Marc Ferro mostra neste livro que as relações entre cinema e história nem sempre foram pacíficas. Se os líderes soviéticos, desde a primeira hora, buscaram controlá-lo devido a seu potencial como instrumento de propaganda, o cinema, por sua vez, driblou com frequência as malhas da censura. Os processos dos anos 20 na ex-União Soviética foram denunciados por um *western* de 1925 cuja ação se passa supostamente no Canadá, enquanto outro filme, nove anos depois, revelou, a despeito da intenção explícita de fazer apologia do regime, o quanto havia de tradicionalismo na ideologia stalinista. Mas esse é apenas um dos assuntos tratados neste riquíssimo e instigante livro de ensaios. Marc Ferro separa a lenda da realidade num filme como *O encouraçado Potemkin*, discute o cinema antinazista americano da Segunda Guerra Mundial, analisa o modo como alguns documentaristas manipulam as entrevistas ou examina as alterações feitas pelo diretor Carol Reed no roteiro original de Graham Greene para *O terceiro homem*, que ainda seria alterado posteriormente por um dos atores, Orson Welles.

PAZ E TERRA
25 ANOS

CINEMA E HISTÓRIA

CINEMA E HISTÓRIA

MARC FERRO

PAZ E TERRA

MARC FERRO

CINEMA E HISTÓRIA

TRADUÇÃO
FLÁVIA NASCIMENTO

PAZ E TERRA

© Editions Denoël Gonthier, Paris, 1977
Traduzido do original em francês *Cinéma et Histoire*
Preparação Victor Enrique Pizarro
Revisão Angela M. Cruz e Carmem T. S. Costa
Capa Pinky Wainer

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Ferro, Marc, 1924-
Cinema e História / Marc Ferro ; tradução Flávia Nascimento. –
Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1992

1. Cinema e história I. Título.

92-0527 CDD-791.43

Índices para catálogo sistemático:
1. Cinema 791.43
2. Cinema : História 791.43

Direitos adquiridos pela
EDITORA PAZ E TERRA S. A.
Rua do Triunfo, 177
01212 – São Paulo – SP
Tel: (011) 223-6522
Rua São José, 90 – 11.° andar – cj. 1111
20010 – Rio de Janeiro – RJ
Tel: (021) 221-4066
que se reserva a propriedade desta tradução

Conselho Editorial
Antonio Candido
Celso Furtado
Fernando Henrique Cardoso
Fernando Gasparian

1992
Impresso no Brasil / *Printed in Brazil*

Gostaríamos de agradecer ao W. Wilson Center, da Smothsonian Institution, Washington, bem como a seu diretor, James H. Billington. Sem o seu encorajamento amigável e o convite para permanecer entre eles, este trabalho não teria sido levado a bom termo.

Gostaríamos igualmente de agradecer ao *Department of Moving Pictures, Library of Congress* que, de forma liberal, permitiu-nos assistir a grande número de filmes.

A
Jacques Le Goff

Como me foi pedido por Jean-Louis Ferrier, reúno aqui, em sua maioria inalterados, os textos correspondentes ao projeto *Cinéma et Histoire*. Quase todos apareceram em publicações cuja vocação não era o interesse pelos problemas colocados pelas relações entre cinema e história. Daí a legitimidade desse reagrupamento que compreende assim, necessariamente, algumas repetições. Acrescentei-lhe também alguns textos inéditos: sobre as "fusões encadeadas" de O *judeu Süss*, sobre O *terceiro homem*, bem como algumas notas inacabadas sobre o poder soviético e o cinema e sobre o antinazismo nos Estados Unidos.

M.F.

ÍNDICE

I	Coordenadas para uma pesquisa	13
	O cinema, agente da história	
II	Os campos de concentração na União Soviética, um furo na informação	23
III	O poder soviético e o cinema	27
IV	Sobre o antinazismo americano (1939-1943)	31
V	Existe um cinema antimilitarista?	39
	Os modos de ação da linguagem cinematográfica	
VI	As "fusões encadeadas" de O *judeu Süss*	45
VII	Sobre a entrevista em Ophüls, Harris e Sédouy	47
	Sociedade que produz, sociedade que recebe	
VIII	Um combate no filme O *terceiro homem*	53
IX	Dupla acolhida para *A grande ilusão*	61
	Leitura cinematográfica da história, leitura histórica do cinema	
X	Sobre três maneiras de escrever a história	69

XI O filme: uma contra-análise da sociedade? 79
XII Ficção e realidade no cinema: uma greve na antiga Rússia 117
XIII *Tchapaiev*: A ideologia stalinista através de um filme 123
XIV Lenda e história: O *encouraçado Potemkin* 141

I

COORDENADAS PARA UMA PESQUISA

Entre cinema e história, as interferências são múltiplas, por exemplo: na confluência entre a História que se faz e a História compreendida como relação de nosso tempo, como explicação do devir das sociedades. Em todos esses pontos o cinema intervém.

1. Inicialmente como *agente da história*. Cronologicamente, ele apareceu de início como um instrumento do progresso científico: os trabalhos de Eadweard Muybridge, de Marey foram apresentados à Academia das Ciências. Hoje o cinema conserva essa função primeira, que foi estendida à medicina. A instituição militar também o utilizou desde o início, como, por exemplo, para identificar as armas do inimigo.

Paralelamente, desde que o cinema se tornou uma arte, seus pioneiros passaram a intervir na história com filmes, documentários ou de ficção, que, desde sua origem, sob a aparência de representação, doutrinam e glorificam. Na Inglaterra, mostram essencialmente a rainha, seu império, sua frota; na França, preferiram filmar as criações da burguesia ascendente: um trem, uma exposição, as instituições republicanas. Também na ficção o filme de propaganda aparece desde a origem: a favor ou contra Dreyfus, estigmatizando os *boxers*,* etc.

Simultaneamente, desde que os dirigentes de uma sociedade compreenderam a função que o cinema poderia desempe-

* Nome dado pelos ingleses aos membros de uma sociedade secreta chinesa que, em 1900, puseram em perigo as legações européias. (N.T.)

nhar, tentaram apropriar-se dele e pô-lo a seu serviço: em relação a isso, as diferenças se situam ao nível da tomada de consciência, e não ao nível das ideologias, pois tanto no Ocidente como no Leste os dirigentes tiveram a mesma atitude. Painel confuso. As autoridades, sejam as representativas do Capital, dos Sovietes ou da Burocracia, desejam tornar submisso o cinema. Este, entretanto, pretende permanecer autônomo, agindo como contrapoder, um pouco à maneira da imprensa americana ou canadense, e também como os escritores de todos os tempos procederam. Sem dúvida, esses cineastas, conscientemente ou não, estão cada um a serviço de uma causa, de uma ideologia, explicitamente ou sem colocar abertamente as questões. Entretanto, isso não exclui o fato de que haja entre eles resistência e duros combates em defesa de suas próprias idéias. À sua maneira, o Jean Vigo de *Zéro de Conduite*, o René Clair de *A nós a liberdade*, e Louis Malle de *Lacombe Lucien*, ou ainda o Alain Resnais de *Stavisky*,* sem falar em quase todos os filmes de Godard, manifestam uma independência diante das correntes ideológicas dominantes, criando e propondo uma visão de mundo inédita, própria de cada um deles, o que vigorosamente suscita uma nova tomada de consciência, de tal forma que as instituições ideológicas instauradas (partidos políticos, Igrejas, etc.) entram em disputa e rejeitam tais obras, como se apenas essas instituições tivessem o direito de se expressar em nome de Deus, da nação ou do proletariado, e como se apenas elas dispusessem de outra legitimidade além daquela que elas próprias se outorgaram.

Essa capacidade do cinema não deixa de surpreender até mesmo as Igrejas mais bem instaladas em suas certezas dogmáticas que estão, de resto, freqüentemente fundamentadas num saber subvertido: assim é que se explica, por exemplo, a aventura extraordinária de um número de cineastas soviéticos que puderam produzir filmes cuja significação e cuja fabricação escaparam aos *apparatchiks* burocráticos — compostos por iletrados

* Sobre os títulos de filmes: sempre que possível, usou-se o título com que foram lançados no Brasil. Na ausência deste, foi mantido o título original, acompanhado eventualmente de tradução literal. (N.T.)

da cultura visual — que julgaram a ideologia da obra por seus diálogos, seu roteiro, ou seja, por seus componentes escritos.

Hoje se vê uma nova etapa com a multiplicação das câmeras super 8: o cinema pode tornar-se ainda mais ativo como agente de uma tomada de consciência social, com a condição de que a sociedade não seja somente um objeto de análise a mais, objeto que pode ser filmado brincando de bom selvagem para o benefício de um novo colonizador, o militante-*cameraman*. Outrora "objeto" para uma "vanguarda", a sociedade pode de agora em diante encarregar-se de si mesma. Esse poderia ser o sentido de uma passagem dos filmes de militantes para os filmes militantes.

Medir ou avaliar a ação exercida pelo cinema é difícil. Certos efeitos, pelo menos, são distinguíveis. Por exemplo, sabe-se que O *judeu Süss* alcançou enorme sucesso na Alemanha, independentemente das ordens dadas por Goebbels; sabe-se também que logo após sua projeção, em Marselha, os judeus foram molestados. Outro exemplo: é possível observar que nos Estados Unidos os filmes antinazistas e os de exaltação da solidariedade patriótica só tiveram sucesso mediante duas condições — não glorificar a Resistência nos países ocupados nem a luta contra as instituições legais na Alemanha; não questionar a livre iniciativa de cada empresa sob pretexto de coordenar melhor a produção de acordo com o apelo de Roosevelt.

Correlações e indicações desse tipo são raras. Um episódio recente, entretanto, testemunha a eficácia do fato cinematográfico: a apresentação, na ex-ORTF (Office de Radiodiffusion-Télévision Française), em 1975, de um filme letão sobre os campos de concentração na União Soviética, o que suscitou uma intervenção imediata do Partido Comunista Francês, medida que ele até então evitara.

2. Essa intervenção do cinema se exerce por meio de um certo número de modos de ação que tornam o filme eficaz, operatório. Sem dúvida essa capacidade está ligada, como se verá depois, à sociedade que produz o filme e àquela que o recebe, que o recepciona. Persiste o fato de que além do ajustamento de dificuldades não cinematográficas (condições de produção, for-

mas de comercialização, seleção de gêneros, referência a significados culturais, etc.) o cinema dispõe de certo número de modos de expressão que não são uma simples transcrição da escrita literária, mas que têm, sim, sua especificidade: os teóricos da escrita cinematográfica a estudam, de Jean Mitry a Bruce Morissette e Christian Metz.

Entretanto seria ilusório imaginar que a prática dessa linguagem cinematográfica é, ainda que inconscientemente, inocente. É fácil imaginar que um teórico do cinema, como Godard, por exemplo, seja mais mestre de sua escrita que um outro, e também de seu "estilo": o longo *travelling* de *Week-End* restitui o tempo real por meio de diferentes temporalidades que são postas em cena no filme para criar um "efeito", para tornar insuportável a situação imaginada pelo autor. Da mesma forma, um procedimento aparentemente utilizado para exprimir duração, ou ainda uma outra figura (de estilo) transcrevendo um deslocamento no espaço, etc., pode, sem intenção do cineasta, revelar zonas ideológicas e sociais das quais ele não tinha necessariamente consciência, ou que ele acreditava ter rejeitado. É o caso, por exemplo, das "fusões encadeadas" de O *judeu Süss*, analisadas mais adiante. Da mesma forma, podem ser estudados os efeitos de montagem, como já fizeram Kulechov, Eisenstein, etc., o funcionamento dos diferentes elementos da película sonorizada, e assim por diante. Chris Marker já abriu uma via nesse sentido, com *Lettre de Sibérie*; outros a sistematizam hoje, analisando as *n* combinatórias no interior do filme.

3. É preciso dizer que a utilização e a prática de modos de escrita específica são, assim, armas de combate ligadas à sociedade que produz o filme, à sociedade que o recebe. Essa sociedade se trai inicialmente pela censura em todas as suas formas, compreendendo-se aí também a autocensura. O epílogo de O *último homem*, de Murnau, por exemplo, pode bem ser incluído nesse contexto: o produtor não queria que o infeliz porteiro do Hotel Atlantic terminasse a vida na degradação e na solidão — tal fim teria desacreditado a sociedade e o regime que a tolera, no caso presente, a República de Weimar. Outros *happy-ends* não são devidos, como nesse exemplo, a uma decisão arbitrária do produtor, mas nem por isso são menos sobrepostos, pois a moral, isto é, uma certa moral deve triunfar. Numa outra categoria de filmes, de vocação para o documentário, a objetividade aparente dos testemunhos, pelo equilíbrio de tendências, procede da mesma forma de concessão a uma espécie de censura inversa: Harris e Sédouy sempre dão a palavra a um Mendès-France ou a um comunista, concessão feita ao produtor ou às necessidades supostas e suscitadas pelo público. Mas sempre dão a palavra final a um homem de direita, que pode até usar a opinião contrária para melhor evidenciar suas próprias idéias.

Imagina-se que a realização de um filme produz rivalidades, conflitos, lutas de influência, o que é sabido desde *Ivan, o Terrível*, e, se isso era verdadeiro anteriormente, permaneceu assim depois. De maneira disfarçada ou aberta, esses conflitos afrontam, segundo a sociedade em questão, o artista e o Estado, o produtor e o distribuidor, o autor e o realizador, bem como os membros da equipe, as equipes entre si, etc., segundo os sistemas que variam em cada produção e cada obra, e que raramente transparecem, a não ser sob a forma de uma alusão sutil ao "ambiente" da filmagem de uma realização. Mais adiante, esses conflitos visíveis ou recalcados são estudados na leitura de O *terceiro homem*.

Assim como todo produto cultural, toda ação política, toda indústria, todo filme tem uma história que é História, com sua rede de relações pessoais, seu estatuto dos objetos e dos homens, onde privilégios e trabalhos pesados, hierarquias e honras encontram-se regulamentados, os lucros da glória e os do dinheiro são aqui regulamentados com a precisão que seguem os ritos de uma carta feudal: guerra ou guerrilha entre atores, diretores, técnicos, produtores, que é mais cruel à medida que, sob o estandarte da Arte, da Liberdade, e na promiscuidade de uma aventura comum, não existe empreendimento industrial, militar, político ou religioso que conheça diferença tão intolerável entre o brilho e a fortuna de uns e a obscura miséria dos outros artesãos da obra.

Eisenstein já havia observado que toda sociedade recebe as imagens em função de sua própria cultura. Por exemplo: a alegoria do açougue, em *A greve*, suscitava muito bem o efeito desejado

nas cidades, mas os camponeses, habituados a ver correr o sangue daquela forma, permaneciam indiferentes. Acrescente-se a essa observação de Eisenstein que os camponeses também não tinham a "educação" que permite apreender tal figura como uma alegoria. Evidência.

Além do mais, um fenômeno como esse deve ser analisado não somente através de civilizações diferentes (cidade/campo, Ocidente/Oriente, mundo negro/mundo branco, etc.), em sua diacronia, mas também no seio de uma mesma cultura. Diga-se o mesmo da maneira como uma figura de escrita ou um estilo permanecem ativos ou se tornam ultrapassados, caem nas graças desse ou daquele público que, ele próprio, também muda. O mesmo se passa com o conteúdo e a significação de uma obra. Esta pode ser lida de maneira diferente e mesmo inversa, em dois momentos de sua história. O primeiro exemplo é o *Napoleão* de Abel Gance, e posteriormente *A grande ilusão*. Analisado aqui desse ponto de vista, esse filme — que se pretendia pacifista, de esquerda, internacionalista, e que assim foi recebido em 1938, revisto em 1946 (e depois) — aparece como uma obra profundamente ambígua, e de certo modo até antecipadamente *vichyste*,* ou no mínimo completamente isenta de qualquer parentesco com os valores permanentes da esquerda.

A mudança de sentido pode funcionar apenas ao nível de uma das substâncias do filme. Em *Lénine par Lénine*, por exemplo, P. Samson havia colocado uma orquestração coral de Ernst Busch na seqüência final; ela anunciava profeticamente o futuro triunfo da revolução mundial. Sem consultar os autores, a ex-ORTF procedeu a uma censura dessa música, substituindo-a por um canto revolucionário russo, aparentemente mais pertinente. No início dos anos 20 esse canto era, realmente, bastante vigoroso; já em 1970, colocado sobre imagens revolucionárias, funcionava de maneira completamente diferente, isto é, somente anunciava ao espectador que o filme havia terminado.

Capacidade energética e social do filme, formas de sua

* Referência ao governo presidido por Pétain, que propôs o armistício a Hitler. A sede desse governo foi a cidade de Vichy. (N.T.)

ação, leituras variáveis: esses problemas podem se reunir, como é testemunhado por uma apresentação de 1976 de *Der Fuchs von Glenarvon* (A raposa de Glenarvon), filme alemão do final de 1940 que estigmatiza o genocídio dos irlandeses pelos ingleses. Se for antinazista, o espectador de 1976 sente um mal-estar: ele se pretende crítico em relação à ideologia explícita do filme, mas nem por isso quer ser carrasco dos irlandeses. Preso assim numa espécie de armadilha, ele observa como esse filme tinha a função de um exorcismo, em 1940. Os alemães de 1940 não podem acreditar-se culpados de crimes que justamente eles denunciam, condenam e combatem.

4. Leitura histórica do filme e leitura cinematográfica da história: esses são os dois últimos eixos a serem seguidos para quem se interroga sobre a relação entre cinema e história. A leitura cinematográfica da história coloca para o historiador o problema de sua própria leitura do passado. As experiências de diversos cineastas contemporâneos, tanto na ficção quanto na não-ficção, demonstram, como por exemplo no caso de Allio, que, graças à memória popular e à tradição oral, o historiador pode devolver à sociedade uma história da qual a instituição a tinha despossuído, questão sobre a qual Michel Foucault teve razão em insistir outrora, no *Cahiers du Cinéma*. Mas passando de um século ou dois, a distância é excessiva, e o problema é completamente outro: *Potemkim* e *Nevski* são filmes de uma substância histórica inteiramente diferente.

A leitura histórica e social do filme empreendida em 1967 permitiu-nos atingir zonas não visíveis do passado das sociedades, revelando, por exemplo, as autocensuras e os *lapsos* de uma sociedade, de uma criação artística (cf. nossa análise de *Po Zakonu* (*Dura Lex*), ou ainda o conteúdo social da prática burocrática na época stalinista (cf. o estudo sobre *Tchapaiev*).[1]

(1976)

1. Pode ser encontrado, no final do meu livro *Analyse de film, analyse de sociétés* (Hachette, 1976), um catálogo dos filmes mais operatórios para o estudo das sociedades. Esse inventário, que comporta essencialmente filmes acessíveis por locação ou venda, foi classificado por temas: revolução e sociedades socialistas, a Grande Guerra e suas lembranças, problemas da família e do estatuto da mulher, etc.

O Cinema, Agente da História

II

OS CAMPOS DE CONCENTRAÇÃO NA UNIÃO SOVIÉTICA, UM FURO NA INFORMAÇÃO

A projeção de um documentário sobre o trabalho forçado na União Soviética suscitou reações tão significativas quanto o próprio documentário. O Partido Comunista Francês não se associou à tese soviética da "falsificação grosseira"; condenou a existência desses campos de trabalho e sequer pôs em dúvida a autenticidade do testemunho.

Assim, uma vez mais um documento fílmico abriu um furo no sistema bastante fechado da informação tradicional. Diante da informação e da cultura oficiais, controladas pelas classes dirigentes, o PCF tinha fundado uma contracultura com seu próprio arsenal de teorias, crenças, certezas. A imagem abalou esse sistema.

E a cada dia a imagem abriria mais brechas em cada sistema de informação, se a televisão não fosse tão controlada, e se ela desse uma representação menos asséptica da sociedade "francesa", menos submissa aos interesses em jogo — em resumo, se ela fosse livre.

Todo e qualquer campo de trabalho forçado é um crime contra a humanidade. Entretanto, vendo esse que reúne prisioneiros soviéticos, teríamos julgado, sem dúvida, que essa "colônia penitenciária" perto de Riga é mil vezes melhor do que os campos vistos no Chile, na Alemanha, na Espanha. Se esse documentário não foi comentado assim, foi porque à força de se encerrar num código conceptual e verbal, repetindo que não há prisioneiros políticos na União Soviética, seus dirigentes acaba-

ram por atingir um objetivo oposto àquele que eles buscavam: nesse documentário, viu-se apenas a prova de sua mentira.

E os comunistas franceses compreenderam perfeitamente que na era visual não é mais possível às instituições e aos oponentes mentir. O fato importante é que eles reconheceram, assim, que uma informação não tem que ser proveniente de suas instâncias para ser verdadeira. A necessidade obriga, diz-se. Talvez. O PCF não deixa de reconhecer, implicitamente, que não pode haver informação se há monopólio. Aí está, ao que parece, o significado desse acontecimento.

Uma construção protegida por cercas de arame farpado, com um vigia em cima de uma espécie de belvedere. Nem esse ponto de observação ou o muro de proteção são particularmente imponentes, ou mesmo muito altos; tudo parece bastante comum. Uniformes verdes, ombreiras vermelhas, guardas de milícia ou militares montando guarda, cães policiais acompanhando-os. De repente, nitidamente cercados pela milícia, aparecem prisioneiros; podem-se contar sessenta, ou talvez cem deles marchando em fila, em passo normal, sem a aparência de uma disciplina extremamente severa. Mas a constante presença dos cães no campo de trabalho atesta uma vigilância rígida e permanente.

Novamente vêem-se os prisioneiros: estariam de volta de um canteiro de obras? Depois vêem-se caminhões com celas, que os transportam. Os motoristas se cruzam, brincam entre si; um caminhão se detém e, parece, um outro também, como se se tratasse de uma parada do comboio; o motorista e os guardas brincam, um vai urinar e cumprimenta rindo alguém que está no campo de visão da câmera. Um cão policial reaparece.

O filme dura aproximadamente oito minutos, é mudo e em cores. Alguns "brancos" em meio ao documentário são o sinal de interrupções na tomada das imagens. Não há nenhuma construção nesse filme, nenhuma montagem, redução ou acréscimo de documentos não fílmicos, como desenhos, por exemplo, ou outras inserções. Não se trata, portanto, de um filme elaborado, trabalhado, reconstruído ou reduzido, mas simplesmente de um documento ininterrupto (salvo as pausas), que pode ser visto tal

como a câmera o apreendeu. A sucessão das cenas, ora "vazias", ora representativas, depois justapostas, é uma prova suplementar de que ele não foi revisado ou revisto após sua revelação.

Trata-se de um documento em estado bruto, autêntico, realizado em condições precárias, como testemunham os tremores antes e depois dos *zooms*. Como o ângulo das tomadas varia muito pouco e o fundo decorativo se repete diversas vezes, pode-se supor que o filme foi rodado a partir de um ou dois pontos fixos, seja ele uma pequena mata na curva de uma estrada, ou talvez do interior de um automóvel ora estacionado, ora em movimento, a uma distância variando de dez a oitenta metros dos lugares filmados. Todos esses dados poderiam implicar uma relativa liberdade de acesso do diretor nos lugares filmados, embora ele se ocultasse. Único indício em contrário: o gesto familiar de um dos guardas. Entretanto, talvez ele pudesse estar se dirigindo a um colega de trabalho, em vez de dirigir-se ao diretor da filmagem.

Documento bruto mas nem por isso fortuito ou inocente, esse filme foi realizado para testemunhar. Duas provas: os *zooms* e os planos mais longos apontam unicamente para os indícios de localização, que têm por função autenticar o documentário (placas dos caminhões, indicadores de lugares em caracteres latinos ou cirílicos, etc.). Outra manifestação das intenções do *cameraman* revela-se pelo fato de as tomadas mais longas serem representativas do regime carcerário: cercas de arame farpado, guarita, muralhas. Os únicos outros planos extensos representam as cenas "vivas", como a pausa dos guardas.

Todas essas cenas e não-cenas se passam na extremidade de uma periferia, entre a cidade e o campo, próximo a Riga, como já foi dito. Num prado, perto da construção, vêem-se duas vacas; na rua que se desenha ao longo do muro, um carro e alguns passantes.

É possível perceber que não se trata de um "universo concentracionário", de um campo de tipo nazista ou mesmo de uma grande prisão "moderna" como as que existem na França ou nos Estados Unidos. Essa construção evocaria muito mais uma "zona proibida", como, por exemplo, aquela que se avizinhasse

de um campo militar situado nas proximidades de uma grande cidade. Se se aventurassem por ali, os habitantes da cidade poderiam saber perfeitamente que existem prisioneiros por trás desses muros, embora painéis de interdição limitem o acesso e a visibilidade.

Junto com os campos de concentração, existem tipos de encarceramento mais comuns. Nesse caso talvez se tratasse, segundo tudo indica, não de um campo (*Lager*), mas de uma "colônia" penitenciária onde condenados a menos de três anos de trabalhos forçados são internados. Os que possuem condenações mais extensas seriam reunidos em campos mais isolados, longe das grandes cidades. Note-se que as letras *Lag* que aparecem sobre um dos caminhões não querem dizer nada de particular, pois em outros veículos pode-se ler *Lat*, *Las*, etc.

A acusação de "falsificação grosseira" sustentada pelos oficiais soviéticos vem do fato de que, quando da apresentação dessa reportagem, ela foi anunciada como um filme sobre os "campos" de concentração para "presos políticos". Ora, não se trata exatamente de um "campo", mas de uma "colônia", cujo regime penitenciário é mais afrouxado, com salário e possíveis reduções de pena resultantes de um "bom comportamento". Mas não é possível provar que se trata de prisioneiros de direito comum, posto que não há, legalmente, presos políticos na União Soviética. Lá, quem não está satisfeito com o regime é considerado como um inimigo da sociedade e, portanto, é definido como um delinqüente, ou é considerado anormal. E tratado como tal.

(1976)

III

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, Lenin, 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 documentário, o cinema "para os camponeses", o documento-cinema são considerados igualmente como essenciais; e, naturalmente, o regime pretende se expressar através de cine-jornais. 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 um filme de ficção sobre a

necessidade de uma trégua 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 Maiakovski; 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, Kulechov, 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 Jdanov 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 câmera 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-os.

"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 vêem 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 "cultivadas" têm em relação àquilo que é "técnico" e, ao mesmo

tempo, um prazer popular. Lenin, por exemplo, freqüentava pouco o cinema e, como testemunhou Krupskaia, 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 ao nível de sua própria cultura, acreditavam que, por ter lido Marx ou Stalin, era possível controlar toda a realidade num filme. Foi assim que, como já se demonstrou, Kulechov denunciou em *Po Zakonu*, bem sob o nariz da censura, os processos dos anos 20, 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 satisfez 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)

IV

SOBRE O ANTINAZISMO AMERICANO (1939-1943)
(fragmentos)

1. França/Estados Unidos em 1939: a escolha do inimigo

"Se vocês me acusarem de ser antinazista, estarão com a razão... E se me acusarem de produzir filmes que insistem sobre a necessidade de incrementar a defesa nacional, também terão razão." Essas são palavras de Darryl F. Zanuck a D. Worth Clark, encarregado em 1940 por J. P. Kennedy, B. K. Wheeler e G. T. Nye de chefiar um subcomitê de investigação sobre os "fatores de promoção da guerra", a fim de combatê-los. Aqui uma pergunta se impõe: que produtor francês teria podido proferir essas palavras às vésperas do segundo conflito mundial? De resto, basta dizer que o advogado de Zanuck, W. Wilkie, candidato "pacifista" e adversário de F. D. Roosevelt, acrescentou: "Não há necessidade de investigação, aqui todos nós detestamos os nazistas".

De fato, se fizermos o inventário dos filmes antigermânicos ou antinazistas projetados em Paris em 1939, o resultado chega logo. Com exceção de *Eduardo VII*, *Double crime sur la ligne Maginot*, *O mistério do colégio*, filmes que lançam uma dúvida anônima sobre as segundas intenções dos alemães, não há um único filme que seja explicitamente antinazista, salvo *Confissões de um espião nazista*, que é precisamente um filme americano.

Sobre *Double crime sur la ligne Maginot* e sobre outros filmes franceses, o crítico do *New York Times* escreveu: "Por comparação às produções da Warner que enfatizam as atividades

nazistas na América, é surpreendente descobrir que os franceses, que teriam razões de sobra para manifestar inquietude em relação ao assunto, mantenham-se tão calmos diante de um perigo que ameaça a todos. Os filmes que eles nos mostram não passam de uma iguaria insossa" (8.5.1939). Nesse mesmo ano eram projetados nos Estados Unidos dezoito filmes explicitamente antinazistas (*Beast of Berlin*, *U-Boat 29*, etc.). A eles é preciso acrescentar três filmes soviéticos antinazistas, que faziam parte de um total de dezesseis filmes da URSS apresentados em Nova York: *The Oppenheim family*, *Concentration camp* e *The great citizen*. Em contrapartida, os americanos produziram ou mostraram dois filmes anti-soviéticos: *Ninotchka*, mostrado também em Paris, e *Sky patrol*, que condenava a intervenção soviética na Finlândia.

Esse balanço mostra que enquanto na França, onde o clima era o de uma guerra civil embrionária, os dirigentes militares ou culturais ainda não tinham realmente decidido se seu inimigo era o nazismo ou o comunismo, nos Estados Unidos a escolha já havia sido feita, e mesmo antes de 1939. Basta conferir estes filmes projetados em 1938: *The last train from Madrid*, *Três camaradas*, etc. Esse fenômeno era mais claro no cinema, aliás, do que no mundo da palavra escrita, no jornalismo ou na pesquisa. Ainda em 1939, data significativa nesse sentido, podem-se contar diversas obras pró-nazistas, como *Germany rampants*, de E. Hambloch, e outras ainda que justificavam a política alemã adotada após 1933. Ao contrário, a maioria dos escritos sobre a URSS é anti-soviética: trabalhos de P. A. Sloan, C. Clark, Krivitsky, etc.

Para explicar a atitude dos cineastas e produtores norte-americanos, pode-se imaginar que esse quadro é resultante, essencialmente, de uma maioria de cineastas alemães refugiados, ou ainda de judeus de origem alemã ou americana. Sem dúvida era o caso de alguns dentre eles, e isso estimulou o movimento, mas não era o caso da maioria. Além do mais, é possível observar que esses cineastas que se refugiaram na França, abandonando a Alemanha, não puderam exercer lá a mesma influência.

Uma vez declarada a guerra, Roosevelt deu instruções precisas no sentido de desenvolver um cinema que glorificasse o justo direito e os valores americanos. Enquanto entre setembro

A ESCOLHA DO INIMIGO

Origem e conteúdo dos filmes exibidos na França e nos EUA em 1939

	Pacifista	Antijaponeses	Antialemães ou Antinazistas	Soviéticos	Antisoviéticos	Filmes alemães	Filmes italianos[b]
FRANÇA (em 250 filmes, cem tiveram larga distribuição)	2[A]	0	2	1	1	0	1
EUA (em 500 filmes, 150 tiveram larga distribuição)	2	1[B]	18[D]	16[E]	2[C]	9[a]	4

a. Nenhum desses filmes alemães mereceu crítica importante no *New York Times* ou em qualquer outro grande jornal; nenhum deles foi exibido nas grandes salas da Broadway. Entre eles destacam-se: *Drei Unteroffiziere*, *Der Florentiner*, *Der Gouverneur*, etc.

b. *Cipião, o Africano*, *O grande apelo*, *Ho perduto mio marito*, *Allegri Nasnadieri*.

A. *Sem novidade no front* (reprise) e *Eduardo VII*.

B. *Flight angels*.

C. *Ninotchka*, *Sky patrol*.

D. *Beast of Berlin*, *U-Boat 29*, *Conspiracy*, *They made her a spy*, etc.

E. *The Oppenheim family*, *Concentration camp*, *The great citizen*.

de 1939 e junho de 1940 — em plena guerra, portanto — a França continuava a não produzir filmes antinazistas, nos Estados Unidos essa tendência não deixou de crescer. Ela tomou impulso decisivo no início da Segunda Guerra Mundial (*Confissões de um espião nazista* data de abril de 1939), com obras como *Quatro filhos*, *Fuga*, *O grande ditador*, *Correspondente estrangeiro* e sobretudo com *Tempestades d'alma*, de Frank Borzage, verdadeiro apelo aos alemães para derrubar Hitler, filme que foi a origem de um incidente diplomático.

2. Um estudo sobre a ideologia americana através do cinema dos anos de guerra deveria se concentrar mais particularmente, além dos documentários e cine-jornais, em certos grupos de filmes:

a) Filmes antinazistas que tiveram grande sucesso, como *Casei-me com um nazista*, *Confissões de um espião nazista*, etc., bem como filmes que, apesar de boa crítica, não tiveram grande público, como *Noite sem lua*, de Irving Pichel, "total fracasso comercial", *Esta terra é minha*, de Jean Renoir, e outros.

b) Filmes antijaponeses, bem pouco numerosos, mas de grande sucesso, como *Atrás do Sol Nascente*, de Edward Dmytryk.

c) Grandes sucessos de bilheteria. Segundo levantamento feito por *Variety*, n.º 269, depois de *E o vento levou*, que continuou a dominar a preferência do público dois anos após seu lançamento, encabeçavam essa lista: *Forja de heróis*, de Irving Berlin e Michael Curtiz, *Por quem os sinos dobram*, de Sam Wood, *Sargento York*, de H. Hawks, *Rosa de esperança*, de W. Wyler, *Desde que partiste*, de John Cromwell, *A canção da vitória*, de Michael Curtiz, *Trinta segundos sobre Tóquio*, de M. Le Roy, *Dois no céu*, de V. Fleming, *Cláudia*, de Edmund Goulding.

d) Filmes realizados para justificar a aliança com os soviéticos, como *Missão em Moscou*, *A estrela do Norte*, e que devem ser comparados com os filmes anti-soviéticos.

e) Filmes produzidos em 1939-1940, realizados por ex-"comunistas" de Hollywood e atacados pela comissão McCarthy ou

pelas organizações pacifistas-isolacionistas, como Knights of Colombus, por exemplo: *Bloqueio*, de W. Dieterle, *Fuga*, de M. Le Roy, *Três camaradas*, de Frank Borzage, *Casei-me com um nazista*, de Irving Pichel, *Confissões de um espião nazista*, de A. Litvak, *Quatro filhos*, de Archie Mayo, *Tempestades d'alma*, de Frank Borzage, etc.

Os filmes americanos sobre o nazismo[2] apresentam alguns traços comuns:

– o povo alemão aparece sempre dissociado do regime; este só tem influência sobre os adolescentes ou sobre gente sem experiência;

– a vontade do povo alemão, bem como sua capacidade de resistência ao nazismo são superestimadas;

– a ação sempre se passa em cidades médias ou pequenas;

– o funcionamento do terror e sua ligação com o sistema são descritos a partir do interior, como poucos romances já conseguiram fazer. As formas exteriores da vida política, a própria história do movimento nazista ocupam um lugar importante apenas nos documentários;

– nos filmes de ficção, o resultado do triunfo do nazismo é a ruptura das relações familiares e das relações de boa vizinhança.

Ora, na grande maioria dos filmes sobre a sociedade americana e a guerra, a vida familiar é justamente *the unconquered fortress*, aí ela adquire mais solidez do que nunca: a história de uma esposa que aguarda fielmente o retorno de seu marido constitui o tema secundário da quase totalidade dos filmes, e o tema principal de grande número deles. A manutenção de relações de boa vizinhança constitui o sinal da saúde moral do grupo. Em *Visions of Yesterday*, Jeffrey Richards observou precisamente a vida de uma cidadezinha, que substituiu, como representação do ideal americano, a vida do pioneiro, dos pequenos fazendeiros. Aí a

2. *Os filhos de Hitler*, de E. Dmytryk, *A sétima cruz*, de F. Zinnemann, *Casei-me com um nazista*, de Irving Pichel, *Hotel Berlim*, de P. Godfrey, *A casa da rua 92*, de H. Hathaway, *Horas de tormenta*, de H. Shumlin, *Confissões de um espião nazista*, de A. Litvak, etc.

vida dessa pequena cidade é a transcrição, para a época contemporânea, da vida dos pioneiros. Esse é um ideal oposto ao do *big business*, da "máquina" dos partidos da organização, do Estado. Única alternativa moderna para o *self-help*, a relação de boa vizinhança é o fundamento e a marca das liberdades norte-americanas. Ora, na Alemanha, o nazismo destruiu essas relações de confiança, bem como a família, outro fundamento da sociedade americana.

O tema principal dos filmes *antijaponeses* é simples: não há senão os valores defendidos pela democracia americana. O inimigo só tem uma chance de salvação à medida que partilha desses valores e, uma vez partilhando, não é mais um inimigo.

É o caso, por exemplo, de *Atrás do Sol Nascente*, filme padrão. Um jovem nipônico que volta para o Japão em 1937, após ter feito seus estudos nos Estados Unidos, está completamente americanizado. Com olhos bem despertos, ele descobre com grande surpresa a real significação das liberdades americanas. Seu pai, um deputado liberal, antimilitarista, quer impor-lhe uma atividade profissional escolhida por ele, e sua família quer escolher também para ele uma esposa de "boa família", quando na verdade ele ama a jovem secretária de seu pai, etc.

A guerra sino-japonesa eclode no desespero dessa família, dividida, mas humana e pacífica. Engajando-se no exército japonês, o jovem herói se deteriora e se corrompe. Transformado num "verdadeiro soldado do Mikado", não quer mais ver os horrores cometidos na China. Assim ele perde sucessivamente seu amor pela verdade, sua liberdade de julgamento e até seus sentimentos de fidelidade em relação à jovem à qual prometera casamento. Ei-lo transformado num torturador, num verdadeiro monstro. Seu pai, que permanece tradicionalista, mas liberal e tolerante, suicida-se de desespero, enquanto a jovem agradece aos céus quando ouve os primeiros bombardeiros norte-americanos sobrevoando seu país para trazer-lhe a liberdade.

Ainda que a hostilidade aos soviéticos não tenha sido tão enraizada nos Estados Unidos quanto na Grã-Bretanha ou na França, havia muito a percorrer para propor aos americanos uma imagem da União Soviética que lhes fosse conveniente. Em suas duas primeiras produções, os dirigentes da Warner utilizaram para isso grandes meios.

Em *Missão em Moscou*, não foi tanto a solenidade do tom, ou a ênfase dessa reportagem inspirada nas *Memórias* do embaixador Davies que pesou: a representação da União Soviética se limita a algumas cenas edificantes sobre a mecanização da agricultura, a transformação espetacular dos tratores em carros de combate e sobre a emancipação social da mulher, um dos temas mais elogiados. Os bons sentimentos formam toda a ossatura desse filme que tenta, em menos de duas horas, desarmar-se de qualquer suspeita contra o regime stalinista. "Nossa forma de governo é a melhor possível", declara o embaixador Davies, "mas respeito a honestidade dos líderes soviéticos". Esse "mas" saboroso introduz uma longa passagem de justificativa dos processos, que aliás não aparece dessa forma nas *Memórias* de J. Davies, e cuja veracidade os trotskistas desmentiram em vão. É bem verdade que a maneira pela qual esses processos são apresentados, *made in USA*, dava-lhes motivos para se encolerizarem, ainda que impotentemente: num coquetel, Litvinov fala misteriosamente a um americano dos traidores que existem no país; em planos alternados, assistimos também a uma sabotagem em Kharkov, vemos poços de petróleo arderem em chamas; e enquanto são detidos Krestinski, Radek e Bukharin, vemos que os nazistas cometem, paralelamente, as mesmas sabotagens em Nova York. Durante o processo, Iagoda confessa que "o programa deles era o de Trotski", que "nossa única chance de sucesso era a derrota da Rússia diante da Alemanha", "e do Japão", acrescenta Bukharin, enquanto Tukhachevski conclui: "Esperávamos estabelecer uma ditadura militar de pleno acordo com a Alemanha: para chegar lá, seria necessário, antes de mais nada, matar Stalin". Tão logo é terminado o processo, a aviação soviética pode finalmente levantar vôo.

Ao contrário desse filme, "histórico" demais, *A estrela do*

Norte, com Anne Baxter, destina-se à distração, a deixar da vida soviética uma recordação agradável. De fato, essa pequena aldeia da Ucrânia é um verdadeiro paraíso, e não fossem o samovar e as esteiras de junco, acreditaríamos estar em pleno Centro-Oeste americano. Encontra-se aí uma quantidade maior de patos, leitões e outros víveres do que em todos os mercados de Moscou; em resumo, trata-se de um verdadeiro piquenique. Em casa, o marido é tão terno, a esposa tão dedicada ao lar, as crianças tão engraçadinhas e os jovens tão pudicos, que é difícil imaginar o que os soviéticos poderiam invejar dos americanos. Não é difícil compreender por que a comissão McCarthy, logo após a guerra, considerou *A estrela do Norte* um filme subversivo. De fato, essa obra bastante afetada de Lewis Milestone, que nos mostra os soviéticos bravos, patriotas, leais, determinados diante de um ataque alemão que os surpreende em plena festa, só tinha uma moral explícita: mostrar que os alemães, aparecendo aí através de Erich von Stroheim como médico nazista, são, quanto mais cultivados, mais culpados dos crimes que cometem.

(1974)

V

EXISTE UM CINEMA ANTIMILITARISTA ?

De *L'Affaire Dreyfus*, de Méliès, a *Gardarem lo Larzac*, seria possível imaginar que há muitos filmes antimilitaristas. Na realidade esses filmes, freqüentemente paródicos ou marginais, abordam as singularidades do militarismo, o espírito militar, o ridículo e a ingenuidade de seus dogmas. Eles mostram, por exemplo, a que situações trágicas ou absurdas a aplicação de seus preceitos pode conduzir: ao suicídio, à morte, à derrota. Essa é a lição de *Senhoritas de uniforme*, de *Uma história de amor*, de Max Ophüls, e com mais êxito ainda é a lição dos cômicos americanos dos anos 20, ou de *A ponte sobre o rio Kwai*. O cinema francês, por sua vez, está repleto dessas gozações.

Há ainda outra tradição que estigmatiza os excessos da disciplina militar: desde *Sem novidade no front*, até *Morte sem glória* e *A um passo da eternidade*, essa tradição analisa mais diretamente a instituição militar e seu funcionamento. Esses filmes chocaram a opinião pública. E atacavam tabus em países que desempenharam o papel do policial contra-revolucionário: a Alemanha dos anos 30 e os Estados Unidos após a Segunda Guerra. Eram filmes que mostravam muito bem os abusos autorizados pela disciplina militar e as práticas por ela permitidas. Entretanto, esse grupo de filmes não expõe o problema de fundo do militarismo, nem sequer o da instituição militar. Se examinarmos a maneira como aparecem neles os trotes *individuais* dos regimentos, o grande poder de ação atribuído aos traços de caráter da autoridade, veremos que o problema principal não é abordado: a fun-

ção social da instituição militar, seu papel repressivo ao nível dos conflitos políticos e das lutas coletivas.

O mesmo se dá com muitos filmes célebres, na mesma linha de *Acuso* e *Três camaradas*, *Okraina*, *Uomini contro*, *Glória feita de sangue*, *King and Country* e outros. Nesses filmes, os temas do antimilitarismo e o do *pacifismo* interferem entre si de forma confusa. Nos dois últimos citados, o de Losey dá um passo além na questão da análise institucional, em relação ao de Kubrick. Aparentemente, *Glória feita de sangue* dá conta de todos os temas do antimilitarismo militante em 1914-1918 e também depois. As forças da ofensiva a todo custo, a ofensiva de 1916, estão claramente explicitadas. A arbitrariedade da justiça militar também é desnudada na condenação à morte de três soldados para encobrir os erros e abusos do comando. Inestimável panfleto contra a instituição militar, o filme "dá gosto" aos democratas e homens de esquerda. Entretanto, a acumulação das situações-limite — ainda que cada uma delas seja autêntica — e sua interferência neutralizam a verossimilhança do conjunto, tornando incompreensível o nascimento e a perenidade dos movimentos de ex-combatentes, nos quais, no pós-guerra e por muito tempo, soldados e oficiais continuam a se confraternizar.

King and Country

Menos espetacular, a análise de Joseph Losey vai mais longe, aproximando-se do problema central. A ação se passa em 1917, nas trincheiras de Flandres. O soldado Hamp, que se engajou voluntariamente "para dar uma lição a sua sogra", luta corajosamente há três anos. Seus companheiros morreram. Num dia de canhoneio ele "falha" e, para fugir do barulho dos canhões, sai andando, deixa o campo de batalha e, sem se dar conta realmente, "deserta". "Foi a primeira vez que isso me aconteceu", é o que ele diz para se defender diante do tribunal militar, que acredita nele e compreende estar na frente de um homem simples, que ignora as sutilezas do regulamento. Entretanto, a obediência ao código militar fala mais alto que a justiça, e o tribunal o condena. Como um ataque está marcado para o dia seguinte, o

comando ordena a execução imediata, a fim de que ela sirva como exemplo, em nome da pátria e do rei, *King and Country*.

O interesse desse filme está em que, em vez de falar sobre a própria guerra, ele trata muito mais da distância que separa da lei, do conhecimento das leis, as pessoas do povo mal informadas, sem acesso à educação, desarmadas diante das instituições, nesse caso, a instituição militar. Ninguém pode ignorar a lei, mas tudo está arranjado para que o povo não a compreenda e para que permaneça na ignorância. Se o povo a conhecesse, conheceria também sua origem, sua razão, seu funcionamento.

Se o estado de guerra permite à instituição militar aproximar-se mais do poder, revelando suas ambições, permitindo que seja surpreendida em flagrante delito, a função *permanente* das forças armadas torna-se mais pertinente à medida que não se trata mais de uma guerra patriótica, mas sim da guerra civil. Daí o interesse dos filmes de R. Vautier, especialmente *Avoir vingt ans dans les Aurès*, que examina a solidariedade entre soldados e oficiais. O estudo do funcionamento interno da instituição militar se aprofunda aqui, pois, em lugar de remeter ao pacifismo, o antimilitarismo remete à luta política, que é a luta do nosso tempo. "Enquanto os soldados se permitirem sofrer abusos por parte dos oficiais existirá um testemunho da imaturidade das massas", escreveu Rosa Luxemburg. Ela apontava para um problema que divide os antimilitaristas. Se é certo que a função do exército é dupla — patriótica e repressiva — também é certo que, privado do testemunho e do saber dos oficiais, o soldado não poderá compreender de que forma a instituição se arranja para desviar a disciplina militar de sua função original — a melhoria da capacidade combativa — e utilizá-la com fins de repressão social. Os filmes militantes são testemunhas disso.[3] Mas ninguém *desmontou* ainda esses mecanismos.[4]

3. Numerosos filmes antimilitaristas atuais, como *L'Entrainement des C.R.S.*, *Le charme indiscret de la démocratie bourgeoise*, *L'Horizont*, etc., difundidos como *Gardarem lo Larzac* por Iskra, por U.P.C.B., por Copra Films, etc. A lista pode ser encontrada em *Le Cinéma militant*, de Guy Heunebelle, Film Éditions, 1 rue de Metz, Paris.

4. Salvo os soldados e oficiais russos, durante a Revolução de 1917; cf. nossa *Révolution de 1917*, tomo II, Aubier-Montaigne, capítulo III: "Disjonction de la fonction patriotique et de la fonction répressive de l'institution militaire".

Os Modos de Ação da Linguagem Cinematográfica

VI

AS "FUSÕES ENCADEADAS*" DE O JUDEU SÜSS

Sabe-se que sucesso obteve O *judeu Süss*, conhece-se também o papel desempenhado por Goebbels em sua realização, bem como o destino trágico que aguardava a maior parte daqueles que colaboraram nesse filme. Seu diretor, Veit Harlan, sempre negou que tivesse querido fazer um filme anti-semita, alegando que se alistou na Wehrmacht para se eximir da responsabilidade de fazê-lo, quando foi convidado. Em seguida, Harlan diz ter aceitado, no máximo, a proposta de fazer um filme *sobre* o problema judeu. Para a cólera de Goebbels, ele teria chegado a cortar cenas do filme, desejadas pelo ministro, cuja conotação era evidente demais. Em 1945, durante seu processo, ele argumentou com sua boa-fé, mostrou provas e a justiça americana condenou-o a uma pena leve.

Quem quer que tenha visto esse filme sabe que tal argumentação não resiste a uma análise. François Garçon, num excelente artigo em colaboração com D. J. Jay e Michel Pierre, mostrou que, na verdade, há diversas leituras possíveis de O *judeu Süss*. E que, se ele é também de inspiração antifeminista, pequeno-burguesa e muito hitlerista, sua linha anti-semita não deixa de ser muito coerente: ela combina, digamos, vários estratos de anti-semitismo, sendo que o mais comum é o menos presente no filme, o que permitiu a Veit Harlan convencer alguns de seus juízes.

* No original, *fondus enchainés*. Efeito cinematográfico em que uma imagem substitui outra que, progressivamente, se apaga. (N.T.)

O belo estudo citado se atém ao nível do explícito. Gostaríamos de confirmar aqui esse julgamento analisando apenas um aspecto relativo à direção, um problema de escritura cinematográfica. Assim, mostraremos, através de um exemplo concreto, que há mesmo uma ideologia da escritura, da utilização da câmera ao nível da pura "técnica": o emprego da figura chamada "fusão encadeada" — exercício sutil de passagem de um plano para outro, efeito rebuscado que demanda uma manipulação especial entre a montagem e a revelação.

Ao todo, há em O *judeu Süss* quatro fusões encadeadas: 1. quando a câmera deixa o emblema do duque, fixado ao castelo, e se dirige para o emblema hebraico, pendurado numa loja do gueto. A fusão serve para passar do castelo para o bairro judeu; 2. quando Süss se barbeia para visitar o duque. A fusão mostra a transformação de seu rosto e de seus trajes; 3. quando Süss despeja sobre a escrivaninha do duque as moedas de ouro que se metamorfoseiam em graciosas bailarinas; 4. quando, condenado e encarcerado, Süss retoma seu semblante de outrora, tendo sua barba crescido novamente, na prisão.

O que está implícito nesses quatro efeitos não é inocente. O judeu tem duas "caras": a do gueto, que não engana sobre sua natureza subumana, e a da cidade, que ilude pela aparência, mas nem por isso é menos nociva. Além do mais, pela utilização do ouro, na qual ele é hábil, o judeu introduz no castelo o gosto pelo lucro, que está intimamente ligado à depravação. Ele corrompe uma sociedade que era sã e assim prejudica a saúde da raça. A mudança de um brasão para outro simboliza a passagem do poder, assim consumado, dos arianos para os judeus.

Desse modo, examinada sob a forma de uma série, a escolha de utilização das fusões encadeadas reveste-se de uma significação ideológica, pois, reunidos, esses quatro efeitos formam uma estrutura, um condensado da doutrina nazista.

Tendo identificado, conscientemente ou não, os elementos que definem a essência da doutrina nazista, o diretor lhes reservou os únicos efeitos especiais do filme. Assim, de alguma forma Veit Harlan foi traído por sua própria arte.

(1976)

VII

SOBRE A ENTREVISTA EM OPHÜLS, HARRIS E SÉDOUY

Na história do documentário, *Le chagrin et la pitié* representa uma espécie de Revolução de Outubro. Por sua repercussão, ligada sem dúvida ao tema do filme, por sua orientação, a obra de Ophüls, Harris e Sédouy suscitou uma agitação variável segundo a ideologia dos espectadores, mas que sempre ultrapassou a medida habitual das reações ligadas ao aparecimento de uma obra cinematográfica.

Para mim, esse sucesso foi devido também às qualidades excepcionais de realização do filme. Teria isso sido suficientemente observado? Os autores utilizaram um procedimento antigo de uma nova maneira: as entrevistas. Em *Le chagrin et la pitié*, como depois em *Français, si vous saviez*, elas têm um duplo papel e uma nova função.

Em primeiro lugar, a entrevista tem por papel confrontar um personagem do presente com seu próprio passado, como é o caso da entrevista do comerciante de Clermont-Ferrand. Aí, a testemunha é interrogada sobre os comerciantes judeus de seu bairro. Ela se apresenta como pouco afetada por essas lembranças dolorosas, um pouco como se tivesse ignorado o problema na época, como se esse drama fizesse parte das infelicidades da guerra. Ora, o sobrenome dessa testemunha pode se prestar à confusão. Quando o entrevistador lhe mostra um anúncio que ele colocou nos jornais em 1941 para deixar claro que não era judeu, ele empalidece e diz imediatamente: "Ah... você sabia disso!". No mesmo instante o espectador avalia a pusilanimi-

dade e a fraqueza moral da personagem, o que reintroduz muito exatamente o clima de 1941.

Em segundo lugar, a entrevista confronta a representação que a testemunha tem do passado com a realidade desse passado. Por exemplo, quando o antigo corredor ciclista, Geminiani, que se tornou depois *barman*, declara que não havia alemães em Clermond-Ferrand, a imagem o mostra; depois, com seu testemunho em *off*, o diretor mostra planos de alemães desfilando ou passeando pelas ruas de Clermond-Ferrand.

Enfim, e principalmente, a função do testemunho nesse filme é a de substituir-se ao comentário, cujo lugar é ocupado ora pelas perguntas feitas às testemunhas, ora pelo comentário sincrônico dos jornais cinematográficos da época. Ophüls e Sédouy jamais apelam para um comentário do tipo tradicional. Assim, o historiador aparentemente se apaga diante das testemunhas, diante da sociedade, diante do testemunho do passado. Na ausência dessa mediação, a explicação histórica surge como terrivelmente autêntica, como que dotada de um suplemento de verdade.

Esse procedimento de escritura dá ao filme sua força diante do espectador, esteja ele ou não de acordo com seus pontos de vista. Enquanto que tradicionalmente, num filme, a força das imagens sobressai-se em relação à do texto, aqui é o inverso que ocorre, graças a um novo sistema de relações entre o texto, o discurso oral e o discurso da imagem. E a quase inexistência da música praticamente passa despercebida.

Na verdade, a ideologia divergente dos autores do filme levou a uma escolha das testemunhas, que, uma a uma, acabaram por constituir uma espécie de amostra nacional. Para ser eficaz, a crítica dessa escolha deve incidir não somente sobre a representação ou sobre a ideologia das diferentes categorias de testemunhas (não há operários entrevistados, e o colaboracionista ficou com a melhor parte), mas sobre a *energia* que se desprende dos diversos testemunhos e sua função no filme. Ora, constata-se que o "colaboracionista" dispunha de espaço, de uma personalidade forte, cultura, domínio de si mesmo, qualidades todas elas positivas, o que não ocorria com os partidários da Resistência, que eram agricultores que manejavam mal os conceitos, um pára-quedista homossexual, etc., qualidades menos apreciáveis para o julgamento da moral popular. Entretanto, como os contrapesos não estavam ausentes (longo testemunho de Mendès-France, mas pura crônica, forte presença de Duclos e testemunho muito "negativo" sobre Laval, etc.), o impacto do filme fez com que a ideologia profunda da obra se tornasse opaca. Essa ambigüidade, adicionada à qualidade da direção, conseguiu camuflar muito bem a linha interna da obra e, mais precisamente, o princípio de exploração das entrevistas, que aparece vigorosamente no segundo filme de Harris e Sédouy (sem Ophüls), *Français, si vous saviez*.

Nessa última obra, examinemos a escolha das testemunhas, a natureza das perguntas feitas, a seleção das respostas e a montagem das entrevistas.

Escolha das testemunhas. Sendo a parte mais visível da ideologia explícita e suposta do filme, a escolha das testemunhas aparentemente encontra-se em conformidade com a amostra nacional, com a "objetividade": P. Boutang representando a extrema direita, Mendès France a esquerda, Duclos e Tillon os comunistas, etc.

A montagem neutraliza esse equilíbrio. Certamente, Mendès France contribui com uma espécie de pedra fundamental do edifício, mas os arquitetos lhe dão a forma que desejavam, e é Pierre Boutang quem tira uma lição dos fatos evocados por Mendès France, cujo papel é reduzido ao de um cronista. A cada vez, a direita dá "a última palavra".

A natureza das perguntas feitas dá ao filme, evidentemente, sua significação desejada. Esse filme acerta as contas com de Gaulle. Para obter eficácia, os autores *assinalaram todos os estratos do antigaullismo*: vítimas da Libertação, integrantes da Resistência decepcionados, repatriados da Argélia, etc. As respostas são de tal forma orientadas nesse sentido, que o próprio Soustelle, de quem não se pode suspeitar de complacência para com de Gaulle, acaba por tomar sua defesa.

É mais difícil analisar a escolha das respostas, pois ignoramos quais as que caíram e não foram utilizadas pelos entrevistadores. Entretanto, duas anomalias saltam aos olhos. Em primeiro lugar, a parte reservada a Daladier, cuja montagem sobre o testemunho a respeito de Munique conserva apenas suas lembranças sobre a maneira de se vestir de Mussolini e Hitler. É uma vontade manifesta de realçar o descrédito do antigo presidente do Conselho, pois ele se explicou dez vezes sobre Munique, e em termos políticos. Conservar de seu testemunho apenas as passagens sobre os trajes dos dirigentes do Eixo faz parte da tentativa global de levar ao descrédito todos os homens políticos da III República.

Segundo exemplo: o comprimento da entrevista de Argoud pode surpreender quem concluísse, suponhamos, que os autores de *Français, si vous saviez* são "homens de direita". De fato, essa entrevista leva a questionar a estreiteza da visão de Argoud e a natureza do sistema político e social que confia a um tal paranóico responsabilidades tão pesadas. Esse testemunho poderia abater também a instituição militar. Mas pouco importa aos diretores, que chegam a mostrar, assim, que não são nem de direita nem de esquerda. Explícito ou latente, seu objetivo é outro. Deixar falar tão longamente Argoud leva o espectador a julgar, necessariamente, que um homem como esse não poderia mentir. Em conseqüência, o mentiroso é de Gaulle, ele é quem sempre mentiu, conclusão que está implícita ao longo de todo o filme. Ele mente como todos os homens políticos (e nesse filme Mendès não foi entrevistado do ponto de vista de sua ação política, mas sim como um indivíduo, como uma testemunha), pois a Verdade jaz nas estruturas, na permanência: no início do filme, a escolha de uma província tradicional como a Lorena denota muito bem a empreitada "antipolítica", ou "antipolitiqueira" dessa obra.

(1973)

SOCIEDADE QUE PRODUZ, SOCIEDADE QUE RECEBE

VIII

UM COMBATE NO FILME O TERCEIRO HOMEM

Quando apareceu, em 1949, O *terceiro homem* foi acolhido por uma crítica glacial. "Direção grandiloqüente e empolada", escreveu Georges Sadoul, enquanto nos Estados Unidos o renomado crítico do *New York Times*, Bosley Crowther, dizia: "Filme sem realidade social nem significação; uma intriga sobre o mercado negro não tem o menor interesse. Esse filme é simplesmente um melodrama cheio de artifícios". A seguir, um grande prêmio no festival de Veneza veio desmentir esses comentários e, logo depois, 25 anos de sucesso. Não obstante, a defasagem entre o primeiro julgamento da crítica e a apreciação popular causa um problema, ainda mais que essa mesma crítica acompanhou o lançamento do filme, paralelamente, com grande algazarra: a cítara de Anton Kardas, esse desconhecido que Carol Reed ouviu tocar por acaso, quando andava pelas ruas de Viena, a filmagem dos exteriores na capital austríaca "liberta" e semi-arruinada, a intervenção de Orson Welles, que improvisou sua réplica sobre a Itália dos *condottieri*, a Suíça e seu cuco. Com toda gravidade, essa crítica explicou até mesmo que Welles teve medo de pegar uma bronquite nos esgotos de Viena, mas que essa idéia o fascinou e ele aumentou a cena da perseguição. Percebe-se nesse inventário o cortejo das anedotas publicitárias, com o qual a crítica se compraz ao acompanhar a produção de um filme de orçamento caro.

Entretanto, nem a réplica de Orson Welles nem a cítara, os esgotos ou os escombros de Viena dão a medida de O *terceiro*

homem. Esse filme é uma tragédia política, escrita no espírito da guerra fria e, como veremos, violentamente anticomunista. Entretanto, a violência de suas tomadas de posição nem sempre aparece claramente, porque a política se oculta por trás de uma trama mítica mais profunda, que é o mito de Antígona, como só Bardèche percebeu. E depois também porque, situando-se no cruzamento das idéias de Koestler, de Camus e do humanismo cristão, a obra exprime os antagonismos que separam Graham Greene, o roteirista, Orson Welles e Carol Reed, o diretor. É esse combate no interior do filme que gostaríamos de analisar.

O roteirista não tinha compreendido as coisas assim. Ele escrevera e tinha querido escrever uma obra para "diversão". A direção de Carol Reed "decepcionou-o profundamente". Ele só se reaproximou do diretor muito tempo depois, quando O *terceiro homem* tornou-se um sucesso mundial.

Como notou Léna Grigoriadou, uma das forças dramáticas do filme é justamente sua perpétua mudança de direção, o que modifica constantemente as relações de identificação do espectador com seus heróis. De início esse herói não se encontra determinado, depois a voz do narrador, em *off* (é a voz de Carol Reed), desaparece sem aviso prévio, após ter apresentado Viena. A partir de então, o espectador segue os rastros do herói introduzido por ela, Rollo Martins, que investiga a morte inesperada de seu amigo. Herói direto, que provoca imediatamente simpatia devido a um contraste apoiado pelas outras personagens, tal como elas entram em cena no início do filme. Calloway, responsável pela polícia militar inglesa, arrogante, pouco perspicaz, descortês e malandro; o organizador do Círculo da Cultura, afetado e inculto; o barão Kurz, que a câmera se encarrega de tornar suspeito e desleal; Anna, inicialmente apresentada como uma atrizinha fútil, constantemente apegada a detalhes do cotidiano e ao sucesso. Nesse caso, há um deslocamento acentuado com relação ao roteiro, em que esses traços mal aparecem. Em seguida, por sucessivos toques, a personalidade de Holly perde em consistência e sua pureza se corrompe. Imediatamente ele se toma de amores pela companheira de seu melhor amigo; para protegê-la da polícia soviética ele denuncia e vende esse amigo reencontrado, venda que não aparece no texto de Greene. É que ele soube que Harry Lime, seu melhor amigo, amigo de infância, tornou-se um criminoso, traficante de penicilina. Preferindo as leis urbanas às leis naturais, ele troca o amigo pela liberdade de sua amada. Moderna Antígona, Anna recusa, mostrando uma intransigente eqüidade. Ainda que criminoso, seu amante permanece entranhado nela, e seu pretensioso apaixonado só lhe causa desgosto. A essa primeira virada do filme junta-se uma segunda: o policial, no fim, ganha certa consistência. Ele persegue um criminoso e lhe dedica um ódio simplesmente tenaz: faz o que deve. Com certeza, ele negocia com Holly a liberdade de Anna pela captura do terceiro homem, mas por Holly ele tem apenas uma condescendente desatenção, enquanto que a firmeza de caráter da jovem lhe causa admiração. No final do filme, quando Lime morre nos esgotos, vencido por seu amigo, não é ele que tem as mãos sujas.

Essas viradas psicológicas não estavam no roteiro, de forma que a direção de Reed está longe da "diversão" pretendida por Graham Greene. Certamente, o moralista cristão desejava focalizar um problema que está em toda a sua obra: não existe um "herói positivo", o bem e o mal se misturam em cada um de nós. Holly e Harry não são nem completamente bons nem completamente maus. E além disso, em O *terceiro homem* devemos nos perguntar "se um homem que admirou durante toda a vida um outro homem — como Holly admirava Harry — deve entregá-lo à polícia". Problemas que o *script* abordava tangencialmente: "Eu tinha apenas a intenção de divertir, de fazer rir, e não a intenção de emocionar tocando nos sentimentos políticos". Mas Carol Reed queria emocionar e politizou o filme. Aumentou seu peso e sua significação documentária juntando-lhe duas seqüências sobre as mazelas da penicilina traficada, *dando-lhe assim a forma fílmica de reportagem*. Sobretudo, ele altera a moral do fim do filme, suscitando a cólera de Greene, que rompeu completamente com ele. De fato, no *script*, quando do longo *travelling* que mostra Anna voltando do cemitério, onde acabou de ser enterrado Harry, Holly a espera, eles se encontram e partem juntos. "É assim na vida. Homens e mulheres acabam

sempre juntos", comenta G. Greene. "Nem sempre", responde Reed, que fez a sua vontade: Alida Valli passa diante de Holly ereta, sem um olhar, o que deu à cena uma grandeza cuja beleza foi depois reconhecida por Greene. Reed terminava assim um retrato rigoroso de Antígona. Mas sua intervenção não se limitou a essa importante modificação. Ele mudou também a cena do café-emboscada. No *script*, Holly sente remorsos por ter pregado uma peça em seu amigo e hesita, no último momento, em deixar que ele seja capturado nessa ratoeira. Já no filme, é Anna que vem para o encontro, fareja a armadilha, espreita ao redor de Holly, insulta o traidor e, quando Harry aparece, ela dá o grito de alarme. Assim Harry pode escapar pelos esgotos. Modificada dessa forma, a seqüência faz Holly perder até seus escrúpulos. Greene queria essa personagem ambígua, Reed faz dela um fraco, sem consistência.

Reunidas dessa maneira, todas essas modificações de Reed fizeram de Anna a personagem forte do filme, um verdadeiro herói positivo. Ora, enquanto que no *script* ela era húngara, filha de um nazista, Reed muda sua nacionalidade, fazendo dela uma tcheca que foge do regime comunista. O filme foi rodado logo após o "golpe de Praga", em 1948. Além do mais, a polícia soviética acoberta atividades necessariamente criminosas, e como já foi dito em relação a isso, Reed escolheu o gênero fílmico do documentário para acrescentar um suplemento de veracidade. E essa polícia falta com os deveres para com seu agente Harry Lime: ela não o protege. Conclusão: quem quer que se comprometa com os soviéticos conhecerá somente a desonra, ou mesmo a morte.

A personagem que simboliza a liberdade, a eqüidade, de húngara passa a tcheca; aquele que (do ponto de vista de Carol Reed) trai seu amigo e não tem caráter é um americano. No roteiro, esse personagem era um inglês. Trata-se de uma mudança que não é inocente, assim como não foi por acaso a troca do ator, que inicialmente não deveria ser Joseph Cotten. A transformação também é muito significativa no caso de Holly, pois nenhum de seus traços negativos aparecia no roteiro: desajeitado, desatencioso, ele confunde Calloway com Callagham, Winckel

com Vinkel; traidor que vem de um país em que não se distingue um inglês de um irlandês, um austríaco de um prussiano, ele comete gafes e grosserias. Em suma: ele se comporta, para um inglês, como um americano durante a Segunda Guerra Mundial: agitado, ingênuo, precisando ser conduzido, confundindo polícia com polícia militar, mundo "livre" com mundo "comunista". Como se a polícia dos primeiros não combatesse o crime, esses crimes que cometem os soviéticos, aliados forçados com os quais, entretanto, é preciso se entender, mas permanecendo em estado vigilante, mais do que os americanos em Yalta.

Assim, como atestam os dois quadros a seguir, o sentido geral da transformação operada por Reed, contra a vontade de Graham Greene, traduz, na *cena simbólica e latente da Segunda Guerra Mundial*, o conflito entre as concepções e os valores de um inglês e os de um cidadão que se pretendia superior a essa rixa. De fato, num balanço das mudanças feitas por Reed, apenas os ingleses e a cidadã tcheca são heróis positivos, sendo os americanos inconsistentes, fúteis, irresponsáveis, os russos, aliados necessários, mas representantes objetivos do crime, e os romenos e outras populações da Europa central, seres ambíguos e perigosos.

Tudo isso exprime muito bem o ponto de vista de um inglês que conheceu o pacto germano-soviético,[5] a Segunda Guerra Mundial, a "incompreensível fraqueza" dos americanos (dos anos 1941-1944) com relação ao sistema comunista. Para Reed, as únicas vítimas inocentes aqui são as crianças e um policial inglês.

Pró-inglês, anti-soviético, crítico em relação aos americanos, assim é o filme de Carol Reed, inglês jingoísta, feito contra a vontade de Graham Greene, *substituindo, a uma moral da ambigüidade, uma moral do Bem e do Mal*. Agora se pode compreender a origem da querela entre os dois, as reticências de Georges Sadoul, que era comunista, e de B. Crowther, crítico americano.

Mas havia um outro conflito no filme, que terminou à custa de Carol Reed, e seu vencedor foi o terceiro homem, Orson Welles, precisamente. Ele desviou o filme e fez com que

5. Note-se que, entre os "ocupantes", somente o soviético sabe falar alemão e se comunica diretamente com eles.

se verificasse, assim, uma volta no sentido do que era desejado por Graham Greene, mas em seu próprio proveito, apenas,

Transformações de nacionalidade operadas por Carol Reed

Graham Greene		Carol Reed
ANNA	Húngara	Tcheca
HOLLY	Inglês	Americano
PUPESCU	Americano (Cooler)	Romeno

	Heróis positivos	*Heróis vacilantes*	*Personagens negativos*
Cena fílmica	ANNA, tcheca, anticomunista. CALLOWAY, inglês, luta contra criminosos.	ROLLO MARTINS, explicitamente EUA.	KURZ, austríaco. VINKEL, austríaco. PUPESCU, romeno. Oficial soviético.
Cena simbólica da Segunda Guerra Mundial	Força moral. Senso de responsabilidade. Enganar os soviéticos não é mentir. Munique exorcizada? (Russos = alemães. Deseja-se salvar os tchecos, não se pode.)	Aliados cegos ou irresponsáveis. Irrupção sobre a cena européia. Vigor físico.	Duplicidade. Lembrança do eixo Berlim-Moscou-Bucareste. Os austríacos = os alemães.

tanto que na memória coletiva de parte dos espectadores, O *terceiro homem* passa por um filme de Orson Welles.[6]

Graças à poderosa personalidade do ator, por suas improvisações, suas imposições, Harry Lime tornou-se — mesmo contra a vontade do diretor, que lhe reservara uma curta aparição — o outro herói trágico do filme, porém representando uma encarnação da moral da ambigüidade, tal como a define Greene. Herói moderno, ao mesmo tempo cínico e sensível, desesperado e orgulhoso, cujo código não obedece às normas da sociedade, ele representa a nova figura do aventureiro sem pátria, como sugeriu Vonnie Ferro, e cuja nacionalidade o filme realmente não define muito bem. Um amigo, uma mulher, um gato. "De qualquer forma, não vou lher fazer mal", ele diz a Holly. E enquanto finge escarnecer dele, enquanto diz não se importar com a sorte de Anna, ele se esconde para escrever seu nome querido sobre os vidros embaçados da cabine. Homem da noite, o único no qual o gato confia, ele só possui liberdade de movimentos sob a terra, longe do olhar dos seres vivos. Lá é que ele espera Anna, lá ele vive livremente, ama e morre.

Orson Welles forçou Carol Reed a aumentar a seqüência dos esgotos. E o pintor Carol Reed se viu obrigado a compensar essa imensa mancha negra do final do filme, a anunciá-la. Ele acrescentou à trama policial as duas perseguições noturnas, bem como a curta seqüência do gato: são todas elas cenas *rodadas de soslaio*, como o caminhar de Harry, como um cenário barroco.

Marca dupla que permanece com força e ressuscita, no nível do contraste claro/escuro e das repetições musicais ora em tom maior, ora em tom menor, a ambigüidade inquietante de uma sociedade na qual não se pode mais acreditar.[7]

(1976)

6. E também para a maioria dos espectadores, as cenas com Orson Welles são as que permanecem por mais tempo na memória. Esse traço não pode ser dissociado da maneira como as cenas foram arrumadas.

7. No filme, o papel de Anna é interpretado por Alida Valli, o de Calloway por Trevor Howard. (Sobre O *terceiro homem*, ler o número *Littérature Film Quaterly*, II, 1974, consagrado aos filmes de Graham Greene, notadamente as contribuições do reverendo Gene D. Philips, bem como as de J. A. Gómez.)

IX

DUPLA ACOLHIDA PARA A GRANDE ILUSÃO

A acolhida reservada a *A grande ilusão* constitui uma revelação sobre a sociedade de antes e do pós-guerra. Quando o filme apareceu, em 1937, a imprensa de esquerda saudou-o como uma obra pacifista que militava em prol da reaproximação entre os povos.[8] O filme mostrava que a verdadeira realidade da História não estava na luta entre nações, mas sim na luta de classes e, conseqüentemente, a guerra não tinha razão de ser. A reação das autoridades hitleristas veio corroborar essa opinião: o filme foi proibido porque dissolvia o *élan* nacional, mostrava os judeus sob um aspecto simpático e deixava ver uma mulher alemã entregando-se a um soldado francês. Posteriormente a atriz Dita Parlo chegou mesmo a ser molestada por ter aceitado o papel. Entretanto, outras reações diante do filme demonstram que seu conteúdo não deixa de ser ambíguo. Antes de Goebbels amputar-lhe todas as cenas em que o judeu é simpático, Goering aclamou a obra. Ao contrário, o ministro socialista Spaak proibiu-a na Bélgica pela mesma razão que a Warner Bros. recusou-a nos Estados Unidos, julgando-a "chauvinista demais". Dez anos depois, vivamente criticada pela imprensa da Resistência, sobretudo por Georges Altman em *Franc-Tireur*, *A grande ilusão* foi reapresentada, mas com várias cenas cortadas; e, ao contrário, nessa ocasião os cortes que haviam sido feitos em 1937 foram

8. Agradecimentos a Jacques Cleynen, que amavelmente nos informou sobre sua documentação a respeito de *A grande ilusão*.

reintroduzidos. Tomemos alguns aspectos do filme para compreender melhor essas relações com a sociedade receptora.

Conforme a interpretação que a imprensa de esquerda fez do filme em 1937, seu título já exprimia as intenções do autor. Grande era a ilusão dos combatentes de 1914-1918, que imaginavam que a fraternidade dos combates anunciava o fim dos antagonismos sociais ou, como disse Claude Beylie, "dos que foram felizes e livres apenas no sofrimento comum". Na primeira versão do roteiro, o capitão aristocrata não morria: marcava um encontro para o pós-guerra com o tenente proletário no Maxim's, mas estava claro que eles jamais se veriam. Com a paz, a barreira de classes renasceria e cresceria, maior que nunca.

Segundo algumas histórias do cinema, a modificação do roteiro aconteceu por causa do encontro entre Jean Renoir e Erich von Stroheim. Fascinado por sua personalidade, Renoir fez crescer seu papel, e a relação entre o oficial francês e o oficial alemão ganhou importância. A partir de então, a dupla Fresnay-Stroheim equilibrou a dupla Fresnay-Gabin. Como primeira modificação da idéia inicial, o capitão francês morre, única saída possível para combinar com a imponência das relações entre eles. Essa mudança altera profundamente a ideologia do filme e a torna mais opaca. A partir dela o patriotismo e a morte pesam tanto quanto o internacionalismo e a luta de classes. O gesto do herói individual vai além das atitudes nascidas do sofrimento comum. Do roteiro original de Spaak ao filme de Renoir, uma "escorregadela" se opera. Claro, Renoir se declara e se quer homem de esquerda, seus atos testemunham isso. Mas ele permanece apegado aos valores tradicionais; de resto, basta dizer que durante a guerra de 1914-1918 sua admiração não vai para o *Poilu*,* entrincheirado e sujo, mas para o herói individual, o Cavaleiro do Céu, o ás. A feliz cumplicidade entre Renoir e seus heróis aristocratas não é fortuita, e se explica pelos próprios sentimentos do autor: "Fui oficial de cavalaria, e a maioria dos oficiais era originária da aristocracia". Isso está na base de uma

* Literalmente, "peludo", era o nome dado pelos civis aos combatentes da guerra de 1914-1918. (N.T.)

das ambigüidades do filme e explica a diversidade de acolhidas que ele mereceu. É certo, como notou Pierre Sorlin, que o verdadeiro herói é o oficial proletário, que passou com sucesso por uma série de provas, ganhando ao mesmo tempo a liberdade e uma mulher. Mas é preciso observar também que esse rito de passagem repousa no mais profundo de um ritual tradicional que nada tem a ver com o gesto proletário e pacifista que pôde constituir o envoltório dramático da narrativa. Como ele observa, a construção do filme incita, tanto quanto as modificações feitas no roteiro, a uma análise reflexiva do conteúdo latente da obra.

Observemos alguns de seus aspectos:

A representação dos judeus. Em 1937, época da campanha anti-semita contra Léon Blum e a Frente Popular, o filme aparece como resposta às calúnias de *Gringoire* e as publicações de Maurras:* o judeu Rosenthal fez a guerra como todos os franceses, não tentou furtar-se a ela. Compartilha generosamente as mercadorias que recebe com seus camaradas prisioneiros, bem como a coragem deles. A seqüência da investida militar com Gabin é percebida como uma cena de exorcismo. Instintivamente anti-semita, o francês toma consciência da natureza de suas pulsões. Depois as domina e compreende que seu anti-semitismo não tem fundamento. No clima de 1937, o filme satisfazia as vítimas do racismo. Goebbels não se enganou a esse respeito, tanto que cortou precisamente as cenas sobre os judeus.

Com um recuo no tempo, a representação do judeu aparece de forma diferente. Os traços atribuídos a Rosenthal fazem dele um ser à parte: ele é o único a receber pacotes e cartas, o único que pode distribuir cigarros. Ele declara que defende a pátria para salvar seus bens; vangloria-se por ter uma família que se tornou mais rica numa geração, em suma, seu patriotismo está longe de ser desinteressado. As mudanças efetuadas nos diálogos disputam a primazia do anti-semitismo: "Ele, esportivo?",

* No original, *publications maurrassiennes*. Referência a Charles Maurras, escritor e jornalista francês partidário do nacionalismo integral, e também do governo de Vichy. (N.T.)

diz um *poilu*, "ele nasceu em Jerusalém", como consta numa primeira versão. E numa outra: "Mas que pátria, você não tem, você nasceu em Jerusalém". Um prisioneiro comenta: "Ora, ele faz parte da velha nobreza bretã", anedota que revive uma polêmica de 1936: "Será que um judeu vale um bretão?". Enfim, numa cena cortada após a guerra, Rosenthal dá chocolate a um sentinela *alemão*: "Está tudo podre", comenta outro prisioneiro. Para ele, e para o espectador, é o judeu que colabora com os alemães, enquanto o capitão, aristocrata, sempre altivo, não aceita as aproximações de von Rauffenstein. Uma última frase revela a profundidade do anti-semitismo na França: "Começo a habituar-me com as gentilezas de Rosenthal", diz o professor, nessa impressionante cumplicidade do diálogo com a sociedade que o produz.

Os detalhes sobre os alemães e os ingleses também revelam a da ideologia latente do filme. Os alemães são como seres animados por uma humanidade real: o sentinela diz "bom-dia" aos prisioneiros, o carcereiro oferece sua gaita ao marechal, as mulheres alemãs lamentam pelos jovens que se arrastam antes de partir para o *front*; von Rauffenstein manifesta humor e nobreza. "Os carcereiros são honestos", observa o professor, repetindo, antes de 1940, o que os franceses disseram dos alemães durante os primeiros meses da Ocupação.

Apenas numa cena em que aparecem, os ingleses têm a vantagem: quando interrompem sua representação costumeira, tiram as perucas, põe-se de sentido para cantar *A Marselhesa* e celebrar a vitória de Verdun. Todas as outras notações são negativas: a chegada dos prisioneiros ingleses com raquetes (a guerra é como um esporte, não são "verdadeiros" soldados). Há uma total ausência de comunicação com os ingleses, quando com os russos há alguma. A homossexualidade é sugerida, enquanto o francês, viril, "copula" no início e no fim do filme. Fato característico: o aristocrata de Boeldieu, que sabe utilizar a língua inglesa como um código aristocrático para se entreter com von Rauffenstein, "esquece" o inglês no momento em que deveria dizer aos seus companheiros e aliados, também prisioneiros, que fora cavado um túnel no acampamento das tropas. Ora, os franceses se perguntam: devem ou não confiar esse segredo aos ingleses, como se eles não fossem aliados, aliados seguros? A ambigüidade reveladora, três anos antes de Vichy.

Outros traços aparecem nesse filme, que, mesmo sem que o autor soubesse e quisesse, completam o modelo de uma apologia virtual em favor de Vichy: a hostilidade e o desprezo para com os intelectuais, tanto dos franceses como dos alemães, o ressentimento contra a mulher, volúvel e impura, que não respeita os valores da família.

Em 1946, numa reviravolta de sentido bastante extraordinária, o filme é reconhecido como um convite à colaboração, da qual assumiria todos os lugares-comuns. Renoir corta a cena de amor com Dita Parlo, a mesma que Goebbels queria cortar, por outras razões. Agora, essa cena ilustra a imagem da "boa" Alemanha; e igualmente completa a imagem do francês galanteador, duas imagens insuportáveis após a Ocupação e a Resistência. Em 1937, Renoir já cortara uma parte da fala do Boeldieu, que, ouvindo desfilarem os soldados alemães, dizia: "O barulho desses passos é o mesmo em todos os exércitos do mundo". Esse último suspiro internacionalista é inadmissível em 1946, quando não se pode aceitar a identificação da bota francesa com a nazista. Já o era em 1937, quando os franceses pressentem, através da derrota que o filme anuncia (nele, a França é vencida e apenas o francês espertalhão é vencedor), que a bota alemã já representava algo mais que um exército. No filme, as boas intenções nacionalistas de Renoir quase não têm mais substância.

Essas observações sobre *A grande ilusão* são parciais: tratam de uma das relações do filme com a sociedade que o produz e o recebe. Toda uma série de problemas, como a representação da Grande Guerra, a construção do filme, o desempenho dos atores, a escolha dos cenários, as relações entre os planos, etc., não foi examinada. O objetivo era somente mostrar o que pode ser oferecido por uma informação a respeito da recepção de um filme em duas épocas distintas, e somente isso.

(1974-1975)

LEITURA CINEMATOGRÁFICA DA HISTÓRIA, LEITURA HISTÓRICA DO CINEMA

X

SOBRE TRÊS MANEIRAS DE ESCREVER A HISTÓRIA

Entrevista com Marc Ferro, publicada no *Cahiers du Cinéma*.

A totalidade daquilo que foi filmado desde o início do século (macro ou micro-história, história dos acontecimentos ou não, documentário ou ficção) constitui hoje, de fato, um arquivo considerável, guardado nesses abrigos blindados das cinematecas, das televisões, das coleções privadas e na memória das pessoas.

Após um longo tempo, a relação dos povos com seu passado — sua memória — não se distingue mais muito claramente de sua relação com esse arquivo (sua memória "fílmica", seja como for). Cria-se, naturalmente, uma espécie de cinefilia de massa. Os aparelhos que hoje têm um acesso privilegiado a nosso arquivo, ao mesmo tempo têm a possibilidade de intervir nessa relação com o passado, de modificá-lo. É o que se dá com a programação escolar, à qual o grupo Hachette-Pathé destinou um trabalho que dispõe a História em porções audiovisuais.

Isso traz alguns problemas, reunidos aqui, como exemplo, sob o título de "Cinema e História":

– em que sentido o recurso do documento filmado (mais que o escrito) faz explodir o campo tradicional da investigação histórica? Em que ele pode contribuir para criticar (ou reforçar) a concepção dominante da História ensinada?

– será que toda operação que consiste em "historicizar" os documentos filmados, em conferir-lhes a dignidade de documento histórico,

não se dá ao preço de um certo recalque do ponto de vista político, que presidiu ontem à captura das imagens? Será que uma leitura-consumo, hoje, não paga o preço de uma certa despolitização?

Para começar a responder a essas questões, era necessário interrogar uma das raras pessoas que se ocuparam delas. Começamos com Marc Ferro, responsável pelos filmes produzidos por Hachette-Pathé (Imagens da História), historiador que se tornou cineasta.

Serge Daney
Ignacio Ramonet

Cahiers:

1. A partir de quando pessoas com câmeras começaram a filmar, "diretamente", os acontecimentos através do mundo?

2. A partir de quando as imagens assim obtidas começaram a constituir um estoque? Quais as relações entre a constituição desses estoques e os diferentes poderes políticos?

3. A partir de quando essas imagens começaram a ser consideradas como "documentos", "provas", e até mesmo como "armas"?

Marc Ferro:

Todos esses problemas apareceram ao mesmo tempo, mas não se desenvolveram no mesmo ritmo.

O grande impulso se situa na guerra de 1914-1918. Sem dúvida, desde o final do século XIX já havia câmeras filmando personagens e acontecimentos, principalmente tudo o que se relacionasse com as famílias reais. Um longo "assunto" foi consagrado ao jubileu de Vitória, em 1897; um outro às diferentes atividades do jovem Guilherme II. Um dos primeiros atos políticos captados pela câmera foi o suicídio de uma *suffragette* * que se jogou sob o cavalo do rei durante as corridas de Ascot, em 1907, creio. Será que a câmera estava lá por acaso? Quanto à utilização política do filme, nasceu praticamente junto com ele: em 1901, os ingleses de Xangai reconstituíram com a câmera

* Nome dado às militantes inglesas que lutavam pelo direito feminino ao voto. (N.T.).

uma ação terrorista dos *boxers*. Deduz-se daí que um honorável súdito de Sua Majestade não poderia confiar em gente assim.

Os filmes de propaganda desse tipo multiplicaram-se com a guerra de 1914-1918, sob impulso dos serviços cinematográficos nos exércitos. As empresas privadas contribuíram para isso. Entretanto, a câmera teve por função principal o registro do real, particularmente do armamento do inimigo. Foi com esse fim, por exemplo, que os alemães instalaram câmeras automáticas nas trincheiras. Algumas delas registraram imagens inesquecíveis de soldados franceses ou ingleses deixando-se estraçalhar pela metralhadora.

Entretanto, tem-se a impressão de que, mesmo que o cinema de reportagem e de notícias tenha se desenvolvido simultaneamente nos países industriais após 1914-1918, a função do cinema ainda não foi seriamente analisada, o que dá conta da disparidade dos esforços e da relativa autonomia de suas atividades.

Isso também diz respeito ao estatuto do cinema na sociedade do início do século XX. Herdeiro de suas origens, por um lado, ele foi considerado como uma máquina de vanguarda pelos sábios e técnicos. Via-se nele o instrumento registrador do movimento e de tudo aquilo que os olhos não podem reter. Por outro lado, o filme era completamente ignorado enquanto objeto cultural. Produzido por uma máquina, como a fotografia, ele não poderia ser uma obra de arte ou um documento. É significativo que os cine-jornais jamais tenham tido outro autor reconhecido além da empresa que os produziu. O homem da câmera não pertence à sociedade dirigente, ao mundo dos letrados. Ele é simplesmente um caçador, um caçador de imagens. Produzida assim, órfã, a imagem é perfeita para se prostituir para o povo. Para a sociedade cultivada e para os notáveis, o cinema é um espetáculo de párias.

O desprezo em que as classes dirigentes por muito tempo mantiveram a imagem tem causas precisas que analisamos em outro lugar.[9] Observemos que o estatuto superior da imagem, sua subordinação ao texto, ao escrito, descartou-a por muito

9. Em *Annales* (Économies-sociétés-civilisations), 1973, I.

tempo de ser tomada como objeto de direito. Órfã, sem pai nem lei, a imagem era necessariamente selvagem: ela não podia ter opinião e era politicamente neutra. É fato sabido que a censura de costumes controlou por muito tempo, no filme, a imagem mais que o texto; já a censura política procedeu em sentido inverso. Ainda em 1940, o governo sueco explicava que, apresentando simultaneamente jornais alemães e ingleses, mas *sem o som*, ele mantinha sua neutralidade.

Os soviéticos e os nazistas foram os primeiros a encarar o cinema em toda sua amplitude, analisando sua função, atribuindo-lhe um estatuto privilegiado no mundo do saber, da propaganda, da cultura. Eles estavam construindo duas contra-sociedades e só sentiam desprezo ou ódio pelo comportamento cultural dos dirigentes que estavam substituindo. Foram os únicos a mencionar o nome do *cameraman* nas fichas técnicas dos cine-jornais. Assim, o caçador de imagens teve direito a uma menção escrita, o que fez com que o filme se tornasse documento, obra de arte ou, pelo menos, obra.

Trotski e Lunatcharski perceberam muito bem o papel que o cinema podia desempenhar como arma de propaganda. "Precisamos nos inteirar do cinema", escreveu Trotski. Lunatcharski chegou mesmo a fazer um filme, em 1918, mostrando a necessidade de aproximação entre a burguesia esclarecida e a classe operária. Entretanto, intelectuais também, e analistas do texto e do discurso mais do que das imagens, os bolcheviques continuavam sendo homens de letras, e o cinema não participava verdadeiramente de suas preocupações. Lenin desejava que se realizassem filmes "educativos", o que traduz muito bem o lugar limitado que o cinema ocupava em seu imaginário. Os soviéticos só colonizaram de fato a produção cinematográfica por volta de 1927-1928, quando Stalin realizou a intenção de Trotski. O primeiro editorial do *Pravda* dedicado ao cinema data de 1934, quando foi lançado *Tchapaiev*; o filme tornava-se, então, tanto um objeto de prestígio quanto um instrumento de propaganda. Não obstante, no funcionamento do sistema soviético, continuava muito aquém do texto, do escrito; ele se elevava ao estatuto de um objeto cultural eminente, mas não privilegiado. Somente os nazistas privilegiaram o filme. Será que foi por serem plebeus que não tinham tido acesso a uma outra cultura? Seja como for, após a tomada do poder, o cinema não foi apenas um instrumento de propaganda para os nazistas. Ele fez as vezes de um meio de informação, dotando os nazistas de uma cultura paralela. Goebbels e Hitler passavam tardes inteiras no cinema. E quando Goebbels dirigia a produção de um filme, como O *judeu Süss*, por exemplo, ele participava ativamente de todas as fases da filmagem, sem ser apenas roteirista, como Lunatcharski.

Os nazistas foram os únicos dirigentes do século XX cujo imaginário mergulhava, essencialmente, no mundo da imagem.

Cahiers:

Você poderia nos falar um pouco dos filmes que fez para Hachette-Pathé?

Marc Ferro:

A realização desses filmes levou a uma reflexão sobre a função da história, a natureza dos gêneros que ela utiliza, sobre a ligação existente entre a escolha dos temas abordados e a prática que eles implicam. Aquilo que nem sempre é muito evidente quando se escreve um livro aparece imediatamente durante a realização de um filme. Por exemplo: a oposição flagrante entre a história dos historiadores e a história considerada como conservadora e como patrimônio de uma sociedade. Não penso que uma seja mais legítima que a outra, cada uma tem sua função. Quero dizer apenas que a realização de um filme coloca de maneira imperativa o problema do gênero a ser adotado e do ponto a ser escolhido para tratar tal ou tal problema.

Tomemos o exemplo de três filmes feitos para a série *Imagens da História*, para Hachette-Pathé.

Tendo que fazer um filme sobre o problema argelino,[10] parecia impossível pensar numa pretensa objetividade, numa abordagem "científica". A escolha pela análise de um aspecto do problema, a revolta de um colonizado, tornou possível definir o regime colonial e explicar as causas do enfrentamento, seu cará-

10. *Algérie 1954, la révolte d'un colonisé*, co-realização de M. L. Derrien, 15 minutos.

ter inelutável, em suma, tornou possível restituir integralmente o discurso e o comportamento de um insurreto. Interrogar-se sobre os fundamentos ou a legitimidade desse discurso é outro trabalho. Mas essa obra de restituição era prioritária, antes que o aparelho estatal argelino (ou francês) apagasse fragmentos desse passado, antes que a instituição historiadora colocasse esse discurso no computador e destruísse todos os seus vestígios.

A coerência do propósito ordena a escolha das imagens. O filme não mostra a Argélia tal como a viam os franceses, com suas estradas e escolas, mas sim como os árabes a percebiam, com sua fronteira interna de casernas e guarnições militares que isolavam a Argélia francesa, opulenta, da Argélia árabe, miserável e maldita. A sonorização segue essa abordagem: ruídos e fanfarras recobrem as imagens do sistema colonial e a flauta identifica-se à tomada de consciência nacional — de início tímida, mas no final sobrepondo-se até ao ruído de aviões em queda.

Para realizar um filme sobre a Alemanha de Hitler,[11] uma única questão pareceu oportuna: como a Alemanha se tornou nazista? A escolha da questão indica a perspectiva adotada, que aqui é ao mesmo tempo sociológica e histórica. A partir de uma amostragem de testemunhos, a filmagem tenta tornar perceptível o processo de identificação com o nazismo antes de 1933, e depois a identificação com o hitlerismo. Como no caso do filme sobre a Argélia, aqui também se tratava de uma restituição. Foi difícil fazer com que os alemães falassem sobre esse período de sua história, e era necessário conservar alguns traços de seu testemunho antes que eles fossem totalmente apagados. Alguns dos filmes de *Imagens da História* trazem essa abordagem, outros privilegiam um olhar, uma interpretação, como o filme sobre a revolta de um colonizado ou aquele sobre o problema negro americano, em que apenas aos negros é dada a palavra.[12] Já o filme sobre a guerra de 1914-1918 é muito diferente. Em certo sentido, é mais um filme do historiador dos *Annales*, de um historiador

11. *Comment l'Allemagne est devenue nazie*, co-realização de M. L. Derrien, entrevistas de Rebecca Lewerenz, 16 minutos.
12. *Du Ku Klux Klan aux Panthères Noires*, montagem de Michel Brasier, documentação de M. F. Briselance, 15 minutos.

que confrontasse o discurso das imagens com o discurso dos textos. Nesse filme, o recuo da História toma a forma dessa confrontação. Os textos são as afirmações dos homens políticos, espécies de "valentes" da estratégia. As imagens representam o contraponto trágico da sociedade mistificada. E essas imagens foram ainda mostradas por Pierre Gauge de tal forma que não assumissem de maneira alguma o sentido de História, não permitindo ir além da imagem. Assim como Marx e a escola dos *Annales*, de Bloch a Braudel, não mediram esforços pelos textos, o discurso sustentado aqui esforça-se por ultrapassar o nível da aparência, a experiência do vivido.

Cahiers:

A moda retrô. De onde vem esse interesse generalizado pela história?

Marc Ferro:

Creio que a moda retrô está ligada ao grande questionamento das idéias e das certezas, que é a marca de nosso tempo. Digamos, hipoteticamente, que a grande reviravolta nesse sentido foi o relato de Khrushtchev sobre o funcionamento dos partidos comunistas e sobre a análise marxista oficial das sociedades. Logo depois, com o desenvolvimento do audiovisual, a cultura paralela questionou, por sua vez, a legitimidade e o fundamento dos saberes e dos comportamentos tradicionais. Ela promoveu a comunicação das informações e essa confrontação fez aparecer a incoerência e a inconseqüência das atitudes individuais ou coletivas: esse ou aquele homem "de esquerda" poderia perfeitamente ser um verdadeiro tirano em casa. Tornava-se cada vez mais evidente que a moral dos governantes e censores era uma máscara destinada a dissimular a perversão deles. No nosso caso, o Grande Sacerdote e Tartufo da religião do Estado, Michel Debré, não é, precisamente, o eleito por uma circunscrição fraudada do Oceano Índico?

Nesse questionamento generalizado uma certeza se matinha: o fascismo era realmente o mal. Alguns quiseram ver a coisa mais de perto, pois ainda que lhes parecesse que não havia dúvidas a esse respeito, nem tudo parecia tão simples. Emprei-

tada solitária, ainda que cheia de perigos, nesse mundo em que parece estar claro que o fascismo está entre nós.

Ao contrário de Pascal Bonitzer, crítico do *Cahiers* com quem geralmente estou de acordo, apreciei muitíssimo os passos de Louis Malle em *Lacombe Lucien*. Eles me pareceram menos ambíguos que os de Visconti. Malle mostrou admiravelmente que, enquanto uma sociedade funcionar como a nossa, ela produzirá seus Lacombe Lucien. Crítica profunda que reconsidera todo um discurso sobre o fascismo e que é uma análise a ser continuada, quem se aventurará a ela?

Tentativas desse tipo encontram viva ressonância porque nossa sociedade quer absolutamente saber como ela funciona, mas o saber tradicional está bem ali em seu lugar, vigilante, para impedir isso. Ora, a História deveria fornecer uma resposta, mas freqüentemente a serviço das instituições, ela se contenta em distribuir o sonho, mesmo portando a máscara do cientificismo. Ela se recusa demais a explicar o presente, daí a onda, fugaz é verdade, da Sociologia. É urgente que a História se torne, finalmente, uma ciência operatória.

Cahiers:

Que lugar pode ter o historiador em face desses documentos e dos aparelhos (partidos políticos) que os utilizam ou ocultam a seu próprio favor?

Marc Ferro:

O historiador tem por função primeira restituir à sociedade a História da qual os aparelhos institucionais a despossuíram. Interrogar a sociedade, pôr-se à sua escuta, esse é, em minha opinião, o primeiro dever do historiador. Em lugar de se contentar com a utilização de arquivos, ele deveria antes de tudo criá-los e contribuir para a sua constituição: filmar, interrogar aqueles que jamais têm direito à fala, que não podem dar seu testemunho. O historiador tem por dever despossuir os aparelhos do monopólio que eles atribuíram a si próprios e que fazem com que sejam a fonte única da História. Não satisfeitos em dominar a sociedade, esses aparelhos (governos, partidos políticos, Igrejas ou sindicatos) acreditam ser sua consciência. O historiador deve ajudar a sociedade a tomar consciência dessa mistificação.

A segunda tarefa consiste em confrontar os diferentes discursos da História, a descobrir, graças a esse confronto, uma realidade não visível. Felizmente os historiadores dos *Annales* e Michel Foucault dedicaram-se a isso. Quanto a mim, tento descobrir métodos de análise aplicáveis à História contemporânea, mais difícil de se estudar devido à falta de distanciamento. O filme foi a grande ajuda nesse caso, tanto os filmes de ficção quanto os cine-jornais. Na verdade, não acredito na existência de fronteiras entre os diversos tipos de filmes, pelo menos do ponto de vista do olhar de um historiador, para quem o imaginário é tanto história, quanto História.

(1975)

XI

O FILME : UMA CONTRA-ANÁLISE DA SOCIEDADE ?

Os historiadores e o cinema

Seria o filme um documento indesejável para o historiador? Muito em breve centenário, mas ignorado, ele não é considerado nem sequer entre as fontes mais desprezíveis. O filme não faz parte do universo mental do historiador.

Na verdade, o cinema ainda não era nascido quando a história se constituiu, aperfeiçoou seus métodos, parou de narrar para explicar. A "linguagem" do cinema revela-se ininteligível e, como a dos sonhos, é de interpretação incerta. Mas essa explicação não é satisfatória para quem conhece o infatigável ardor dos historiadores, obcecados por descobrir novos domínios, sua capacidade de fazer falar até troncos de árvores, velhos esqueletos, e sua aptidão para considerar como essencial aquilo que até então julgavam desinteressante.

No que diz respeito ao filme e outras fontes não escritas, creio que não se trata nem de incapacidade nem de retardamento, mas sim de uma recusa em enxergar, uma recusa inconsciente, que procede de causas mais complexas. Fazer o exame de quais "monumentos do passado" o historiador transformou em documentos e depois, hoje, que "documentos a história transforma em monumentos", levaria a uma primeira forma de compreender e ver por que o filme não aparece.[13]

13. Para retomar a expressão de Michel Foucault, *L'Archéoligie du savoir*, Paris, pp. 14-5

Já foi suficientemente escrito que, à força de se interrogar sobre seu ofício, de se perguntar como ele escreve a História, o historiador acabou por esquecer de analisar sua própria função. Ora, lendo os historiadores da História, percebe-se que a ideologia do historiador variou, que diversos tipos de historiadores coabitam e constituem meios que, entre eles, quase não se reconhecem, mas que os não-historiadores são capazes de identificar graças aos signos específicos de seus discursos. Ao lado disso percebe-se também que a função do historiador quase não mudou. De Otto de Freising a Voltaire, de Políbio a Ernest Lavisse, de Tácito a Mommsen, há poucos historiadores que, em nome do conhecimento ou do saber, não tenham estado a serviço do Príncipe, do Estado, de uma classe, da nação, em resumo, de uma ordem ou sistema, existente ou não, e que, conscientemente ou não, não tenham sido ministros de certo culto ou combatentes de alguma causa.[14]

Educar o Príncipe e os meios dirigentes para governar bem, ensinar o povo a obedecer; procurar, com ou sem ele, o sentido e as leis da História para melhor compreendê-la, seja como for, o cuidado com a eficácia aparece em todos os casos. Desde seu aparecimento, os historiadores trabalham por conta do Estado que os emprega: em Florença, Leonard Bruni; em Paris, Étienne Pasquier, ambos recomendaram ao historiador que abandonasse a língua latina pela vulgar, assim eles seriam "mais eficazes". Na aurora do século XX, quando o historiador, sempre por conta do Estado, glorifica a nação, as instruções ministeriais deixam claro que, se os ensinamentos da história não atingirem um resultado, "o mestre terá perdido seu tempo".[15]

Um outro fato se verifica nas histórias da História. O historiador escolheu esse ou aquele conjunto de fontes, adotou esse

14. Ver, por exemplo, G. Lefebvre, *La Naissance de l'historiographie moderne*, Paris, Flammarion, 1971; J. Ehrard e G. Palmade, *L'histoire*, Paris, A. Collin, 1965; A. G. Widgery, *Les Grandes doctrines de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1965. Sobre os discursos dos historiadores, ver Roland Barthes, "Le discours de l'histoire", em *Social Science, Information sur les Sciences Sociales*, ago. 1967, pp. 65-77.
15. Para as origens da historiografia e Étienne Pasquier, consultar G. Huppert, *Naissance de l'Histoire en France*; "Recherches d'Étienne Pasquier", em *Annales* (E.S.C.), I, 1968, pp. 69-106.

ou aquele método de acordo com a natureza de sua missão, de sua época, trocando-os como um combatente troca de arma ou tática quando aquelas que utilizava perdem sua eficácia... Essa constatação encontra uma última confirmação na aventura da historiografia polonesa contemporânea, que, na falta de fontes escritas, destruídas propositalmente ou não pela ocupação estrangeira, descobriu nos produtos da civilização material uma matéria documental proibida. Essa matéria dava provas da identidade da nação polonesa e de seu enraizamento nas fronteiras que ela reivindicava.

Certamente já era sabido que ninguém escrevia a história inocentemente, mas esse julgamento parece jamais ter sido tão verificado quanto nas vésperas do século XX, quando começou a aparecer o cinematógrafo. Nos momentos antecedentes à Primeira Guerra Mundial, o historiador, semelhante a seus camaradas advogados, funcionários públicos, filósofos, médicos, também já está munido de botas e boné, pronto para se bater na disputa. Nessa época, o historiador que escrevia para os adultos era o mesmo que escrevia para as crianças. É interessante lembrar estas instruções do historiador francês Ernest Lavisse: "Ao ensinamento histórico incumbe o dever glorioso de fazer amar e compreender a pátria (...), todos os heróis do passado, mesmo envolvidos pela lenda... Se o colegial não traz com ele a lembrança viva de nossas glórias nacionais, se ele não sabe que nossos ancestrais combateram sobre mil campos de batalha por nobres causas, se não aprendeu que custou sangue e esforço para promover a união da pátria (...) para retirar em seguida do caos de nossas instituições envelhecidas as leis sagradas que nos fazem livres, se não se tornar um cidadão imbuído de seus deveres e um soldado que ama sua bandeira, então o educador terá perdido seu tempo".[16] *Dever glorioso, heróis mesmo envolvidos pela lenda, nobres causas, unidade da pátria, leis sagradas que nos fazem livres, soldado*, esses termos, esses princípios são encontrados praticamente em toda a Europa, em Kovalevski, Treitshke ou

16. Citado em Pierre Nora, "Ernest Lavisse, son rôle dans la formation du sentiment national", *Revue Historique*, 1962, pp. 73-102.

Seeley: apenas a França "entra numa era tricolor". Nessa época, as fontes utilizadas pelo historiador consagrado formam um corpo que é tão cuidadosamente hierarquizado quanto a sociedade à qual ele destina sua obra. Como essa sociedade, os documentos estão divididos em categorias, entre as quais distinguimos sem dificuldades os privilegiados, os desclassificados, os plebeus, um lúmpen. Como escreveu Benedetto Croce, "a história é sempre contemporânea". Ora, no início do século XX essa hierarquia reflete as relações de poder: à frente do cortejo vão, prestigiosos, os Arquivos do Estado, com manuscritos ou impressos, documentos únicos, expressão de seu poder, do poder das Casas, parlamentos e tribunais de contas. Em seguida vem a legião dos impressos que não são secretos: inicialmente textos jurídicos e legislativos, expressão do poder, e a seguir jornais e publicações que não emanam somente dele, mas da sociedade cultivada inteira. As biografias, as fontes da história local, os relatos de viajantes formam a parte de trás do cortejo: quando levados em consideração, esses testemunhos ocupam uma posição mais modesta na elaboração da tese. A História é compreendida do ponto de vista daqueles que se encarregaram da sociedade: homens de Estado, magistrados, diplomatas, empreendedores e administradores. Foram eles, precisamente, que contribuíram para *a unidade da pátria, para a redação de leis sagradas que nos fazem livres*, etc. Num momento em que a centralização reforça o poder do Estado e os dirigentes do capital, num momento em que o empreendimento capitalista ganha, num momento em que se trata de persuadir os alemães de que Berlim tem a grandeza de Roma, e os franceses, de que Paris é uma nova Atenas; nesse momento em que o conflito europeu aponta no horizonte, em que o frenesi da guerra ou do pacifismo ganha a ideologia, quando o filósofo, o jurista e o historiador já se encontram mobilizados, que utilidade poderia ter para a história o folclore, cuja sobrevivência atesta precisamente que a unidade cultural do país não está completa; que utilidade poderia ter para a História essa pontinha inicial do filme que mostra *um trem entrando na estação de La Ciotat*?

Além do mais, no início do século XX, o que é o cinematógrafo para os espíritos superiores, para as pessoas cultivadas? "Uma máquina de idiotização e de dissolução, um passatempo de iletrados, de criaturas miseráveis exploradas por seu trabalho." O cardeal, o deputado, o general, o notário, o professor, o magistrado compartilham desse julgamento de Georges Duhamel. Eles não freqüentam esse "espetáculo de párias". As primeiras decisões de jurisprudência mostram bem como o filme foi recebido pelas classes dirigentes. O filme era considerado como uma espécie de atração de quermesse, o Direito nem sequer lhe reconhecia um autor. As imagens que se mexiam eram de autoria "da máquina especial por meio da qual são obtidas". Durante muito tempo o Direito considerou que o autor do filme era o roteirista.[17] Por hábito, não se reconhecia o direito de autoria daquele que filmava. Ele não tinha o estatuto de um homem cultivado e era qualificado como "caçador de imagens". Ainda hoje, nos cine-jornais, o homem da câmera permanece anônimo; as imagens vêm assinadas por quem as produz: Pathé, Fox, etc.[18] Assim, para os juristas, para as pessoas instruídas, para a sociedade dirigente e para o Estado, aquilo que não é escrito, a imagem, não tem identidade: como os historiadores poderiam referir-se a ela, e mesmo citá-la? Sem pai nem mãe, órfã, prostituindo-se em meio ao povo, a imagem não poderia ser uma companheira dessas grandes personagens que constituem a sociedade do historiador: artigos de leis, tratados de comércio, declarações ministeriais, ordens operacionais, discursos. Além do mais, como confiar nos jornais cinematográficos, quando todo mundo sabe que essas imagens, essa pseudo-representação da realidade, são escolhidas, transformáveis, já que são reunidas por uma montagem não-controlável, por um truque, uma trucagem. O historiador não poderia se apoiar em documentos dessa natureza. Todos sabem que ele trabalha numa redoma de vidro: "Aqui estão minhas referências, aqui estão minhas provas". Mas

17. B. Edelman, "De la nature des oeuvres d'art d'après la jurisprudence", *Recueil Dalloz Sirey*, 1969, pp. 61-70.
18. Apenas duas contra-sociedades, a nazista e a soviética, indicam os nomes dos que realizam as tomadas das cenas, na ficha técnica dos cine-jornais.

ninguém diria que a escolha desses documentos, a forma de reuni-los e o enfoque de seus argumentos são também uma montagem, um truque, uma trucagem. Basta se perguntar: com a possibilidade de consultar as mesmas fontes, será que os historiadores escreveram, todos eles, a mesma história da Revolução?

Cinqüenta anos se passaram. A história se transformou e o filme continua na porta do laboratório. É claro que, em 1970, as "elites" e as "pessoas cultivadas" vão ao cinema; o historiador também, mas inconscientemente, ele faz isso como todos, somente como um espectador. Nesse meio tempo a revolução marxista passou, metamorfoseando as concepções da História. Com ela um outro método apareceu, um outro sistema e, igualmente, uma outra hierarquia de fontes. Para além do poder político, o historiador marxista busca o fundamento do processo histórico na análise dos modos de produção e da luta de classes. Paralelamente, nasceram as ciências sociais, orgulhosas de seus métodos. Apesar disso, tanto entre os marxistas como entre os não-marxistas, alguns velhos hábitos do velho ofício de historiador permaneceram: a adoção de um modo privilegiado para a tomada de uma perspectiva, o princípio de seletividade das fontes históricas. Logo a História explodiu antes de reintegrar a contribuição das múltiplas ciências humanas, a própria noção do tempo da História se modificou, o trabalho do historiador mudou. Em 1968, F. Furet escreveu: "O historiador deixou de ser o maestro que fala de tudo a propósito de tudo, do alto da indeterminação e da universalidade de seu saber, a história. Ele deixou de contar o que se passou, isto é, deixou de escolher, naquilo que se passou, o que lhe parece apropriado para seu relato, para seu gosto ou para sua interpretação. Como seus colegas das outras ciências humanas, ele deve dizer o que busca, constituir os materiais pertinentes à sua questão, mostrar hipóteses, resultados, provas, incertezas".[19] Analisando as estruturas

19. 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; do mesmo autor: "Histoire quantitative et fait historique", em *Annales* (E.S.C.), 1971, I, pp. 63-76.

mais que os acontecimentos, ele se interessa pelas permanências e mutações invisíveis de longa duração, estas terminando às vezes por eclipsar um pouco as outras. A partir disso, os materiais que permitem constituir curvas longas, quer se trate de preços ou séries demográficas, passam a ser o alvo predileto do historiador. Ele tem suas fichas marcadas, seu código: nesse mundo em que a calculadora é a rainha, em que o computador tem seu trono garantido, o que viria fazer uma pequena fotografia?

Aliás, o que é um filme senão um acontecimento, uma anedota, uma ficção, informações censuradas, um noticiário que coloca no mesmo nível a moda do inverno e os mortos do último verão? A direita tem medo, a esquerda desconfia: a ideologia dominante não fez do cinema uma "fábrica de sonhos". Pois se até um cineasta, J. L. Godard, não chegou a perguntar se "o cinema não teria sido inventado para mascarar o real para as massas?".[20] Que pseudo-imagem da realidade oferece, no Ocidente, essa indústria gigantesca, e no Leste, esse Estado que controla tudo? Na verdade, de que realidade o cinema seria a imagem?

Essas dúvidas, essas questões são legítimas, mas será que não servem de álibi para o historiador? Pois a censura está sempre lá, vigilante, ela se deslocou do trabalho escrito para o filme e, no filme, do texto para a imagem. Não é suficiente constatar que o cinema fascina e inquieta: os poderes públicos e o privado pressentem também que ele pode ter um efeito corrosivo e que, mesmo controlado, um filme testemunha. Noticiário ou ficção, a realidade cuja imagem é oferecida pelo cinema parece terrivelmente verdadeira. É fácil perceber que ela não corresponde necessariamente às afirmações dos dirigentes, aos esquemas dos teóricos, à análise das oposições. Em vez de ilustrar esses discursos, acontece ao cinema de acusar a inutilidade deles. Compreende-se por que as Igrejas ficam atentas, por que os padres de cada credo e os docentes em geral tenham exigências

20. Sobre esses problemas, ver por último J. P. Lebel, *Cinéma et idéologie*, "La Nouvelle Critique", Éditions Sociales, 1971, p. 230.

altivas e maníacas diante dessas imagens vivas que eles não aprenderam a analisar, controlar e recuperar em seu discurso. O filme tem essa capacidade de desestruturar aquilo que diversas gerações de homens de Estado e pensadores conseguiram ordenar num belo equilíbrio. Ele destrói a imagem do duplo que cada instituição, cada indivíduo conseguiu construir diante da sociedade. A câmera revela seu funcionamento real, diz mais sobre cada um do que seria desejável de se mostrar. Ela desvenda o segredo, apresenta o avesso de uma sociedade, seus lapsos.[21] Ela atinge suas estruturas. Isso é mais do que seria necessário para que após o tempo do desprezo venha o da suspeita, o do temor. As imagens, 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, ou um olhar um longo discurso é completamente insuportável: isso não significaria que a imagem, as imagens sonoras, o grito dessa mocinha ou essa multidão amedrontada constituem a matéria de uma outra história que não é a História, uma contra-análise da sociedade?

Partir da imagem, das imagens. Não buscar nelas somente ilustração, confirmação ou o desmentido do outro saber que é o da tradição escrita. Considerar as imagens como tais, com o risco de apelar para outros saberes para melhor compreendê-las. Os historiadores já recolocaram em seu lugar legítimo as fontes de origem popular, primeiro as escritas, depois as não-escritas: o folclore, as artes e as tradições populares. Resta agora estudar o filme, associá-lo com o mundo que o produz. Qual é a hipótese? Que o filme, imagem ou não da realidade, documento ou ficção, intriga autêntica ou pura invenção, é História. E qual o postulado? Que aquilo que não aconteceu (e por que não aquilo que aconteceu?), as crenças, as intenções, o imaginário do homem, são tão História quanto a História.

21. Lembremos as análises de Edgar Morin, *Le Cinéma et l'homme imaginaire*, Paris, Minuit, 1956, p. 250, retomado na edição de bolso de Gonthier, col. "Médiations".

O visível e o não-visível[22]

O filme, aqui, não está sendo considerado do ponto de vista semiológico. Também não se trata de estética ou de história do cinema. Ele está sendo observado não como uma obra de arte, mas sim como um produto, uma imagem-objeto, cujas significações não são somente cinematográficas. Ele não vale somente por aquilo que testemunha, mas também pela abordagem sócio-histórica que autoriza. A análise não incide necessariamente sobre a obra em sua totalidade: ela pode se apoiar sobre extratos, pesquisar "séries", compor conjuntos. E a crítica também não se limita ao filme, ela se integra ao mundo que o rodeia e com o qual se comunica, necessariamente.

Nessas condições, não seria suficiente empreender a análise de filmes, de trechos de filmes, de planos, de temas, levando em conta, segundo a necessidade, o saber e a abordagem das diferentes ciências humanas. É preciso aplicar esses métodos a cada um dos substratos do filme (imagens, imagens sonorizadas, não-sonorizadas), às relações entre os componentes desses substratos; analisar no filme tanto a narrativa quanto o cenário, a escritura, as relações do filme com aquilo que não é filme: o autor, a produção, o público, a crítica, o regime de governo. Só assim se pode chegar à compreensão não apenas da obra, mas também da realidade que ela representa.

Resta dizer também que essa realidade não se comunica diretamente. Será que os próprios escritores chegam a ser mestres das palavras, da língua? Por que as coisas se passariam de outra forma com o homem da câmera que, além de tudo, filma involuntariamente tantos aspectos da realidade? Esse traço é evidente para as imagens do cine-jornal: a câmera deve filmar a chegada do rei Alexandre; assassinos encontram-se no meio do

22. Sobre o cinema soviético, consultar a obra e a bibliografia de Jay Leyda, *Kino, a history of the russian and soviet film*, Londres, 1960, p. 490. Utilizamos também os trabalhos de G. Sadoul, M. Bardèche, J. Mitry e o trabalho de Christian Metz, "Les propositions méthodologiques pour l'analyse du filme", em *Social Science, Information sur les Sciences Sociales*, ago. 1968, pp. 107-21. Gostaríamos de agradecer também a A. Akoun, M.-F. Briselance, A. Goldmann, A. Margarido, H. Grigoriadou-Cabagnols, B. Rolland, G. Fihman e C. Ezyckman, que releram esse texto, ajudando a aprimorá-lo.

público e a câmera registra também seus gestos, o comportamento da polícia, o do público. O documento tem uma riqueza de significação que não é percebida no momento em que ele é feito. O que é evidente no caso dos "documentos", os filmes de notícias, não é menos verdadeiro no caso da ficção. A porção do inesperado, do involuntário pode ser muito grande aí. Em *La vie dans un sous-sol*, filme de 1925, um casal consulta uma folhinha para calcular a data em que nascerá a criança que esperam. É uma folhinha de tipo comum, que traz a data de 1924; mas *já* está ornamentada com uma grande fotografia de Stalin... Esses lapsos de um criador, de uma ideologia, de uma sociedade, constituem reveladores privilegiados. Eles podem se produzir em todos os níveis do filme, como também em sua relação com a sociedade. Assinalar tais lapsos, bem como suas concordâncias ou discordâncias com a ideologia, ajuda a descobrir o que está latente por trás do aparente, o não-visível através do visível. Aí existe a matéria para uma outra história, que certamente não pretende constituir um belo conjunto ordenado e racional, como a História; mas contribuiria, antes disso, para refiná-la ou destruí-la.

As anotações seguintes tratam de amostragens que a tradição classifica, sem dúvida arbitrariamente, em gêneros: filmes de ficção, cine-jornais e documentários, filmes políticos ou de propaganda. Por comodidade, todos eles foram escolhidos no interior de um *corpus* relativamente homogêneo, contemporâneo do nascimento da União Soviética (1917-1926). Essa primeira abordagem era necessária para tratar do problema da especificidade dos gêneros cinematográficos. É compreensível que, dando conta desse objetivo, ela não cubra um campo do cinema; de resto, neste artigo, ela se limita ao estudo dos filmes mudos.

A análise de um filme de ficção, supostamente distanciado do real, *Dura Lex*, de Kulechov, permitirá propor o esboço de um método.[23]

23. Sobre Kulechov e *Po Zakonu*, ver, por último, "Russie années 20", em *Cahiers du Cinéma*, mai.-jun. 1970.

1. *Um filme "sem objetivos ideológicos"*: Dura Lex *(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 nascimento da União Soviética, ao regime bolchevique. À sua maneira eles o legitimam. O mesmo não se dá com *Dura Lex* (*Po Zakonu*), também de Kulechov, cujo objetivo declarado foi "fazer um filme que fosse uma obra de arte, com uma montagem exemplar (...), um tema forte e expressivo; fazer um filme temático com custo mínimo, questão de importância central para o cinema soviético". Como conta Lebedev e como atestam suas intenções, o respeitado mestre do cinema soviético não "estava preocupado em revelar a realidade de um modo verídico e não se propunha fazer a educação ideológica dos espectadores". Os jornais contaram que, nesse episódio, o roteiro se baseava numa narrativa de Jack London cuja ação se desenvolve no Canadá, O *imprevisto*.

"Um pequeno grupo de garimpeiros encontra em Klondyke uma rica jazida de ouro. A exploração da mina dura todo o inverno. Os negócios vão bem. Há muito ouro. O vinho ajuda a abreviar as longas noites. Mas, de repente, o curso regrado da vida dos garimpeiros é perturbado por um acontecimento surpreendente: um deles, um irlandês, Michael Deinin, mata sem mais nem menos dois membros da companhia. Arrebatado pela cobiça ele quer se tornar o único proprietário da mina descoberta. O casal Nielsen tem tempo de se jogar sobre o assassino e amarrar-lhe pés e mãos. Então, durante longos dias, a mulher e o marido se revezam vigiando o homem imobilizado. Chega a primavera. O acampamento dos garimpeiros encontra-se isolado do mundo exterior devido às neves que derretem. A tensão das longas noites insones, a vida lado a lado com o assassino leva os Nielsen a crises de histeria. Mas seu respeito pela lei não lhes permite matar Michael. Então organizam um julgamento oficial para o criminoso, em que os papéis de juiz, jurados e testemunhas são desempenhados por eles mesmos. Michael é condenado à forca. O veredicto é executado pelo homem, que dessa vez faz o papel de carrasco. Mas quando voltam para casa, arra-

sados pelo cansaço, à beira da loucura, eles encontram Michael vivo, na soleira da porta, com a corda desfiada pendurada ao pescoço. Assustados, os Nielsen seguem com o olhar Michael Deinin que vai ao longe, na chuva e no vento."[24]

Uma comparação entre a novela de Jack London e a obra de Kulechov faz aparecer uma primeira diferença: em O *imprevisto* o assassino é ávido, instável, enquanto que em *Dura Lex*, sem dúvida, é violento, mas simpático, e até causa dó. Enquanto seus companheiros vivem na obsessão pelo ouro, ele é o único a experimentar as alegrias da natureza, a dar cambalhotas ao ar livre com seu cão; ele se banha nas torrentes, toca flauta em seus momentos ociosos.[25] O filme mostra sobretudo que ele é tido como de posição inferior por seus companheiros, de origem social mais elevada: é ele quem serve à mesa, lava a louça, cumpre tarefas domésticas que os outros, manifestamente, acham indignas de si próprios. Além do mais, é ele quem descobre, no filme, o filão do minério, mas nem por isso muda seu *status*. Michael Deinin não recebe agradecimentos nem sinal de estima. Em O *imprevisto*, a cupidez o conduzia ao crime. Em *Dura Lex* ela quase não intervém, realçando-se aqui a revolta de um homem constantemente ridicularizado, humilhado. Assassino por dignidade, Deinin cai em prostração após ter cometido o crime. Seu rosto se ilumina somente no dia em que seus guardiães o convidam à mesa para "festejar um aniversário". Então, como num sonho, ele conta qual fora o seu sonho: uma vez rico, rever sua mãe, demonstrar-lhe que era digno de seu amor. Em *Dura Lex*, esse drama do reconhecimento é o mesmo de um cidadão de *status* inferior. Para o condenado, os juízes abrigam-se atrás da tripla proteção da lei inglesa (ele é irlandês), da Bíblia protestante (ele é católico) e da ameaça do fuzil (ele está imobilizado). O pretenso respeito das formas da lei não passa de uma paródia da justiça. O mesmo cuidado com o conformismo retarda a execução (não são feitas execuções aos domingos) e revela a hipocrisia de um meio,

24. Texto da sinopse retomada (como as seguintes) de Lebedev, tradução publicada em *Le Film muet soviétique, catalogue de la cinémathèque de Bruxelles*, Cinémathèque de Bruxelles, s.d.
25. Observação de M.-F. Briselance.

de uma moral, de uma sociedade. Tudo isso não está na novela de Jack London, na qual o respeito das formas da lei é posto a serviço dos Nielsen. Em *Dura Lex*, ao contrário, as reações dos Nielsen parecem mais humanas quando, querendo vingar seus amigos ou tomados pela dor, eles consideram a possibilidade de acabar com Deinin decidindo representar o papel de justiceiros. Daí por diante não são mais eles mesmos; então imitam os juízes, recitam mecanicamente o código penal, aplicam cegamente a lei, e lá estão eles transfigurados, desnaturados, desumanizados, reduzidos a silhuetas.[26] A lei legitimou um crime. Outras diferenças entre o livro e o filme ajudam a compreender o caminho seguido por Kulechov. Em O *imprevisto*, o crime de Deinin logo se tornou conhecido pela comunidade indígena vizinha. Por acaso, Negoock, um dos membros dessa comunidade, entrou na cabana e viu os cadáveres e o sangue. As aparências estão contra os Nielsen, porque Deinin está amarrado. Para que não haja equívoco, para que pareça que Deinin foi julgado com justiça, o processo é público: os indígenas assistem a ele mesmo não compreendendo os procedimentos, mas a causa está clara, pois Deinin conta e reconstitui seu crime. Nada disso se passa em *Dura Lex*. O processo é feito a portas fechadas e Deinin quase que não pode se defender. Assim, enquanto Jack London glorificava Edith Nielsen querendo julgar Deinin e respeitando a lei, Kulechov mostra que esse pretenso respeito, puramente paródico, é pior que a violência. Certos procedimentos são tão revoltantes que os próprios juízes são tomados pelo delírio: após a execução, os Nielsen revêem Deinin como num pesadelo, cena que não se encontra em Jack London.

Será que acréscimos, supressões, modificações e inversões podem ser atribuídos somente ao "gênio" do artista, não tendo nenhuma outra significação? Essa revelação é dada por um lapso do diretor. Atento aos menores detalhes para situar sua ação em terras britânicas, ele introduz uma grande refeição de aniversário *à moda russa*.[27] A partir daí, é óbvio que a reviravolta completa à

26. Devido aos planos rodados contra a luz (observação de L. Grigoriadou-Cabagnols).
27. Cf. Jay Leyda, *op. cit.*, p. 213.

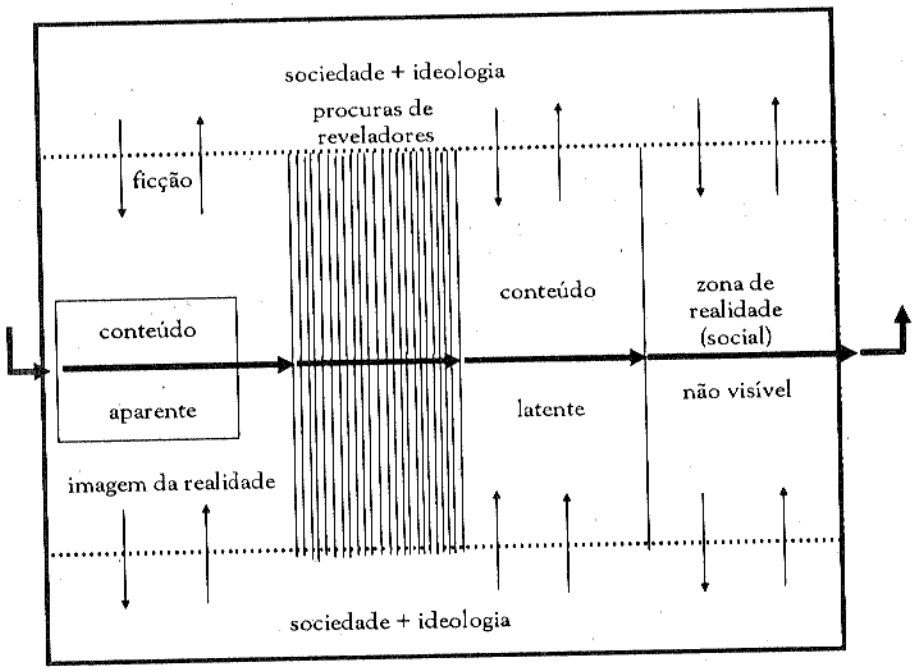
qual procedeu Kulechov não era fortuita: sob a máscara do Canadá oculta-se a Rússia, a União Soviética dos primeiros processos.[28]

Assim, compreende-se por que o filme recebeu uma acolhida tão pouco entusiástica da "crítica". Ainda que o *Pravda* tenha declarado ver em *Dura Lex* um ataque contra a justiça burguesa, a imprensa manteve suas reservas, julgando a demonstração "pouco convincente". Entretanto ela não apontou nenhuma razão explícita para tal, a não ser que "a obra obedecia a motivos psicológicos em excesso". Essa observação tem um sentido se se referir à narrativa de Jack London, cuja heroína é Edith, e cujo objetivo é analisar o comportamento de uma jovem burguesa diante dos riscos e imprevistos da vida. Mas a explicação não é muito convincente se se referir ao filme. O *Pravda* avaliou também que *Dura Lex* era "um projétil apontado numa via inútil". Como, segundo essa crítica, trata-se de um "processo da justiça burguesa e da prática religiosa", esse julgamento pode surpreender: 1926 se situa precisamente no apogeu da campanha anti-religiosa. O filme é mais bem interpretado se virmos nele um ataque contra toda e qualquer lei, contra todo e qualquer procedimento, contra toda e qualquer justiça, mesmo popular, mesmo soviética. O código e a lei que os Nielsen repetem, os gestos que se querem gestos de juízes constituem aparentemente uma paródia da justiça inglesa. As autoridades soviéticas sentiram nisso a crítica de sua própria prática judiciária, denunciada por essa obra através de uma "aventura no Canadá".

Teria o autor plena consciência disso, poderia ele avaliar o alcance de sua própria obra? E a crítica oficial: poderia e quereria ela ver claramente e reconhecer aquilo que lhe foi mostrado e que ela viu apenas de viés? Dupla censura que transcreve uma realidade que permaneceu não-visível ao nível do filme, dos textos escritos, dos testemunhos. Zona de realidade que, não obstante, as imagens ajudam a descobrir, a definir, a delimitar.

28. Deixando de lado as medidas tomadas contra os Brancos e seus partidários, o processo dos socialistas-revolucionários ocorreu em maio de 1922; o dos socialistas-revolucionários de esquerda, artífices de Outubro, em 1921, como também o dos mencheviques. O primeiro processo com confissão escrita data de 1924. Até lá havia ainda autós que, entretanto, eram violados pelo tribunal. A violação mais freqüente era a recusa feita à defesa do réu de apresentar testemunhas (cf. Leonard Schapiro, *Les Bolcheviques et l'opposition*, Paris, 1957, pp. 15, 19, 137, 168, 326).

Assim, partindo de um conteúdo aparente — um *western* —, a análise das imagens e a crítica das fontes permitiram assinalar o conteúdo latente do filme: *por trás do Canadá oculta-se a Rússia*, por trás do processo de Deinin, o processo das vítimas da repressão. A análise permitiu igualmente descobrir uma *zona de realidade não-visível*. Nessa sociedade soviética a crítica oculta de si mesma as



verdadeiras razões de sua atitude (aceitação/não-aceitação) em face do filme. O diretor transpõe (conscientemente/inconscientemente) uma narrativa cujo argumento ele modifica inteiramente (sem nada dizer, sem que ninguém diga nada, sem que ninguém queira ver). A assinatura de Jack London serve como uma última segurança para Kulechov: no ano anterior, os bolcheviques haviam difundido largamente a tradução de uma de suas obras de 1906, *Por que sou socialista*.[29]

Pode-se representar esse procedimento por um esquema gráfico. Ordenado, ele se aplica aos filmes de atualidades e aos políticos.

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

Serão apresentados sucessivamente cada filme (1, 2), roteiro (a), tratamento de direção (b) e finalmente a comparação entre eles (2).

1.a – *Unir-se** *(Uplotnenie)*: foi um dos primeiros filmes do regime soviético, feito em 1918 por Panteleev, e que tinha por autor o próprio ministro da Cultura, Anatol Lunatcharski. De acordo com suas intenções e com a crítica de época, esse filme "traduzia a necessidade da fusão do proletariado com a classe intelectual". Eis sua sinopse:

"Um ano após a instauração da grande Revolução de outubro, um professor emérito dá aulas de química em Petrogrado. Como diversos intelectuais de idéias avançadas, ele concordou com a revolução desde os primeiros dias, mas ainda falta muito para que todos os professores partilhem de sua opinião, da mesma forma que os alunos, que dizem que 'a ciência deve ficar fora da política'. Um aluno provoca agitação contra os bolcheviques. O filho mais velho do professor também é inimigo da revolução. O mais novo, ainda um colegial, não tem posição definida e está em dúvida. Mandam um trabalhador e sua filha morar no apartamento do professor, devido à umidade do porão

29. *Pocemu iá socialistom?*, Leningrado, 1925.

* Título traduzido algumas vezes como *Coabitação* (o título em francês é *Se Servir*). (N.T.)

em que eles moravam. Os membros da família se comportam de maneiras diferentes diante dos novos moradores. Logo desaparece a animosidade por parte da mulher e do filho mais jovem do professor. Os trabalhadores da fábrica começam a freqüentar o apartamento e o professor passa a dar cursos populares a eles. Seu filho se apaixona por uma operária e ambos unem suas vidas".

1.b – Outros traços do filme não foram muito bem observados na época. O fiscal do bairro vem ao apartamento para anunciar ao operário uma boa nova: ele traz no bolso um mandado de requisição para tomar o apartamento do professor, no primeiro andar. O operário sente-se constrangido. Ele não ousa sujar o luxuoso tecido que reveste o vestíbulo. O fiscal o provoca: "Você tem direito".[30] Atingindo o patamar da escadaria, o operário hesita novamente. O fiscal toca a campainha, maltrata-o, escarra ostensivamente no vão da escada. Com o mandado de requisição já em sua mão, o operário não se decide a entrar e o fiscal o maltrata novamente, falando como seu chefe: "Você não tem que fazer nove horas, você tem direito a isso". Enquanto sua mulher tem uma síncope ao ver a requisição, o professor acolhe os locatários com toda a gentileza e lhes propõe um esquema de coabitação. "Nada de coabitação, divisão", exige o delegado. Entretanto, o operário e sua filha são tratados quase como pensionistas. Mas enquanto a filha, tímida, fica todo o tempo em seu quarto, o pai não fica mais amoitado na peça que lhe foi designada e onde, no primeiro dia, comia seu feijão-com-arroz. Ele toma as refeições à mesa com todos, e sua filha acaba por unir-se a ele. Os dois assistem às violentas brigas entre os dois filhos, sobre a revolução e o bolchevismo. Manifestadamente, nem um dos dois parece compreender coisa alguma. Após uma dessas brigas, um policial vem prender o filho mais velho, hostil aos bolcheviques, e que os inspetores identificam pelo uniforme de jovem oficial; eles nem sequer o interrogam. O filho mais jovem apaixona-se pela operária e o velho trabalhador apresenta o professor ao seu clube, o clube Karl Liebknecht. Lá ele é recebido como amigo, e dá lições de química que são recebidas pelos tra-

30. As aspas correspondem aos textos apresentados em legendas.

balhadores incultos como verdadeiras sessões de magia. Os operários não sabem como expressar sua gratidão ao professor, que se torna seu conselheiro, seu irmão. Mas a guerra civil continua e é preciso combater. O professor e seu jovem filho com os Vermelhos; o mais velho, libertado depois de pouco tempo, com os Brancos. Ele é morto num combate.

2. O primeiro filme anti-soviético, *Dias de terror em Kiev*, é de autor desconhecido.[31] Foi feito em 1918 em Kiev, sob a égide das autoridades alemãs que protegiam Skoropaski. As legendas são bilíngües: em alemão e francês. Na luta antibolchevique, o inimigo nacional torna-se aliado, os franceses desembarcam tropas não muito longe de lá, em Odessa. Esse filme destinava-se também a eles.

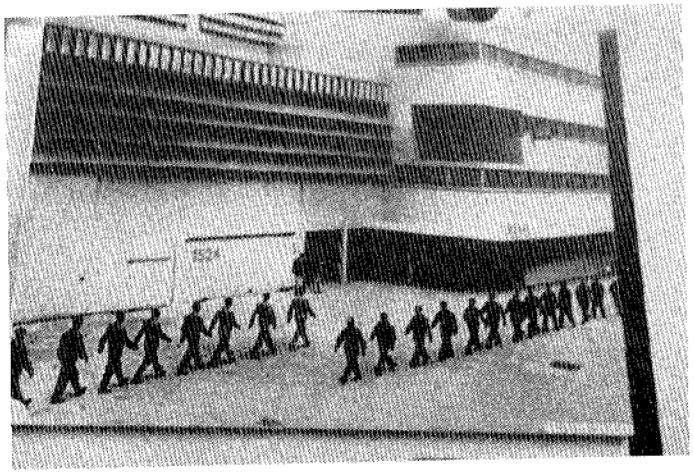
a) Os Vermelhos tomaram o poder em Kiev. A violência e o crime tornam-se lei. Honoráveis cidadãos são roubados. Suas casas são ocupadas. *Die Bolschewisten Greuel* (Atrocidades bolchevistas) traça a tragédia de uma dessas famílias da pequena burguesia. O pai perdeu o emprego e é expulso de seu apartamento junto com a mulher pelo antigo criado, que agora "ocupa importante cargo entre os bolcheviques". Sua filha, "que trabalha com eles", quer ajudá-los, protegê-los, mas os pais recusam "esse dinheiro ganho indignamente". Logo o pai é enviado "aos trabalhos forçados". Com a ajuda de um camarada também partidário dos bolcheviques, a filha tenta organizar a fuga dos pais para o estrangeiro, mas o casal e o amigo são vitimados por uma armadilha do antigo criado e, descobertos e depois detidos, são fuzilados.

b) Os detalhes do roteiro e a direção acentuam as marcas dessa sinopse. Entre os bolcheviques reinam a promiscuidade, a indecência: "e é essa gente que governa". Eles derrubam um motorista e cobrem-no de golpes, pegam sua bagagem, pilham-no e se apoderam de seu automóvel. No comissariado, que é uma verdadeira sala de fumo, o álcool corre à solta; os inspetores são arrogantes com os cidadãos e pouco vigorosos em relação a seus

31. Filme de propaganda alemã rodado em Kiev em 1919, com atores russos. O filme é precedido por uma montagem de documentos intitulada *Atrocidades bolcheviques*. Duração: 10 minutos. *National Film Archive Catalogue* (Londres), s.d., parte II, n.° 163.



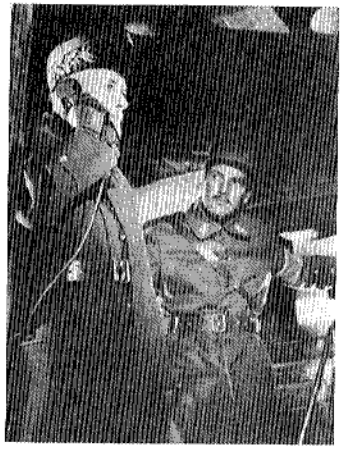
Week-end, J.-L. Godard
O longo *travelling*



A nós a liberdade, René Clair
Uma manifestação pela independência frente às correntes ideológicas dominantes.



A última gargalhada, Murnau
Era necessário um final feliz...



Glória feita de sangue, S. Kubrick
Existe um cinema antimilitarista?



King and Country, J. Losey
Antimilitarismo ou questionamento das instituições?



Avoir vingt ans dans les Aurès, R. Vautier
A fraternidade dos combates.





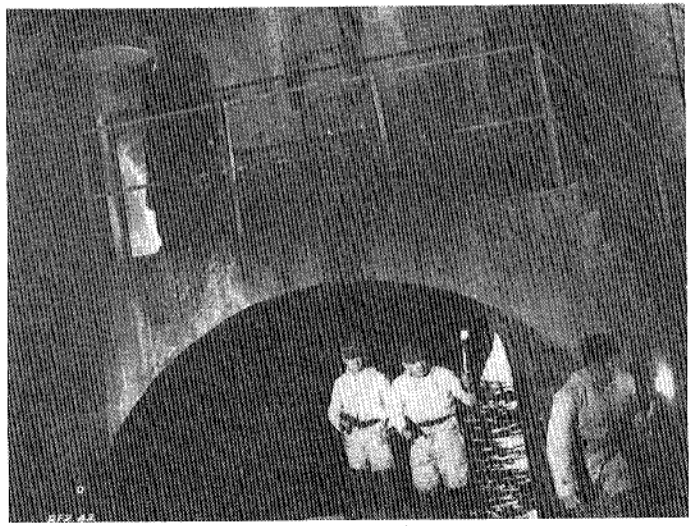
Le Chagrin et la Pitié, Ophüls, Harris e Sédouy
Objetividade aparente e força das imagens.





Français, si vous saviez... Harris e Sédouy
Um "milico" não poderia mentir.
Todos os estratos do antigaullismo.





O *terceiro homem*, Carol Reed
Um combate no filme: o ator contra seu diretor.



A grande ilusão, Jean Renoir
Fresnay-Stroheim: uma dupla cuja forte presença subverte a mensagem inicial do filme.



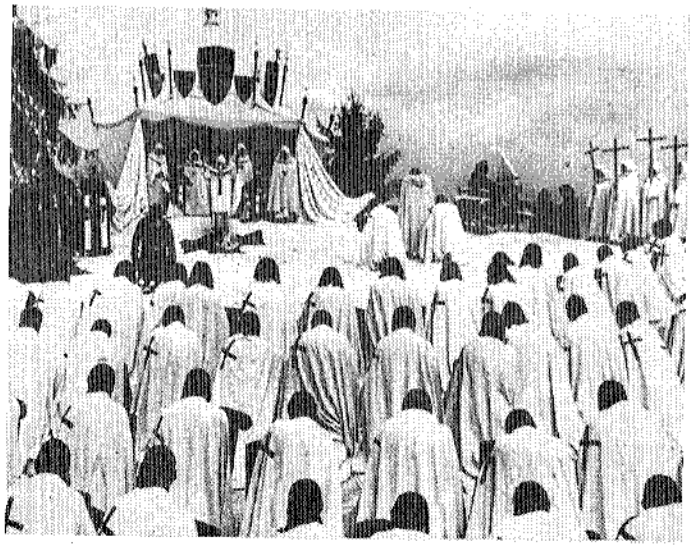
Lacombe Lucien, Louis Malle
Uma sociedade que faz de um inocente um fascista...

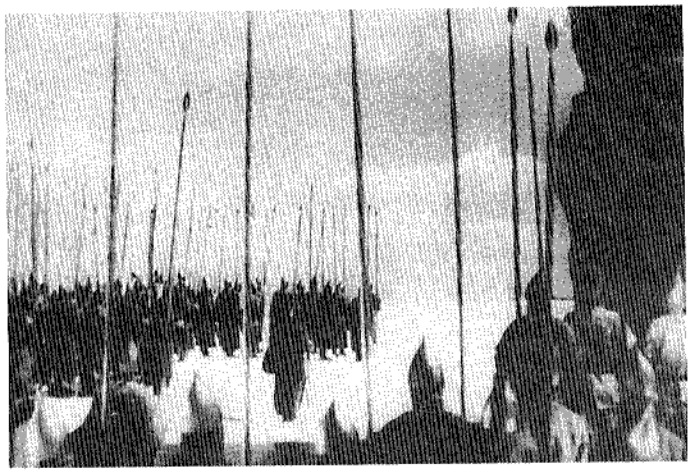


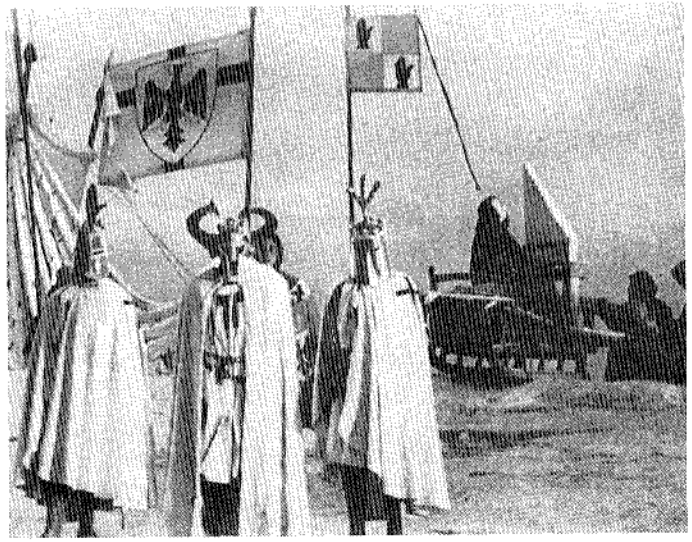


Dura Lex, Kulechov
Por trás do Canadá oculta-se a Rússia.

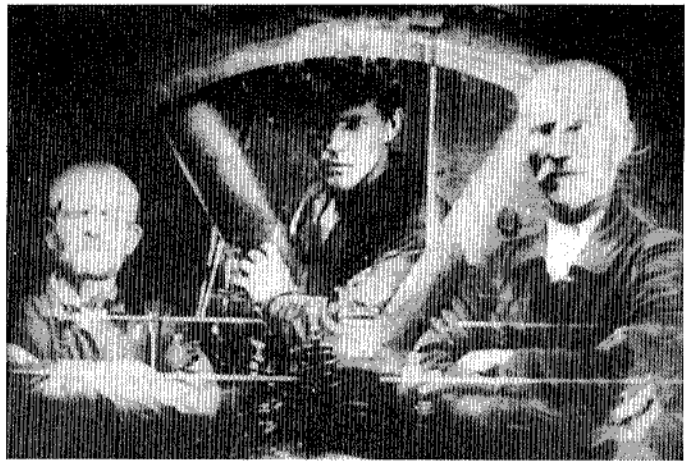








Alexandre Nevski, Eisenstein
Passado reconstituído.



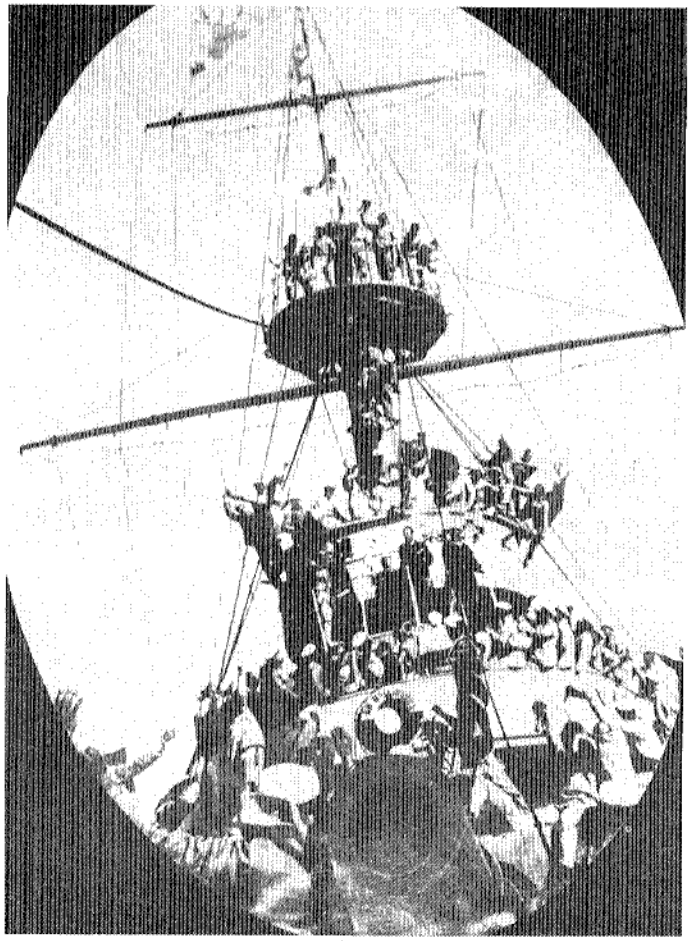


A greve, Eisenstein
O passado sempre presente...





Tchapaiev, S. e G. Vassiliev
O partido sempre tem razão...



O *encouraçado Potemkin*, Eisenstein
Um motim e sua lenda.

superiores; o medo está por toda parte. O responsável pelo campo de trabalhos é um burguês engajado, que maltrata ainda mais suas vítimas. Esse sádico "não tem nenhum respeito por cabelos brancos nem por patriotas". O outro jovem burguês engajado é um traidor: informa aos bolcheviques aquilo que seus amigos conspiram, e se deteriora no contato com eles.

Entre os burgueses, ao contrário, temos ordem, honestidade, eqüidade. Quando jovens vadios instalam-se em sua casa, sentando-se à mesa e acabando com a refeição, o velho burguês permanece digno. Esse drama desgosta tanto sua esposa que ela se acaba. A mãe, após ter amaldiçoado a filha, abraça-a quando ela se dispõe a ajudar os pais, e mostra-se uma boa mãe até o final.

3. Se compararmos esses dois filmes políticos realizados com poucos meses de distância um do outro, um deles em nome dos Brancos, outro em nome dos Vermelhos, constatamos que, mesmo com objetivos opostos, eles têm quase a mesma temática:

– ambos tratam do problema das relações entre os vencedores de outubro e a pequena burguesia;

– seu objetivo é mostrar que a coabitação ou a fusão de classes é impossível/possível;

– a porção traumática no tema principal é a expulsão ou a partilha de um apartamento burguês. Em relação a isso a mãe é mais sensível que o restante da família. Alegoricamente, as vítimas moram sob a terra: umas antes de outubro (no filme bolchevique), outras após outubro (no filme antibolchevique);

– com o advento da revolução, a vida política irrompe no interior da célula familiar, dissolvendo-a;

– a seqüência final é trágica, mas por duas omissões significativas: não vemos o filho mais velho (hostil aos bolcheviques) morrer em *Unir-se*, nem a jovem de *Dias de terror* se adaptar ao novo regime.

Outras equivalências, outras similaridades ultrapassam a vontade consciente ou inconsciente dos roteiristas:

– Nos dois filmes, um idílio está na origem da aproximação entre as classes. Entretanto, há uma diferença: em *Dias de terror* a iniciativa vem da jovem, parte dela, o que não é conveniente. Em *Unir-se* é o filho mais jovem "que se apaixona"; a operária, que

sempre guarda uma atitude muito reservada, manifesta sua boa educação. Assim, dois filmes cujas finalidades são inversas acabam por definir o bem e o mal a partir do mesmo signo, o comportamento da jovem. O que não tem nada de surpreendente num filme que defende os princípios da moral tradicional, torna-se surpreendente quando se conhecem os propósitos sustentados por Lunatcharski sobre a emancipação da mulher. Será que para ele essas teses seriam válidas apenas para as mulheres da *intelligentsia*, devendo a "boa moral" prevalecer para as mulheres do povo?

– Em nenhum dos dois filmes os ativistas são operários.

– Em *Uplotnenie* (Unir-se) o fiscal do bairro, que se veste com uma jaqueta de couro, é quem toma todas as decisões; o operário obedece. Em *Dias de terror* os bolcheviques são soldados, marinheiros, um criado doméstico, pequeno-burgueses, e não operários. Quando o autor quer estigmatizar "o regime", mostra as más ações da "gentalha" e coloca a legenda: "e são eles que governam"; depois disso, introduz uma tomada de cine-jornal, mas nela não se vêem operários e sim um ajuntamento de soldados.

Vê-se que estão completamente ausentes desses filmes as grandes medidas tradicionalmente atribuídas ao regime bolchevique: o decreto sobre a paz, etc. O mesmo se dá com vários outros filmes daqueles anos, a não ser os Brancos, pois os diretores emigraram, pelo menos os soviéticos. Apenas muitos anos depois a glorificação das grandes medidas de outubro ocuparam as telas.

A explicação deve-se inicialmente ao alcance real desses decretos de 1918. Decreto sobre a paz? À guerra "imperialista" sucedeu a guerra civil, e depois a luta contra a intervenção estrangeira. Decreto sobre a terra? Em 1918 ninguém tinha ainda esquecido que os camponeses, em sua maioria, atribuíram a si próprios a terra *completamente sozinhos*, antes que outubro viesse legitimar e estender as medidas de desapropriação. Os Brancos também não podiam evocar o problema da autogestão das fábricas, posto que aquilo que eles batizavam de controle operário começava a despertar nos comitês das fábricas. Compreende-se que toda essa censura limitava exemplarmente o campo do filme

político.[32] Nesse marasmo geral, era claro que o partido bolchevique precisava da burguesia se quisesse regenerar a economia. Ele sabia disso e os Brancos também. Os protagonistas concentraram sua propaganda sobre os problemas que realmente mais traumatizaram a massa flutuante dos pequeno-burgueses: a perda do lar, a desapropriação dos bens de *consumo*, a mestiçagem social. Nessa data, não estando ainda terminada a partida, os Brancos querem mudar as regras do jogo e enlouquecer essa pequena burguesia. Os Vermelhos, por sua vez, procuram seduzi-la a fim de ganhá-la.

Aliás, os dois filmes fazem aparecer a irrupção das classes populares na direção dos negócios. Trabalhadores ou não, os homens e mulheres que tomam decisões não pertencem às antigas classes dirigentes: as vestimentas, a maneira de comer e de se comportar marcam a diferença. Diferença sensível, mensurável. Essa situação modifica-se. A partir dos anos 20, vemos através de documentos e filmes que os membros da antiga *intelligentsia* se revezaram e se metamorfosearam em burocratas.

3. Uma série: análise de documentos de cine-jornais (fevereiro-outubro de 1917). Petrogrado: passeatas e manifestações de ruas

Buscando o acontecimento excepcional mais que o cotidiano, o caçador de imagens filma somente a realidade não constituída. Por isso ele não pode atingir a fundo os problemas, pois os recursos da sociedade frente à empresa que o emprega limitam seu campo de atividades.

Resulta disso que, mesmo delimitada, a riqueza do documento de cine-jornal, escolhido, reduzido, cortado, montado, permanece insubstituível. Essa riqueza pode ser medida com um exemplo bastante banal, uma manifestação de rua.[33]

32. Ver Jay Leyda, *op. cit.*, cap. VII.

33. Um inventário dos planos está sendo preparado. Pode-se ter acesso a um catálogo dos planos que existe na União Soviética: *Kino i Foto dokumenty po istorii velikovo oktiabria*, 1917-1920, Moscou, 1958, p. 354. As condições de predição estão expostas em Jay Leyda, op. cit.

A documentação é relativamente abundante. Além do mais, como o movimento revolucionário durou vários meses e o itinerário das passeatas freqüentemente foi o mesmo, pela *Liteinii e pela Nevskii Prospekt* ou em direção ao Palácio de Táurida, os *cameramen* russos, ingleses e franceses puderam encontrar bons ângulos para suas tomadas.[34] Essa circunstância dá conta da existência de uma verdadeira "série" de documentos sobre as manifestações de ruas. Esses planos são localizados cronologicamente com facilidade, graças às inscrições das faixas carregadas pelos manifestantes, freqüentemente filmados de frente ou num ângulo de 45 graus. Assim, lê-se: "Abaixo o antigo regime", "Viva a república democrática", "Viva a Assembléia Constituinte", "Sem direitos iguais para as mulheres não existe democracia", "Sufrágio igual e direto para todos". Quando essas palavras de ordem se encontram associadas, a manifestação ocorreu, claramente, nos primórdios da revolução. Outras tomadas dos manifestantes datam, sem dúvida, da crise de abril. Lêem-se em seus cartazes: "Paz sem anexações nem contribuições", "Abaixo a política de agressão", e nos adversários desses manifestantes: "Guerra até a vitória". A passeata de 18 de junho foi bem filmada: "Abaixo os seis ministros capitalistas", "Viva a paz entre os povos", "Viva o controle operário da produção", "Terra e liberdade", "Abaixo a duma". Posteriormente, encontramos os manifestantes trazendo os mesmos *slogans*, sendo os mais freqüentes: "Guerra até a vitória", "Paz geral", "Paz sem anexações nem contribuições".

Olhando essas imagens, podemos fazer constatações. Em março, enquanto a frente da passeata avança, os comerciantes e os curiosos dos bairros pequeno-burgueses do centro da cidade aplaudem, e logo eles não se distinguem mais dos manifestantes e juntam-se à passeata. As mulheres são numerosas. Em abril e maio, as passeatas avançam mais disciplinadamente, com bandeiras e cartazes. Curiosos, comerciantes, passantes olham ou acompanham os manifestantes, mas sem deixar a calçada, eles

34. Excetuando-se o 1.º de Maio. Naquele dia, as manifestações não ocorreram na *Liteinii e na Nevskii Prospekt*, mas sim na praça do Campo de Marte.

não se juntam à passeata. Em junho e durante o verão, a massa de manifestantes é menos compacta, o público folga do trabalho e presta pouca atenção aos desfiles pacifistas. Um serviço duplo de ordenação, com cordões de segurança, assegura a ordem da manifestação.

Dessa forma, as imagens fornecem uma espécie de periodização das relações entre os manifestantes e os pequeno-burgueses do centro da capital. Inicialmente unidade, depois simpatia ou indiferença, finalmente temor ou hostilidade. Nada de muito novo, vê-se, por comparação ao saber tradicional, a não ser a comunicação direta do movimento da revolução desde o extraordinário tumulto dos dias de fevereiro até as manifestações alegres, e depois sucessivamente serenas, tensas e desiludidas dos meses seguintes.

Entretanto, uma segunda leitura realça um fato novo: quase não se vêem operários entre esses manifestantes. A esmagadora maioria é constituída por soldados. Entre os civis, o maior número é de mulheres e, entre elas, os grupos feministas são mais numerosos que os de mulheres operárias; várias delas são também delegações de nacionalidades (*Bund, Dashnaks*, etc.). A ficção confirma: em *Outubro*, de Eisenstein (1926), o manifestante que hasteia a bandeira sobre a estátua, em fevereiro, é uma mulher. A massa que a segue brande foices e fuzis, e não martelos. Os fuzis e foices são vistos duas vezes. Quanto aos operários, eles 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, deixando de lado as jornadas de 1.º de maio e de 3 de julho, a participação operária nas manifestações e passeatas foi realmente minoritária.

Isso faz questionar novamente uma tradição solidamente enraizada, segundo a qual só se conheciam nas "manifestações de massas, operários e soldados". As imagens incitam a uma verificação, e aí percebe-se que entre fevereiro e outubro os ativistas que irromperam na sede do partido bolchevique para obrigá-lo a encarregar-se das manifestações de abril, junho e julho não eram absolutamente operários, mas sim unicamente soldados. Na verdade, se os operários não se manifestam no

centro da cidade, é simplesmente porque, em sua maioria, eles ocupam e gerenciam as fábricas. Um filme de ação de Pudovkin mostra o avesso desse problema, em *O fim de São Petersburgo*: acredita-se que antes de fevereiro os operários se reuniam em suas casas. As fábricas eram fortalezas hostis onde se ia para trabalhar e nas outras horas do dia ou da noite suas redondezas ficam vazias. Entre fevereiro e outubro, são as casas que estão vazias, pois a vida foi transportada para a fábrica, que se transformou, juntamente com as ruas vizinhas, numa cidade murmurante e na morada dos trabalhadores.

O silêncio da tradição sobre esse aspecto do movimento revolucionário pode ser explicado. Para a historiografia bolchevique, admitir a raridade de operários nas manifestações de ruas e explicá-la pelas ocupações de fábricas significaria admitir também que as medidas tomadas posteriormente para dar fim à gestão operária eram contra o sentimento geral. Além do mais, a tradição marxista não podia atribuir o sucesso das grandes manifestações de rua de abril, junho, etc. a esses soldados que o Dogma e a Lei definiam como "camponeses de uniforme".[35] Reconhecer o papel de vanguarda, ainda que parcial, dos "camponeses-soldados", e não dos operários, dessa vez não seria o mesmo que desqualificar os atos posteriores dos bolcheviques, mas sim questionar o dogma sobre o qual ele fundamentava sua legitimidade.

Esses documentos revelam também a extraordinária popularidade do levante começado em fevereiro, a tomada de consciência que o acompanhou, a alegria inequívoca de se livrar da aristocracia. Comparadas a documentos anteriores a 1917, essas tomadas sobre as manifestações evidenciam como, pouco a pouco, a cidade mudou de mãos, verdadeiro sinal de mudança social que está subentendido em suas manifestações políticas. As classes populares tomaram o poder, e assim outubro apareceu como uma legitimação e não como um golpe de Estado ou acidente da história.

Esses três exemplos, escolhidos na Rússia, mostram que um filme, seja ele qual for, sempre vai além de seu próprio conteúdo. Além da realidade representada, os dois permitiram atingir, de cada vez, uma zona da história até então ocultada, inapreensível, não-visível. Em *Dura Lex*, assinalam-se os atos falhos dos artistas, da crítica oficial: eles revelam as proibições não explícitas dos primórdios do terror. Os cine-jornais revelaram a popularidade de outubro e desnudaram os aspectos falsificadores da tradição histórica, enquanto que, ao mesmo tempo, esses mesmos noticiosos mascararam uma parte da realidade política e social, pela compreensão do acontecimento que elas supõem. A comparação entre os dois filmes mostrou o desvio que pode existir entre a realidade histórica apreendida ao nível do vivido e sua focalização a partir de determinada perspectiva. Mostrou também como uma classe dirigente foi expulsa da História.

Reunidos, esses filmes desmontaram um pouco da mecânica da história racional. Sua análise ajudou a apreender melhor a relação entre os dirigentes e a sociedade. Isso não quer dizer que a visão racional da história não seja operatória, mas vem somente lembrar que, para não deixar coisa alguma escapar, a análise não seria totalizante se privilegiasse apenas uma abordagem.

(1971)

35. Erroneamente, como foi mostrado em "Le soldat russe", *Annales*, 1971, I.

XII

FICÇÃO 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 reconstituições 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 reconstituições? 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 ressuscitam 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, transmitindo 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 *Tempestade 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 testemunho 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 seqüências 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 cine-jornais, 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 "cine-teatro" 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 emoção oculta entre os operários. Comunica o fato à direção, que por

sua vez o comunica à polícia. Os espiões 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 dar satisfações às exigências dos operários, o comitê decide continuar a greve. A polícia provoca um incêndio no depósito de vinho, certa de que os trabalhadores pilhariam o depósito e provocariam repressões. 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 os exteriores do filme: isbás e edifícios da velha Rússia, organização das oficinas de trabalho, estrutura da fábrica. Observemos 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; esse é o lugar em que encontram a si mesmos, alegres e à vontade; lá eles nasceram, sentem-se bem, brincam, amam e morrem. Ao contrário, os agentes secretos e os operários chamados de "amarelos", 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 opostos aos grevistas são os inspetores, cujas hesitações traduzem às vezes certo estado de ambigüidade 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 de trabalhar 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 eqüidade dos oficiais, dos juízes, 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 *encouraçado 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 desencadeamento da greve, a repressão não procedem da reivindicação do processo causa/efeito. 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 dispersados 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: "So-

corro, 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 desencadeamento 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 da *intelligentsia*. 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-fílmicos (cartazes), 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 ato falho 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" daquelas 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)

XIII

TCHAPAIEV: A IDEOLOGIA STALINISTA ATRAVÉS DE UM FILME

Examinaremos inicialmente a acolhida dada ao filme, comparando-a com as intenções dos autores. Depois, a partir de um recorte e de algumas características de direção, confrontaremos o conteúdo explícito do filme com a ideologia latente do texto e das imagens.

Tchapaiev apresenta uma particularidade muito rara: em seu lançamento, foi saudado com um editorial de primeira página do *Pravda*, que o considerava um exemplo, no qual os cineastas soviéticos deveriam se inspirar. "Não exigimos um novo *Tchapaiev* todos os dias", escrevia modestamente um outro dirigente, algumas semanas mais tarde. Pela primeira vez depois de 1917, o *Pravda* consagrava uma página inteira ao cinema soviético. S. e G. Vassiliev levavam a melhor parte nisso. As razões desse entusiasmo estavam claramente expostas no editorial de 21 de novembro de 1934: esse filme mostrava "qual era o papel do organizador do partido, como ele havia estabelecido um liame entre o partido e as massas, como o partido organizara e disciplinara a espontaneidade".

No estrangeiro, os partidos comunistas fizeram coro. É significativo que, em Madri, o governo republicano tenha assegurado a difusão do filme em plena guerra civil. As revistas de atualidades cinematográficas testemunham a publicidade abundante em cartazes, dedicada à obra de Vassiliev. As razões dela são compreensíveis. *Tchapaiev* põe em cena a guerra civil dos anos 1918-1919. Os Vermelhos são mostrados como exemplo,

mas o filme mostra sobretudo a necessidade de uma centralização num momento em que, na Espanha, esse problema está no âmago do conflito entre comunistas e anarquistas. Ora, *Tchapaiev* mostra que os heróis se enganam, que a espontaneidade conduz a erros, que os indivíduos morrem, enquanto que o Partido vê com justeza, ele não se engana e não morre jamais.

Lembremos o resumo do filme, bem como um comentário que fez dele um crítico soviético em 1934.

Resumo do filme

A ação se passa em 1919, durante a guerra civil. Tchapaiev empreende um combate vitorioso, mas um pouco desordenado contra os Brancos. Para colocar-lhe limite e educá-lo politicamente, o Partido envia-lhe um comissário político, Furmanov, que partilha com ele o comando de uma divisão. O filme retrata as relações entre os dois homens, bem como as condições gerais da luta travada contra os Brancos.

Comentário de 1934

"O filme se abre como episódio da retirada de Tchapaiev sob o avanço dos guardas Brancos que, em 1918, operam no Volga. As tropas de Tchapaiev, compostas por elementos heterogêneos, não são muito resistentes: fica claro que ainda não estamos diante do Exército Vermelho, mas simplesmente de um de seus destacamentos de simpatizantes, formado espontaneamente, e que mais tarde forneceram ao exército numerosos recrutas. Mas Tchapaiev surge de repente em meio a essa debandada. Detém os fugitivos e os reconduz ao ataque. Ele próprio conduz o combate com a metralhadora em punho. E imediatamente o espectador é cativado pelo temperamento ardente desse chefe legendário saído das camadas pobres do campesinato. Seus soldados se detêm ao avistá-lo e, retornando-se vitoriosamente contra o inimigo, esmagam-no. A retirada transforma-se em vitória. Tchapaiev agradece aos companheiros pela bravura e energia. Mas logo ele se torna esse educador severo que deve ser

todo verdadeiro chefe popular. Então exige que todos aqueles que tenham jogado fora ou perdido seu fuzil durante a retirada encontrem-no e o apresentem. Todos se põem em busca, alguns chegam a mergulhar no rio. Após esses fatos a divisão de Tchapaiev é reforçada por um destacamento de operários de Ivanovo-Voznessensk, conduzido por Furmanov, que ocupa, a partir de então, as funções de comissário político. Começam então a se tecer relações complexas entre os dois homens.

Furmanov compreende a dificuldade da tarefa que lhe compete: reeducar os partidários para fazer deles soldados vermelhos conscientes e ajudar seu chefe improvisado e talentoso a transformar-se num comandante do Exército Vermelho regular. Quanta tenacidade bolchevique, quanta paciência, quanto tato e firmeza será preciso mostrar para atingir esse objetivo! O filme nos revela com surpreendente profundidade esse processo de reeducação política que se dá não nos bancos da escola, mas na atmosfera fervilhante e tensa de uma divisão de estado-maior. Pouco a pouco, Furmanov faz triunfar a direção ideológica bolchevista, ao mesmo tempo que cresce sua autoridade diante dos olhos dos combatentes.

Mas o lado mais árduo da tarefa de Furmanov talvez seja a reeducação do próprio Tchapaiev. Em seu primeiro encontro, Tchapaiev não quer admitir a intrusão do comissário recentemente nomeado em sua divisão. Ele não quer se submeter a ninguém. Tchapaiev aproveita a primeira conferência militar, que os reúne às vésperas de um combate, para pôr à prova os conhecimentos e o caráter do comissário, perguntando-lhe sua opinião sobre o plano de operações. Talvez ele tivesse experimentado uma alegria maligna zombando do comissário, caso este o tivesse deixado perceber sua ignorância da arte militar. Mas Furmanov não esconde que a única coisa que ele quer é instruir-se com Tchapaiev a respeito dessa arte, e assim continua tranqüilamente a estudar o comandante, os soldados e o meio ao redor.

Assistimos logo depois a uma cena que revela novos traços do caráter de Tchapaiev. O comandante de brigada, Yelan, depois de ter uma das mãos ferida, é recebido com estas palavras inflexíveis de Tchapaiev: 'Ferido! Mas que imbecil!'. Yelan, com-

pletamente confuso, responde: 'As balas não escolhem'. 'É seu dever escolher', vocifera Tchapaiev, acrescentando que é preciso usar o raciocínio. E diante do comissário, sob a forma espiritual de uma lição a respeito de coisas concretas, ele mostra ao comandante de brigada como se deve dirigir um combate. Tchapaiev aparece aqui sob uma luz um pouco inesperada.

Apesar da espontaneidade de seu talento militar, ele exclui completamente o acaso da estratégia. Exige uma direção consciente do combate: 'É preciso usar o raciocínio!'. Manifesta-se assim, no caráter de Tchapaiev, um segundo traço essencial: a necessidade de razão, de organização, de disciplina (...)

Nada mais expressivo do que essa cena em que Tchapaiev e Furmanov falam sobre Alexandre da Macedônia. Ela nos ajuda a dar um passo adiante no conhecimento de Tchapaiev. Ele se julgava experimentado em história militar, mas na verdade sequer ouvira falar do grande Alexandre. Por mais que Furmanov, para consolá-lo, conte a ele que Alexandre, o Grande, morrera há muito tempo e que muitas pessoas jamais tinham ouvido falar dele, Tchapaiev não se contenta com isso. Ele possui no mais alto grau esse sentimento de dignidade do trabalhador que rompeu as grades da opressão. 'Você sabe, portanto eu também devo saber', responde. Sua sede de conhecimento é tão ardente quanto sua atividade militar. É bastante contemplar por um segundo seu semblante para sentir toda a impetuosidade e todo o impulso do espírito que se abriga sob essa fronte larga. Nele, o pensamento é inseparável da ação.

Desde seu primeiro encontro com Furmanov, em seu foro íntimo Tchapaiev se dá conta de que muitas coisas deixam a desejar em sua divisão e no espírito de participação de seus soldados. Então conclui que seus conhecimentos são insuficientes e expressa o desejo de se instruir com Furmanov.

Assim aparecem em Tchapaiev as características desses homens que se recriam a si mesmos no próprio processo de luta pelo socialismo.

Ao lado desses dois heróis da época da guerra civil, Tchapaiev e Furmanov, retratados com um relevo penetrante, vemos aparecer ainda outras personagens que os completam e realçam

suas qualidades: diversos comandantes da divisão de Tchapaiev, homens simples e severos, profundamente devotados à causa revolucionária, decididos, bravos e enérgicos. E que inesquecível figura o ordenança de Tchapaiev, Petka, jovem camponês petulante, observador, dotado de profunda sensibilidade, aberto para todas as alegrias da juventude, e que sucumbe gloriosamente como herói da revolução!

Outros diversos tipos de camponeses passam diante de nossos olhos. Ora fazem parte da divisão de Tchapaiev como soldados, ora são pacíficos aldeões. Encontramos um exemplo típico das tendências gerais do campesinato médio durante a guerra civil num camponês que mora numa aldeia ocupada pelas tropas de Tchapaiev, e cujo papel é representado pelo ator Tchirkov. Intrépido, mas circunspecto e permanentemente desconfiado, ele observa alternadamente os Brancos e os Vermelhos, e finalmente faz sua escolha, entrando para as fileiras da revolução proletária.

Até os Brancos são representados de maneira interessante e objetiva. Vemos levantar-se contra Tchapaiev um coronel, circunspecto pela experiência que tem da vida e da guerra, e que compreende perfeitamente que o maior perigo para ele está na retaguarda. Por isso desejava modificar a conduta dos soldados em relação aos oficiais. Não queria ser para eles apenas um comandante severo, mas também um chefe 'patriarcal'. Porém todos os seus cálculos são invertidos pela lógica da luta de classes. O 'ataque psicológico' dos Brancos, aliás perfeitamente autêntico, tem um efeito pungente. Lá estão eles avançando em colunas cerradas, numa ordem impecável e com grande arrogância, marchando com cigarros nos lábios, para o assalto das posições da divisão de Tchapaiev. Já uma parte dos combatentes Vermelhos, tomada de pânico, bate em retirada. Mas Furmanov reconduz os fugitivos para o ataque e então Tchapaiev, no comando da cavalaria, desfere o golpe decisivo contra o inimigo.

"O filme termina com o desaparecimento de Tchapaiev, episódio que reproduz com uma grande verdade histórica o fim glorioso desse herói lendário da guerra civil."

Na verdade esse "comentário", escrito em 1934, propõe

apenas um resumo de algumas seqüências do filme, as mais espetaculares, claro. Vamos compará-lo com um recorte que propomos aqui e que é particularmente abreviado, pois retoma as seqüências selecionadas pelo referido "comentário".

Seqüência 1

Tchapaiev surge em meio à debandada de seus soldados. Ele restabelece a situação.

Seqüência 2

Tchapaiev educador, a cena dos fuzis.

Seqüência 3

Chegada do comissário Furmanov e dos operários voluntários.

Seqüência 4

Encontro ruidoso entre os operários voluntários e os soldados de Tchapaiev, Petka, seu ordenança, exige silêncio: "Tchapaiev está refletindo".

Seqüência 5

Diante do mapa: Tchapaiev põe Furmanov à prova: "Que pensa disso o comissário?". Furmanov responde que é preciso seguir a opinião do chefe, e não a de quem manifestasse não concordar com Tchapaiev.

Seqüência 6

A lição de tática ao ferido, chamada cena das batatas.

Seqüência 7

Petka ensina a Anna, operária-soldado voluntária, o manejo da metralhadora. Em vão ele tenta acariciá-la e seduzi-la.

Seqüência 8

Entre os Brancos. O coronel Borozdin explica a outro oficial, mais tradicionalista, que é preciso saber tratar os subordinados de maneira mais humana, entretendo com eles relações "patriarcais".

Seqüência 9

Primeiro conflito Tchapaiev-Furmanov. Um veterinário se queixa a Furmanov de que Tchapaiev exige que ele libere um

diploma de medicina, quando ele não tem competência para isso. Furmanov dá razão ao veterinário. "Você defende esses intelectuais podres, você não deseja que um mujique se torne médico", diz Tchapaiev. Furmanov replica: "Ele não pode fazer isso, ele não tem direito".

Seqüência 10

Furmanov educa Tchapaiev. Ensina-lhe a história do passado e dos grandes capitães.

Seqüência 11

Entre os Brancos. O criado doméstico do coronel implora por uma graça para seu irmão que vai ser fuzilado por deserção. O coronel a concede. O irmão de Potapov será então apenas "fustigado".

Seqüência 12

Segundo conflito Tchapaiev-Furmanov. Os homens de Tchapaiev furtam aos camponeses. Furmanov manda prender o tenente deles. Cólera de Tchapaiev: "Burocrata, você quer se apoderar da glória alheia, quem dirige a divisão?", pergunta ele. "Você e eu", responde Furmanov. Os homens de Tchapaiev e de Furmanov não chegam a se bater uns contra os outros. Furmanov faz com que se devolva aos camponeses o que lhes fora roubado. Eles formam uma delegação e vêm agradecer a Tchapaiev: "Não era mais possível saber quem era Branco, quem era Vermelho". Modesto triunfo de Furmanov.

Seqüência 13

Petka expressa a Tchapaiev sua admiração por Furmanov. "Não iriam me enviar um mau comissário", responde Tchapaiev.

Seqüência 14

Concentração de pessoas: Tchapaiev expõe aos camponeses e aos soldados sua concepção de eqüidade e sua concepção de comando.

Seqüência 15

Última lição. Anna sabe armar e desarmar a metralhadora.

Petka parte numa missão de reconhecimento; ele deve trazer um prisioneiro. Cena de despedidas, ele não ousa abraçá-la. Ela está emocionada e por muito tempo o olha distanciando-se.

Seqüência 16

Petka aprisiona o criado do coronel, quando este pescava para seu irmão fustigado, moribundo. Emocionado, Petka deixa-o partir e guarda seu fuzil.

Seqüência 17

No QG de Tchapaiev, Petka deixa-se repreender por não ter trazido o prisioneiro.

Seqüência 18

Entre os Brancos. O coronel toca piano enquanto seu criado encera o assoalho. *Close up* do semblante de Potapov, que exprime cólera, ódio e a tentação de assassinar o coronel. Ele não tem coragem e conta-lhe que seu irmão morreu devido aos ferimentos. O coronel expressa sua desolação.

Seqüência 19

Sentinelas entre os Vermelhos. Eles discutem os méritos de Tchapaiev. Furmanov passa e verifica a vigilância dos sentinelas, brinca com eles. Um soldado Branco atravessa as linhas e passa para o lado dos Vermelhos: é Potapov.

Seqüência 20

Potapov explica a Furmanov e a Tchapaiev que a ofensiva dos Brancos é para o dia seguinte. "Eles preparam um ataque psicológico."

Seqüência 21

Noite anterior à batalha. No alojamento, Tchapaiev e Petka tagarelam e cantam O *corvo negro*.

Seqüência 22

Manhã da batalha. Potapov entre os Vermelhos. "Por que esses homens vão morrer?", pergunta uma criança. "Para viver", responde ele.

Seqüência 23

Antes do combate. Tchapaiev deve deixar o campo de batalha para sufocar um motim. "Queremos voltar para casa", dizem os soldados. Ele executa um dos amotinados. A ordem é restabelecida.

Seqüência 24

O ataque "psicológico" dos Brancos; música, luvas brancas, passos cadenciados. Anna deixa-os aproximarem-se para dizimá-los com a metralhadora. A cavalaria de Tchapaiev persegue os cossacos.

Seqüência 25

Após a vitória. Tchapaiev dá parabéns a Anna no QG dos Brancos, ocupado pelos Vermelhos.

Seqüência 26

Partida de Furmanov, chamado para desempenhar outras funções e substituído por outro comissário, Sedov. Despedida emocionada de Tchapaiev.

Seqüência 27

A *stanitsa* de Tchapaiev é atacada de noite pelos Brancos. Surpreendidos, os Vermelhos precisam fugir. Tchapaiev é ferido.

Seqüência 28

Os Brancos perseguem Tchapaiev, que, ajudado por Petka, tenta chegar ao rio Ural. Durante os combates nos penhascos que margeiam o rio, Potapov mata seu antigo general.

Seqüência 29

Tchapaiev quer atravessar o Ural a nado. Uma bala o atinge, ele morre.

Seqüência 30

Chegada da cavalaria vermelha, que garante a vitória dos revolucionários.

As lições dessa conclusão, as lições do filme inteiro são claras. Os heróis morrem, não o Partido Comunista que asse-

gura a perenidade da vitória. Essa lição junta-se a outro ensinamento do filme: a superioridade calma e refletida dos homens do Partido em relação aos heróis de boa vontade, e sobretudo a justiça da causa que eles defendem em face dos Brancos. Confrontadas com os testemunhos da História, comparadas sobretudo ao texto de Furmanov, que serve de suporte para o filme, tais lições parecem ser objeto de uma certa postulação, principalmente o tema principal.

A superioridade da organização sobre a anarquia é um tema que aflora constantemente, e, mesmo não sendo jamais nomeado, ele é pelo menos presente para um espectador de 1936, um espectador informado sobre o passado imediato da Rússia. Durante a seqüência da concentração de pessoas (seqüência 14), um camponês pergunta a Tchapaiev se ele é "a favor dos bolcheviques ou dos comunistas". Tchapaiev não sabe o que responder; diante da insistência do mujique, ele olha para Furmanov, que, divertido com o fato, fuma seu cachimbo esperando com curiosidade a resposta de Tchapaiev. Depois de hesitar um pouco, este responde que é "a favor de Lenin". Tensa anteriormente, a assembléia relaxa. Em 1936, um membro do Partido sabe muito bem que este mudou de nome em 1917, que o Partido Social Democrata (bolchevique) tornou-se comunista (bolchevique); entretanto, paira também certa ambigüidade para quem se lembra igualmente que o termo *comunista* estava unido ao termo *anarquista*. No filme, Tchapaiev manifesta com evidência sua ignorância das sutilezas do vocabulário político. Essa seqüência tem por efeito dissociar Tchapaiev de toda e qualquer ligação com outras correntes que não a leninista, que é a única que a partir dali se identifica com a revolução. Naquele mesmo ano um outro cineasta, Dzigan, também apagou os vestígios da ação dos anarquistas em *Os marinheiros de Kronstadt*, insistindo somente sobre a turbulência, politicamente anônima, desses revolucionários.

Mas os Vassiliev apagam também outros traços. Eles fazem desaparecer Trotski, que jamais é citado como chefe do Exército Vermelho, quando a ação do filme se passa no momento em que ele está à sua frente. Frunze, seu sucessor, que na época era responsável pelo comando de um *front* apenas, é colocado em seu lugar como o único transmissor das decisões vindas de um escalão mais alto. Ele, sim, é citado diversas vezes, como que para apagar de uma vez por todas qualquer lembrança de Trotski da memória dos espectadores.

Um outro aceno feito a Lenin é compreensível apenas para os velhos militantes: a seqüência 18, quando o coronel toca a *Sonata ao luar*. Sabe-se que era a obra predileta de Lenin, que dissera ser atroz pensar que, enquanto escutamos melodias de beleza suprema, em outra parte passam-se dramas insuportáveis. No filme, o coronel toca a sonata exatamente no momento em que o irmão de seu criado morre.

Quase não se trata nesse filme de um problema que é essencial em 1919 e que o texto de Furmanov aborda: as relações entre os oficiais do antigo exército que se ligaram ao novo regime e os novos comandantes saídos das fileiras do Partido. Em Tchapaiev, há apenas uma alusão a isso na seqüência da prova (seqüência 5): o oficial que desaprova a tática aprovada é justamente um oficial do antigo exército. Pode-se constatá-lo por seu uniforme. Nesse plano ele está enquadrado de perfil, de maneira quase invisível. Assim, o problema é escamoteado; já em seu livro, Furmanov explica que desde o momento em que encontrou Tchapaiev até o momento em que o deixou, este se tornou cada vez mais hostil em relação à colaboração desses oficiais, acrescentando que o problema era preocupante. No filme, o escamoteamento tem suas razões: qualquer alusão explícita à questão remeteria às querelas entre Trotski e Stalin, lembrando que, no final das contas, Stalin adotou as teses de seu rival, utilizando grande número de oficiais do antigo regime.

Esse apelo à história não é inocente, pois é sistemático e não tem contrapartida. E tal apelo estende-se também à época presente, isto é, à época em que o filme foi feito: por exemplo, é característico que a aproximação entre Furmanov e Tchapaiev se dê através da questão dos camponeses e da relação com o campesinato, realçada num momento em que a coletivização tinha necessidade de uma aproximação do Partido com as massas camponesas. Assim, a legitimação do Partido como dirigente, de um

lado, e a legitimação da ditadura do proletariado, de outro, constituem o objetivo visado do filme. Sua direção o atinge, já que, como foi dito, as autoridades o aplaudem e o tomam como exemplo.

A partir disso, pode ser útil proceder a um outro tipo de análise do filme para verificar que outros tipos de mensagens ele difunde. Encontraremos assim passagens que foram aceitas igualmente como representantes dos pontos de vista do Partido, mesmo tendo seu conteúdo escapado diretamente ao controle dos diretores ou à análise dos contemporâneos.

Esquema da construção não-visível do filme

Um exame da construção do filme faz aparecer a oposição entre dois tipos de seqüências: as que põem em cena grupos, massas, e nas quais dominam as tomadas panorâmicas; e aquelas em que dois personagens principais são focalizados, e onde predominam os *closes*. As primeiras são animadas, essencialmente, pelos movimentos coletivos dos atores e têm um impulso lírico; as segundas, mais analíticas, podem ser reagrupadas em diversos conjuntos, a partir do seguinte quadro (os números indicam as seqüências em que se encontram os personagens):

Deixando de lado as seqüências 16, 20 e 25, as combinações mais freqüentes põem em cena quatro duplas de personagens:

Tchapaiev-Furmanov: seis seqüências: 3, 5, 9, 10, 12, 26.

Anna-Petka: três longas seqüências: 7, 15, 25.

Petka-Tchapaiev: quatro seqüências (geralmente curtas): 3, 17, 21, 28.

Borozdin-Potapov: quatro seqüências: 8, 11, 18, 28.

Essas duplas de personagens podem ser reencontradas em outras seqüências, mas nelas não são as personagens centrais, cabendo a outros desempenhar esse papel; na seqüência 25, por exemplo, Furmanov está presente, mas não intervém diretamente, sendo apenas testemunha da cena.

Essas duplas animam quatro narrativas que podemos isolar como intrigas em si, independentemente da trama do filme e de sua linha principal.

	Tchapaiev	Furmanov	Petka	Anna	Borozdin	Potapov
Tchapaiev		3.5.9.10 12.26	13.17 21.28	25		20
Formanov	3.5.9.10 12.26					
Petka	13.17.21. 28			7.15 25		16
Anna	25		7.15 25			
Borozdin						8.11.18 28
Potapov	20		16		8.11.18 28	

1. Examinemos a evolução das relações entre Tchapaiev e Furmanov, "dupla" principal.

No filme, desde o início eles têm relações difíceis, de animosidade, enquanto que no texto de Furmanov o autor explica que ele tinha se sentido "iluminado" pela idéia de ir ter com o célebre Tchapaiev. No filme Furmanov é reservado, cortês, o que está em conformidade com as exigências ideológicas da narrativa principal. Tchapaiev, por sua vez, é agressivo. Ele quase nem olha para Furmanov quando este se apresenta diante dele. É o início de um verdadeiro duelo, uma luta pelo poder. Essa luta segue inicialmente certas regras e obedece a certos usos que são violados por Tchapaiev quando do incidente com o veterinário, e mais ainda quando da detenção do tenente, passagem em que Tchapaiev quase chega às vias de fato e simula os modos de um gladiador que se despoja de suas insígnias. Então intervém uma brusca reviravolta nas relações entre os dois homens, quando a delegação camponesa vem agradecer a Tchapaiev pela devolução de seus pertences roubados. Em seguida, essas relações passam a

melhorar incessantemente. Tornam-se relações de irmãos de armas, passando da rivalidade para a fraternidade.

2. As relações entre Anna e Petka evoluem, da mesma forma, de um pólo negativo para um pólo positivo. No início desse encontro entre uma jovem operária e um soldado, símbolo das relações entre a cidade e o campo, Petka quer ter relações sexuais com Anna. Mas ela representa a revolução consciente, por isso deve se mostrar virtuosa e se recusa a esse tipo de relações com Petka. O soldado a interessa porque a ensina a manejar a metralhadora, ela lhe é grata, mas esse é seu dever. Não obstante é evidente que ela tem certa inclinação por ele. As demoradas carícias no cano da metralhadora (seqüência 15) são obviamente carícias para Petka, e pouco importa que elas sejam devidas à atriz ou às diretrizes adotadas pelo diretor da cena, que sua significação seja consciente ou inconsciente. Depois, quando Petka parte numa missão, pondo sua vida em risco, numa espécie de prova ritual, ela gostaria de abraçá-lo, mas não ousa e se domina em sua presença. Mas, mal ele se distancia, Anna corre à janela para segui-lo com os olhos. A música sublinha a natureza de seus sentimentos. Após a vitória (seqüência 25), Petka e Anna cumpriram seu rito de passagem: Petka fez mais do que render um prisioneiro, pois tornou-o um aliado, e Anna dispersou o inimigo com a metralhadora. Quando Anna entra pela primeira vez no alojamento dos guerreiros para ser felicitada por Tchapaiev, sua ligação com Petka se legitima: ela se deixa abraçar pelos quadris. Tchapaiev está desempenhando o papel de pai, e é ele quem legitima a união, olhando para Petka ao falar de Anna. Primeiro ato de Petka após esse reconhecimento: ele abre o ovo que Anna engolirá como uma refeição. A significação simbólica disso não tem ambigüidades. Dessa forma, essa série seqüencial passa da condenação da ligação ilegítima para a apologia do casamento.

3. 4. As duas outras "séries" seqüenciais põem em cena relações entre pai e filho. Entre Tchapaiev e Petka, entre o coronel e seu criado. No primeiro caso, essas relações funcionam bem. O pai morre sob o olhar do filho que assumiu o papel do protetor no momento em que, ferido, o pai sentiu necessidade

do vigor da juventude. Ao contrário, as relações entre Borozdin e Potapov não andam bem, ainda que tenham sido explicitamente definidas como "patriarcais". Numa sociedade "condenada pela História", a função protetora do pai não pode ser exercida. Apesar de seus esforços, o coronel não consegue salvar a vida do irmão de Potapov. Este se transforma então em inimigo e mata esse pai que não o protegeu.

Vê-se que, ao nível do implícito, os sistemas de relações entre os indivíduos se situam e evoluem, todos, no plano do funcionamento da família, e não no plano da luta de classes, *que só está presente no quadro geral* da guerra contra os Brancos. Talvez devido à situação de 1936, as relações de classe no campo jamais são evocadas, entretanto nesse momento, 1919, elas estavam em plena vigência...

Nesse filme, as relações familiares "positivas", "normais", funcionam apenas na sociedade legitimada pela História, a sociedade soviética. Proposição que se inverte: os Vassiliev, aprovados pelo regime, julgam a natureza de um sistema social, do Bem e do Mal, a partir do funcionamento tradicional da família patriarcal. Esta é que constitui o princípio e o critério da legitimidade de um regime.

A observação pode parecer paradoxal, mas ilustra, ao menos minimamente, o fracasso das concepções de Alexandra Kollontai. Na verdade, sua significação é mais pesada, posto que corroborada por outros traços que completam o modelo dos valores assumidos pelo regime na época stalinista; esse modelo constitui uma mudança, pelo menos parcial, do sistema de valores da sociedade revolucionária de 1917. O mesmo se pode dizer, por exemplo, da atitude adotada em face da instituição do saber e da disciplina militar.

O problema da legitimidade dos diplomas é de fato o ponto do primeiro conflito entre o Estado (Furmanov) e a sociedade (Tchapaiev). Este imagina que, com o sucesso da revolução, o acesso ao saber torna-se aberto a todos, com todas as suas implicações, inclusive a colação de grau. Para um homem do povo como Tchapaiev, o veterinário e o médico pertencem ao mesmo mundo, o mundo do saber. Nesse mundo funciona o intercâm-

bio dos papéis e das competências. Por exemplo, isso é o que permite que Lenin e Trotski (ou Stalin) julguem problemas da ciência, da arte, da lingüística. Mas Furmanov mostra-lhe que ele está engAnnado: o direito não é igual para todos, um veterinário não pode outorgar um diploma de médico: "Ele não tem o direito". Dessa forma é desvendada a ambigüidade da legitimidade sobre a qual a burocracia fundamenta seu poder: ela permite ao burocrata Furmanov, por ser ele membro do Partido, ser também comandante-adjunto da divisão de Tchapaiev. Mas não permite a um veterinário atuar como médico. A revolução desenvolve a mobilidade funcional e social *mediante a condição* de aderir ao Partido. Aliás, ela bloqueia essa mobilidade, esse é o novo recorte das coisas. O *novo poder se reinveste do antigo saber*. Ele ressuscita suas formas — de um grafito que faz Tchapaiev rir, Furmanov só pode dizer: "A versificação é muito ruim" (seqüência 25).[36]

O recuo em relação aos ideais revolucionários aparece mais ainda nas seqüências sobre a instituição militar. No filme dos Vassiliev, Furmanov sugere a Tchapaiev que "cuide de sua aparência", para que se sobressaia como chefe: ele "comanda uma divisão do Exército soviético".

Depois disso, Tchapaiev corrige sua forma de vestir, pois os camponeses não o haviam identificado. Posteriormente há uma seqüência cômica: é a vez de Tchapaiev recomendar a Petka que cuide de sua aparência, etc. No texto de Furmanov, esse cuidado com a apresentação pessoal não aparece, pelo contrário: "Seria preciso ter muita astúcia para saber quem era o chefe", escreve ele. Além do mais, na seqüência do aglomerado, Tchapaiev expõe suas concepções sobre a disciplina: o chefe deve ser fuzilado como os outros, caso desobedeça o regulamento, sua mesa deve estar aberta a todos, etc. Mas as imagens do filme contradizem essa profissão de fé: existe uma mesa dos chefes, enquanto os soldados comem à parte. É especialmente significativa a atitude do comandante durante a cena do motim (seqüência 23). Os combatentes que não querem lutar repetem exatamente aquilo que os soldados russos diziam em 1917, quando se confraternizavam com os alemães e Lenin encorajava-os a lutar. Aqui a mudança de sentido é total, apagando completamente o sentido anterior: no filme dos Vassiliev, os amotinados são executados com a aprovação do espectador. Tchapaiev acrescenta essa frase que não está no relato de Furmanov e que se inspira na mais profunda moral tradicional: "O sangue dos melhores filhos da pátria redimirá os erros de vocês".

Digamos ainda que a responsabilidade do campo atribuída à cidade está representada por uma notável inversão: no início do filme, o batalhão de operários voluntários não é nada, a divisão de Tchapaiev é tudo. Entre os operários, Anna simboliza essa não-competência da cidade: ela aprende a usar uma arma, enquanto o chefe Tchapaiev ensina tática, estratégia. No final, quando o estado-maior de Tchapaiev é surpreendido de madrugada, o pânico é geral: o próprio Tchapaiev encontra-se desamparado. Numa completa inversão de funções e papéis, é a operária Anna, representante do Partido também, que dá as ordens de agora em diante. Nada mais resta ao campo, a não ser obedecer às ordens da cidade, que representa o poder central.

Assim, ao nível do implícito, observa-se uma identificação bastante coerente com o sistema de valores dos Brancos: redenção pelo sangue e mito do sacrifício, disciplina do exército, representação dos graus, legitimidade do saber institucionalizado, glorificação da família patriarcal e legítima, obediência ao poder central. Nota-se igualmente que os ataques contra a "intelectualidade podre" e a assimilação dos oficiais pela *intelligentsia* (seqüência 24) traduzem um outro traço da sociedade, a plebeização das instituições dirigentes, que é *uma* das características da época stalinista.[37]

(1973-1974)

36. Uma nova investida a favor dos valores tradicionais está manifesta em todos os níveis do filme, através da música, por exemplo. A música sinfônica absorve diversos momentos do filme, cantando a separação, a vitória, o amor legítimo, a morte.

37. Sobre a época stalinista, suas origens e sua especificidade, ver nossa *Révolution de 1917*, tomo II, caps. 7 e 8, bem como as conclusões.

XIV

LENDA E HISTÓRIA: O ENCOURAÇADO POTEMKIN

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 fervilhando 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 "hurras". 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]

Entretanto, em meio a tão bela harmonia, há um testemunho incompatível: precisamente o de Eisenstein. "Em 1925", escreveu, "esse episódio caíra no esquecimento (...). Onde quer que falássemos do motim do mar Negro, imediatamente nos falavam do tenente Schmidt e de Otchakov. O motim do Potemkin havia sido banido da memória. Pouco se lembravam dele e

38. Ver os testemunhos fornecidos por René Girault, *Sobre 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*".

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 secção 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 entre 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 epílogo ...

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, freqüentemente, vemos que a história só conserva da História aquilo que legitima o poder daqueles que governam.

(1976)

Impressão e Acabamento
GRÁFICA E EDITORA FCA
com filmes fornecidos pelo editor
AV. HUMBERTO DE ALENCAR CASTELO BRANCO, 3972 - TEL.: 419-0200
SÃO BERNARDO DO CAMPO - CEP 09700 - SP