderido ao partido comunista, ele tampouco era íntimo do regime, e filmou seu *O desertor* em 1933, num momento em que glorificar o sucesso da revolução na Alemanha não era mais considerado algo de bom-tom.

Pouco a pouco, os "grandes" do cinema soviético são assim colocados de lado, seus projetos são retardados ou censurados, até o ponto em que Dovzenko chama a atenção de Eisenstein pelo fato de este não ser mais produtivo o bastante, pelo fato de ele não compreender as necessidades da construção do socialismo, enfim, por não pensar no público. Nem Eisenstein, nem Pudovkin ou Kulesov são explicitamente proibidos; no entanto, eles são perseguidos. A burocracia chega até mesmo a proibir o término da filmagem de *O prado de Bejine*, de Eisenstein, pelo fato de considerar que tal filme contribuía para o descrédito do regime nascido em Outubro. O clima se torna insuportável, e Pudovkin logo não pode mais assinar seus próprios filmes sozinho. Quanto a Kulesov, "que não somente tinha feito filmes, mas que fizera o próprio cinema soviético", seu purgatório também dura diversos anos. Ele passa a filmar apenas documentários, com exceção de um derradeiro filme, *O grande consoldador*. Da época áurea, um só cineasta ainda continua tendo a possibilidade de produzir livremente: Barnet, que, com *Okraina*, faz um dos mais belos filmes sobre a Grande Guerra, no qual conta o idílio entre uma jovem russa e um prisioneiro alemão numa aldeia localizada na retaguarda das operações militares.

Os "Grandes" do cinema soviético tinham se tornado assim estrangeiros em seu próprio Estado.

Se tivéssemos que datar o início da nova era do cinema soviético, isto é, o princípio de sua relação reavaliada com a sociedade, quando ele passa à tentativa de conciliar os gostos do público, as exigências do regime e uma nova estética, o filme *Rendas* (*Kruževa*), de Iutkevitch, parece ser o anunciador da nova tendência. Nele é descrita a vida burocrática de uma pequena célula comunista numa fábrica provinciana, em oposição ao que ocorre na taberna local, onde imprestáveis e jovens opositores ao regime soviético passam seu tempo a zombar dos trabalhadores e militantes. Um idílio nasce entre um desses vadios e uma

operária, e a célula retoma a vida quando ele penetra na mesma e acaba se enquadrando. "Interesse considerável", "grande alcance", foi nesses termos que a imprensa, unânime, louvou esse filme edificante que obteve sucesso de público.

O grande sucesso da nova "lição" foi que ela coincidiu com o aparecimento do cinema falado; como se as inovações técnicas tivessem como função transmitir a mensagem que as mudanças sociais não chegam a anunciar sozinhas.

Apareceu então uma nova geração de cineastas, tais como Medvedkin, Kozincev e Trauberg, ex-excêntricos (FEKS) reunidos, Dovzenko, ex-clássico, e os irmãos Vassilev, coautores do filme soviético mais apreciado oficialmente e mais conhecido pelo público, *Tchapaiev* (1934), sucesso número 1 do *box-office*, e o mais presente dos filmes na memória dos soviéticos, segundo uma pesquisa feita por J. Rimberg em 1958.

Os filmes das duas décadas seguintes são constituídos de acordo com um modelo simples. O herói coletivo, ou emblemático, desaparece pouco a pouco para dar lugar ao homem comum, promovido por sua vez a herói. Essa glorificação do homem ordinário semelhante ao "qualquer um" da Itália, tratorista ou operário, agrada a um público surpreso e feliz por se ver na tela. Nos filmes são abundantes as cenas de gênero, porém sem a distância irônica ou crítica que existia em Ermler, Room ou Barnet. O cinema se quer um reflexo da sociedade tal como o poder entende vê-la e tal como ela mesma gostaria de se representar. É um cinema da "estética impossível". Ele gera dinheiro.

Terminada a Segunda Guerra Mundial, aparece, vinda das profundezas da sociedade, uma nova *intelligentsia*, produto do sistema, porém portadora de exigências críticas que são o sinal de sua própria existência, de sua atividade. Ela ressuscitou o distanciamento que acompanha a liberdade do olhar, da análise. A lenta aculturação que acompanha pelas novas gerações, sua familiaridade com a herança do passado russo, ajudaram no advento do renascimento e da reaparição de um público cujas exigências estéticas e críticas proporcionaram aos artistas uma cautela. Claro, a nova *intelligentsia* teve que assumir riscos para vencer os obstáculos que a burocracia tradicional colocava em seu ca-

minho: por sua mentalidade, tanto quanto por suas convicções, essa burocracia se opunha a toda e qualquer mudança, a qualquer crítica definida como an tissoviética.

1962: com *A infância de Ivan*, de Tarkovski, uma nova era se anuncia. A verdade da guerra aparece, e ela não é oficial. No entanto, para dizer essa verdade, sua verdade, Tarkovski deve, como fez Klimov no mesmo momento, apelar para o recurso do olhar de uma criança.

Será preciso esperar ainda mais vinte anos, senão mais, para que o cineasta, que precede o escritor na URSS, possa se tornar plenamente autônomo, sem ter que "pedir a fala".

Ou seja: para que ele se integre plenamente à sociedade na condição de cidadão.

Ora, durante esses vinte anos, o círculo se fecha em volta dos cineastas que querem testemunhar: sabendo jogar com os disfuncionamentos do sistema, eles chegam sem dúvida a dirigir filmes, a filmar, a produzir.⁵⁹ Mas muitos são os filmes desses autores que não saem de suas bobinas; será preciso esperar a *perestroika* para que apareçam os cem filmes acabados e, no entanto, proibidos. "Testemunhar era tão importante quanto difundir", estima, afinal, Abuladze, cujo filme *Arrepentimento sem perdão* constitui a paródia mais trágica dos desgastes da tirania na época pós-stalinista: ao mesmo tempo surrealista, grotesco, burlesco, esse filme restitui o pesado vivido pelos homens amantes da liberdade. Filmes desse tipo pertencem à categoria das obras-primas do cinema.

Simultaneamente, havia aparecido toda uma série de filmes comerciais de orçamento elevado e de pequeno risco, que anunciavam, no entanto, que no fundo a sociedade soviética começava a ter exigências que lembravam aquelas dos quadros médios a oeste do rio Elba:⁶⁰ *Moscou não acredita em lágrimas*, de Menchov (1979), é o equivalente russo dos filmes de Sautet.

A *perestroika* liberou os cineastas dos entraves que lhes tinham sido impostos; o fim do monopólio da produtora Goskino abriu um período

⁵⁹ Alguns grandes filmes, inteligentemente proibidos e depois "liberados", puderam ser projetados no exterior, a fim de angariar lucros: *Kubiev*, de Tarkovski (1966), *Caravals de fogo*, de Paradjanov (1965).

⁶⁰ O rio Elba delimitou a fronteira entre os dois estados alemães durante a Guerra Fria (N.T.).

completamente novo. Como em maio de 1968 na França, discussões intermináveis elaboraram uma nova carta do cinema; enfrentam-se aí tendências que ressuscitam os debates dos anos 1920: cinema comercial, filmes de autor, cada qual tem seus defensores. Ora, na desordem de um sistema em decomposição, filmes vindos não se sabe de onde explodem como granadas: *Verinha*, de Picul (1988), *Taxi Blues*, de Lungin (1990).

Aparecem também, na produção de vanguarda, obras de grande exigência, que ressuscitam a tradição de Tarkovski. De modo discreto, elas abrigam correntes da nova ideologia, sem relação com o Novo Pensamento, no qual a ecologia, o fundamentalismo ortodoxo, o retorno ao homem aparecem num mundo em ruínas em que tudo foi destruído.

Seria isso o sinal de mais um recomeço? *A cidade Zero*, por exemplo, de Chakhnazarov (1990), filme emblemático do gênero, não ficou dormindo nos arquivos. Mas foram as salas de cinema que se esvaziaram.⁶¹

(1989-1993)

Obras consultadas

- Babitsky, J. e Rimberg, J. *The Soviet and Film Industry*. Nova York, 1955.
- Ferro, M. *Cinema and History*. Wayne University Press, 1988.
- Fitzpatrick, S. *Education and Social Mobility in the Soviet Union*. Cambridge, 1979.
- Godet, Martine. "Le cinéma soviétique à l'heure de la *perestroïka*". *Vingtème Siècle*, jannier-mars, 1991, pp. 85-89.
- Kenez, P. *The Birth of the Propaganda State*. Cambridge, 1985.
- Le cinéma Russe et soviétique*, sob a direção de J. L. Passek, Paris, 1981.
- Marshall, H. *Masters of the Soviet Cinema*. Londres, 1983.
- Robin, R. *Le réalisme socialiste, une esthétique impossible*. Paris, 1986.
- Saylor, R. *The Politics of the Soviet Cinema*. Cambridge, 1979.

⁶¹ Agradeço a Martine Godet que, ao ler a versão inicial desse artigo, sugeriu-me oportunas modificações.

QUINTA PARTE

A História no cinema

**O PARADOXO DO
ENCOURAÇADO POTEMKIN**

O paradoxo é o seguinte: como é possível que esse filme consiga, com maior êxito do que qualquer obra histórica, erudita ou crítica, evocar tão admiravelmente uma situação revolucionária, quando a maioria das informações nele contidas – tal como demonstrou muito bem D.J. Wenden⁶² – foram pura e simplesmente inventadas por Eisenstein?

Assim, com fatos imaginários, o artista retranscreve o verdadeiro, torna a História inteligível, o que traz à baila o problema da ficção, do imaginário, como modo de investigação histórica, científica.

A existência do cinema reaviva esse problema que, em si, não é novo, pois há muito tempo se sabe que Alexandre Dumas analisou a Fronda⁶³ tão bem quanto Michelet e que, servindo de moldura à intriga, a ficção histórica pode, sim, dar conta das situações e das características de um dado tempo.

⁶² D.J. Wenden, "Battleship Potemkin", em *Feature Films and History*, Londres, Croomhelm, 1981, pp. 37-62.

⁶³ Assim é chamado o período de perturbações que atravessou a França durante a minoridade de Luís XIV e o governo de Mazarin, caracterizado pelo questionamento da obra de Richelieu e da monarquia absoluta. (N.T.)

Resta dizer que a prova do *Encouraçado Potemkin* é mais emblemática, digamos, do que aquela dada por *A mãe*, de Pudovkin – outra obra-prima – porque ninguém considera esse segundo filme uma obra histórica; em seu mastro flutua o estandarte da ficção, ao passo que no do *Encouraçado*, é o da História, reconstituída ou reconstruída, que vemos se agitar.

Nos dois casos, o problema é, seja como for, o da relação entre as fontes, fundamento da análise histórica – documentos, arquivos, etc. – e o discurso que historiadores e artistas utilizam para dar conta do passado e de seus elos com o presente, ou para tornar essa relação inteligível.

De fato, a análise histórica oscila entre diversos modos: a filosofia política, que busca dar um sentido à evolução das sociedades; a erudição, que enraíza a informação nos arquivos; a demonstração científica, que visa menos a reconstituir o passado do que a analisá-lo, a buscar leis e constantes, a buscar a origem dos problemas de nosso tempo. Na maioria das vezes, esses modos interferem em todas as formas de escritura, de acordo com dosagens variadas que constituem o “segredo” do historiador, o de sua arte, se assim se pode dizer, o de sua maneira de trabalhar. Apenas a ficção se distingue desses modos, ainda que ela tenha a pretensão de ser erudita e que não seja desprovida de sentido.

Ora, há cerca de um ou dois séculos, diversas filosofias mais ou menos próximas, diversas interpretações da História têm estado em concorrência; elas é que passaram a ocupar um lugar de destaque, neutralizando parcialmente o efeito dos outros procedimentos. A serviço do Estado, ou do Partido, elas se queriam unificadoras e reconstruíram, a seu modo, a História universal. Na segunda metade do século XX, o fracasso das ideologias e o formidável impulso da História acontecendo, devido, entre outras razões, ao renascimento das nações ex-colonizadas, fizeram explodir esses modelos. Doravante, cada povo, cada grupo social quer ter o domínio de sua própria História e, em busca de sua própria memória, cada qual recria para si mesmo um passado.

De modo que hoje sobrevivem diversas formas de História, a das comunidades e grupos, a História geral, a História experimental e, enfim, a ficção (que abordamos aqui apenas sob sua forma cinematográfica).

Tentando comparar, esquematicamente, a função e o funcionamento desses diferentes discursos, é que desejamos introduzir a questão levantada no início desse artigo.

A escolha das informações, ou antes o princípio que a determina, varia de um discurso a outro. No primeiro caso – que será chamado aqui de História-memória, por comodidade – a acumulação serve de princípio, e toda descoberta é um tijolo a mais, se assim se pode dizer, destinado à reconstrução-reprodução do passado. A história de minha aldeia de minha comunidade, etc., constrói-se, assim, por adição. Em História geral, ao contrário, há realmente uma escolha de informações que segue um princípio hierárquico, sendo algumas fontes valorizadas em detrimento de outras; os arquivos do Estado gozam de maior consideração do que os privados, uma carta manuscrita de Churchill é levada em conta com mais deferência do que o testemunho de um anônimo. A História tende a ser uma reprodução do discurso dos dirigentes, dos oponentes – em suma, daqueles que a contradizem. É a História oficial, mais vale dizer institucional, pois ela também é a História de todas as instituições, inclusive a dos oponentes.

No caso da História experimental, a escolha das informações é explícita: para resolver determinada questão, decido confrontar certos documentos com outros. O historiador, nesse caso, não se contenta em dar suas fontes, mas ainda torna explícito o princípio de sua seleção. Na ficção cinematográfica, enfim, escolhem-se informações que parecem significativas no momento em que a obra é realizada. Não é o passado que se encontra no comando, como no caso da História-memória, mas sim o presente.

O princípio de organização varia nos quatro tipos de obras. Ele permanece cronológico nos dois primeiros, constituindo a datação, que é identificável à cientificidade, um dos critérios da veracidade. Na História experimental, o princípio de organização é a lógica, sendo a qualidade do texto associada ao rigor da demonstração. No caso da ficção, o princípio é de ordem estética, e igualmente dramática. A História é, nesse caso, ao mesmo tempo beleza, escritura e suspense dramático. Ora, a

História, tal como foi vivida, ou tal como ocorreu, não obedece a regras estéticas — e tampouco obedece às leis do melodrama e da tragédia.

A função das obras varia igualmente de acordo com sua natureza; e tais obras não proporcionam tampouco o mesmo tipo de vantagens àqueles que as produzem. A História-memória (dos judeus, das mulheres, de minha aldeia, etc.) tem uma função de identificação; o grupo se reencontra graças à sua História, ele a louva, ele é movido por uma preocupação com sua própria dignidade, ele busca reconhecimento. Essa História é amíúde anônima e coletiva. A função da História geral é legitimar as instituições que governam, e os que melhor a fazem raramente recusam as honrarias e condecorações próprias à atividade que exercem — que lembra a dos sacerdotes glorificando sua Igreja. A História experimental tem como função instituir a ciência como instância soberana, e os que a praticam almejam adquirir poder intelectual. O cineasta satisfaz o princípio do prazer; e a busca de prestígio, de bom grado nárctica, define a natureza de suas criações (obra destinada ao grande público, ou de vanguarda).

Onde se encontra a *criatividade*, em todas essas obras tão diferentes? Em princípio, ela não existiria numa obra de História-memória, toda feita de devoção e humildade. O indivíduo que coleta e localiza os vestígios desaparece. Na História geral, a criação se encontra na classificação e organização dos fatos, pelo menos aqueles que foram selecionados. Na História experimental, a criatividade se exprime pela escolha dos problemas colocados, por aquilo que está em jogo nesses problemas. É o equivalente da escolha das situações imaginadas pelo cineasta (ou pelo romancista).

	<i>História-memória</i> (grupos, comunidades)	<i>História geral</i> (Estados, partidos, nações)	<i>História experimental</i>	<i>História-ficção</i>
Princípio de organização	Cronológico	Cronológico	Lógico	Estético, dramático
Escolha das informações	Acumulativo	Hierárquico	Explícito	Ligado ao presente
Função explícita	Identificação	Legitimação	Análítico	Princípio do prazer
Objetivos latentes dos autores	Dignidade	Honrarias e condecorações	Poder intelectual	Prestígio narcísico
Criatividade e inventividade	Nenhuma	No modo de classificar e de organizar	Na escolha dos problemas e na definição daquilo que está em jogo neles	Na escolha das situações e na importância daquilo que está em jogo nelas

Quadro: constituição de uma obra histórica

A escolha das situações, ligada àquilo que elas põem abertamente em jogo: eis onde é segregado o gênio analítico de alguns cineastas. É a forma *artística* da História experimental. Ela deve tudo ao imaginário; um imaginário, porém, segregado pela informação.

Assim é gerado o paradoxo do *Encouraçado Potemkin*.

(1989)