



PAULO EMILIO
SALES GOMES

Suplemento Literário
d' *O Estado de S. Paulo*,
25 de janeiro de 1958.

“Pretende-se que os mujiques russos, enfadados com a beleza dos tratores e das desnatadeiras, se tenham zangado e exigido dramas sentimentais.” É mais ou menos nesses termos irônicos que Bardèche e Brassillach descrevem as modificações sofridas pelo cinema soviético no início da década dos 30. É difícil verificar qual foi o papel de eventuais exigências do público nessas modificações, e a expressão dramas sentimentais não dá uma idéia precisa do tipo de cinema encorajado pelas autoridades naquele período. O que se propugnava para o cinema, e também para o teatro e a literatura, eram histórias tratadas segundo as normas tradicionais da ação dramática, mas imbuídas da ideologia oficial. No início as personagens principais eram figuras que, sendo ou não membros do partido, representavam certa média do povo russo. Um filme como *Caminho da vida*, de Nicolau Ekk, caracteriza bem essa fase cinematográfica. Pouco a pouco foise dando um relevo cada vez maior às personalidades excepcionais, aos heróis, como por exemplo no excelente *Tchapalev*, de Vassiliev.

O culto ao herói individualizado desenvolveu-se na Rússia paralelamente ao poder político de Stalin, o qual atingiu, numa época ainda próxima as monstruosas proporções conhecidas. No meio da década dos 30, Stalin já era herói máximo glorificado pelos literatos, historiadores, artistas plásticos, dramaturgos e cineastas. As lisonjas a ele dirigidas não tinham limites. Victor Sérge cita num de seus livros¹ um

¹ *Destin d'une Révolution* – Grasset, Paris, 1937.

poema difundido pela imprensa soviética, verdadeiro ensaio de divinização do ditador:

O' grande Stalin, ó chefe dos povos
Tu que fizeste nascer o homem
Tu que fecundaste a terra
Tu que rejuvenesces os séculos
Tu que fazes florescer a primavera
Tu que fazes vibrar as cordas musicais

.....
Tu, esplendor de minha primavera, ó Tu
Sol refletido por milhões de corações

A renovação do culto não se limitou aos heróis da atualidade. No terreno ideológico, o nacionalismo soviético substituiu-se ao internacionalismo comunista. A nova doutrina procurava raízes no passado, e as autoridades pediam aos artistas para colaborarem no esforço de restauração do culto às grandes figuras históricas russas. Alexis Tolstoi escreveu *Pedro, o Grande*, do qual se tiraram dois filmes. Essas obras, a literária e as cinematográficas, foram calorosamente recebidas nos meios oficiais, pois não só satisfaziam com talento as exigências da revalorização de um herói tradicional como também insinuavam habilmente um lisonjeiro paralelismo entre o tzar Pedro e Stalin.

Depois do desastre do *Prado do Bejin*, tentativa de drama psicológico, Eisenstein escreveu a habitual autocritica onde declarava: “Minha próxima obra será heróica no espírito, militante no conteúdo e popular no estilo. Que a ação se situe em 1917 ou em 1937, o filme estará a serviço da marcha vitoriosa do socialismo. Preparando tal filme, vejo o caminho através do qual despojarei meu método criador dos últimos resquícios do individualismo anarquista”. Eisenstein não citava as datas ao acaso, pois planejava um filme em torno da guerra da Espanha, então em pleno desenvolvimento, e outro sobre a formação do Exército Vermelho. Os projetos foram vetados por seu inimigo Boris Chumiatski. Pouco tempo depois, porém, o chefe da indústria cinematográfica foi expurgado como sabotador e a atmosfera tornou-se mais propícia a Eisenstein. Mas para prosseguir sua carreira precisou enquadrar-se na voga de glorificação dos heróis históricos. Além da imposição de um gênero, Eisenstein teve de aceitar condições de trabalho que restringiam bastante sua liberdade. Não era mais o chefe todo-poderoso da equipe. A tarefa de seu co-roteirista Pavlenko consistia em impedir que Eisenstein recomeçasse os erros do passado, e o assistente de direção Vassiliev estava atento a fim de que no momento da filmagem não fosse desobedecido o roteiro, narração simplificada e direta da epopéia dos russos do século XIII, que, conduzidos pelo Príncipe Alexandre Nevsky, derrotaram os cavaleiros teutônicos.

Alexandre Nevsky, como os outros filmes históricos da época, refletia a atualidade política, a orientação do governo soviético frente à Alemanha hitlerista e ao Japão. O estilo do filme é uma combinação



entre a epopéia popular impregnada de espírito folclórico e um espetáculo de ópera, cuja cenografia e vestuário foram cuidadosamente desenhados por Eisenstein. Apesar do cerceamento da ação criadora, o cineasta impôs ao filme sua marca pessoal. O papel da Igreja nos massacres de Pskow ou as missas no acampamento teutônico continuam a exprimir sentimentos contraditórios diante da religião. O que houve de mais novo em *Alexandre Nevsky* foram os efeitos audiovisuais. Com efeito, Eisenstein soube utilizar as qualidades por assim dizer plásticas e não puramente ilustrativas da partitura de Prokofief, o qual demonstrou uma compreensão profunda pelas intenções do cineasta. Foi no entanto a seqüência da batalha que realmente provocou entusiasmo entre os velhos admiradores do realizador. Eisenstein explica num de seus ensaios como essa passagem foi influenciada pela luta entre o exército de Satan e as falanges celestes, como a descreve Milton no *Paraiso perdido*. Mas o que no filme conferiu à parte inicial da batalha uma beleza imortal foi a estupenda maestria com que, pela última vez, Eisenstein utilizou a montagem.

A apresentação de *Alexandre Nevsky* em Moscou, em fins de 1938, foi um triunfo. O próprio Stalin felicitou Eisenstein, que da noite para o dia novamente foi considerado um herói nacional. Aparentemente, porém, ele recebeu os prêmios e as condecorações entre amargurado e irônico, perguntando-se se aquele sucesso não se devia antes de mais nada aos colaboradores designados para coagir o seu trabalho. Esse estado de espírito refletia uma excessiva severidade consigo próprio. Não há em *Alexandre Nevsky* nenhuma capitulação artística básica. Impossibilitado de aprofundar a seu modo a personalidade do herói que devia retratar, Eisenstein foi levado a salientar dramaticamente outros aspectos do filme, deixando a figura central do príncipe singularmente remota.

Menos de um ano depois do lançamento da fita, a Rússia modificou sua política exterior, assinando o famoso pacto germano-soviético, o que, momentaneamente, retirou toda atualidade ao filme de Eisenstein. O cineasta, agora uma personalidade artística oficial, precisou participar da nova situação, falando pelo rádio aos alemães e empreendendo a produção teatral em Moscou de *As Valquírias*, de Wagner. A origem da iniciativa foi circunstancial, mas logo Eisenstein se apaixonou pela tarefa, que foi provavelmente a mais importante experiência do período final de sua carreira.

O sucesso permitiu que Eisenstein tivesse novamente as mãos livres na realização de seu próximo filme, *Ivan, o Terrível*, sua última obra. O projeto previa uma trilogia, porém apenas dois filmes foram produzidos e só o primeiro distribuído.

A parte conhecida da fita continua, treze anos depois de sua estréia, a desconcertar e desafiar a crítica. Levando até as últimas conseqüências algumas constantes de sua obra, como preocupação pela composição das imagens, e as experiências recentes de *Nevsky* e de *As*

Valquírias, Eisenstein transformou o cinema numa estranha e suntuosa ópera plástica e sonora. Quanto melhor se conhecem os últimos trabalhos teóricos de Eisenstein, mais aparece *Ivan* como primeira ilustração de idéias artísticas originais e profundas.

Desta vez Eisenstein resolveu aprofundar a psicologia de seu herói e para isso foi levado a associar a personagem histórica não só com o correspondente nos tempos modernos, Stalin, mas também com sua própria experiência de homem e artista. O resultado desse amálgama é extremamente complexo: as primeiras tentativas de análise pormenorizada dos componentes, feitas por Mary Seton, são freqüentemente pouco convincentes. Em todo caso, Eisenstein foi fiel a um princípio que enunciara em 1939: "A tarefa da arte é tornar tangíveis as contradições do ser". *Ivan* assumiu a ambigüidade característica de tantas obras de arte, sendo considerado por uns como um libelo contra a ditadura, enquanto outros o interpretam como uma justificação e apologia do regime stalinista. Isso quanto à primeira parte. A ambigüidade da segunda deve ter parecido excessiva às autoridades soviéticas, que proibiram a sua exibição. Os fragmentos publicados do roteiro indicam que Eisenstein perdera ainda mais uma vez o sentido das conveniências políticas.

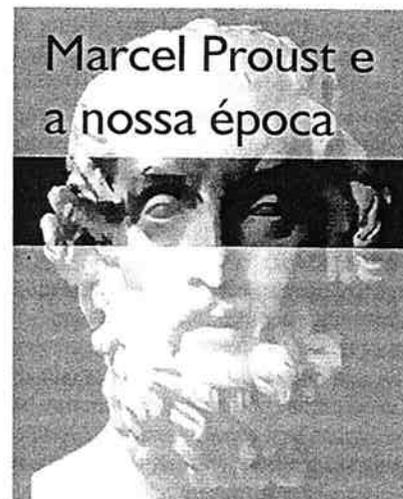
Em determinada seqüência ele introduziu o tema da responsabilidade do indivíduo pelo terror político. O czar Ivan, envelhecido e angustiado, encontra-se numa catedral; ao fundo vê-se um afresco representando o julgamento final. Um monge recita uma interminável lista de nomes de pessoas assassinas, e outras duas personagens presentes comentam os acontecimentos: "mil e quinhentas pessoas foram executadas em Novgorod". Os lábios trêmulos de Ivan murmuram: "Não foi cólera, nem maldade, nem ferocidade. Elas traíram a causa do povo". Os comentários continuam: "Cento e setenta mosteiros foram pilhados e destruídos". O czar sussurra: "Não foi em meu proveito, não foi por ambição. Foi pela Pátria. Não foi por selvageria, mas por razão de Estado". Ivan olha para o Cristo do Julgamento Final, esperando uma resposta para sua angústia. Mas a imagem permanece muda e impenetrável. Ivan atira-lhe a bengala, bate com os punhos e a cabeça no muro e com a face ensangüentada continua a implorar um sinal do Cristo, um bálsamo para sua alma atormentada.

Essa e outras passagens do filme foram severamente julgadas pelas autoridades e em sua última autocrítica Eisenstein escreveu: "Conhecemos a vontade forte e o caráter firme de Ivan, o Terrível. Isso excluirá a existência possível de dúvidas? É difícil imaginar um homem que, tendo realizado em seu tempo coisas incríveis e sem precedentes, não tenha deliberado sobre a escolha dos meios, ou não tenha conhecido dúvidas sobre a maneira de agir numa ou noutra situação. Por outro lado, será possível que a essência dessa poderosa personalidade do século XVI tenha residido nas dúvidas, e não numa luta sem compromisso contra elas? O centro da atenção é e deve ser Ivan, o



construtor, o criador de um novo poderio russo, forte e unido. Eu trafo o sentido da verdade histórica nesta segunda parte. A resolução do Comitê Central é justa e bem fundada". Satisfeito o ritual e sentindo aproximar-se o fim, Eisenstein dedicou o tempo que lhe restava a uma última tentativa, fazer avançar um pouco mais a elaboração de seus trabalhos teóricos.

Anteontem, dia 23 de janeiro, comemorou-se em todas as cinematecas do mundo o sexagésimo aniversário do nascimento de Sergei Mihallovitch Eisenstein. Desde o início do ano passado a Cinemateca Brasileira projetara para esta ocasião uma retrospectiva da obra completa do cineasta russo. A situação de penúria em que se encontra, obrigou, porém, o adiamento do projeto. Este artigo é o último de uma série que foi escrita numa irrisória tentativa de compensação.



RUY COELHO

Revista *Clima*¹
maio de 1941

Marcel Proust nasceu em Paris em 10 de julho de 1871. Esta simples informação de antologia adquire especial significado quando relembremos os acontecimentos que marcaram 1871 – o “ano terrível”.

Vejam os antecedentes históricos.

Em 1848 surgiu o sopro de renovação que iria produzir agitações na Europa inteira. Até então o socialismo, que tinha ligações evidentes com o movimento romântico, apresentava-se sob forma idílica e arcádica. Os sistemas utópicos dos Owen, Fourier, Louis Blanc, Saint-Simon e quejandos derivavam em linha direta do enciclopedismo. Acreditavam eles que os homens, como criaturas racionais, em lhes sendo propostas as receitas salvadoras que tinham elaborado, aceitariam-nas de bom grado. A preocupação de um Fourier, em seus primeiros escritos, é de como organizar e disciplinar as massas, que ocorreriam para formar os “falanstérios”, centros produtivos de sua invenção, provocando desordens de toda sorte.

Estas idéias eram muito apreciadas pela sociedade romântica; as teorias utópicas estavam na moda.

Depois da dissolução do romantismo apareceu outra forma de socialismo que a si mesmo deu o nome de científico. Aqui não se tra-

¹ Em 1944 este artigo foi publicado de novo num pequeno volume, *Proust e Introdução ao Método Crítico* (São Paulo) Flama, s.d. Recentemente reaparece em *Tempo de Clima*, livro que reúne todos os artigos de Ruy Coelho da Revista *Clima* (São Paulo) Perspectiva, 2001, prefácio de Gilda de Mello e Souza. Em “Nota dos organizadores”, (Antonio