UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS ORIENTAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA RUSSA

FABIOLA BASTOS NOTARI

Eisenstein no Brasil

São Paulo
2018

FABIOLA BASTOS NOTARI

Eisenstein no Brasil

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura Russa do Departamento de Letras Orientais da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutora em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Bruno B. Gomide

São Paulo
2018

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

N899e Notari, Fabiola Bastos
Eisenstein no Brasil / Fabiola Bastos Notari ;
orientador Bruno Barretto Gomide. - São Paulo, 2018.
315 f.

Tese (Doutorado) - Faculdade de Filosofia, Letras
e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
Departamento de Letras Orientais. Área de
concentração: Literatura e Cultura Russa.

1. CH741.2.5.2 . 2. CH742.1.13.4.17.5 . 3.
CH771.3.8 . I. Gomide, Bruno Barretto, orient. II.
Título.

NOTARI, Fabiola Bastos. *Eisenstein no Brasil*. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura Russa do Departamento de Letras Orientais da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutora em Letras.

Aprovada em 25 de junho de 2018.

Banca Examinadora

Prof. Dr. Bruno Barretto Gomide (presidente)	Instituição: FFLCH – USP
	Julgamento: Aprovada
Prof ^ª . Dr ^ª . Mariarosaria Fabris (titular)	Instituição: FFLCH - USP
	Julgamento: Aprovada
Prof. Dr. Eduardo Victorio Morettin (titular)	Instituição: ECA – USP
	Julgamento: Aprovada
Prof. Dr. Maroio Francisco Junior (titular)	Instituição: FFLCH - USP
	Julgamento: Aprovada
Prof ^ª . Dr ^ª . Rosane Kaminski (titular)	Instituição: UFPR - Externo

São Paulo, 2018.

Esta tese é dedicada ao mestre inspirador S. M. Eisenstein, a meus pais, pelo amor e apoio incondicionais, e aos aficionados por cinema.

Que viva Eisenstein!

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador Bruno B. Gomide por ter acreditado no potencial desta pesquisa e me acompanhado em todos os momentos da construção desta tese.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), processo n.2013/19198-5, e à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela bolsa de estudos concedida.

Aos funcionários do Departamento de Letras Orientais da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo por todas as vezes que me ajudaram com uma simples palavra ou um documento mais urgente.

A todas as instituições e seus respectivos funcionários que, gentilmente, me receberam no período da pesquisa de campo: Cinemateca Brasileira (SP), Cinemateca do MAM (RJ), Cinemateca de Curitiba (PR), Arquivo Histórico Wanda Svevo – Fundação Bienal (SP), Biblioteca Jenny Klabin – Museu Lasar Segall (SP), Arquivo Nacional (RJ e DF), Hemeroteca e Biblioteca Mário de Andrade (SP), Bibliotecas da Universidade de São Paulo (SP), Biblioteca Nacional (RJ) e Arquivo Histórico – Ministério das Relações Exteriores (DF).

A todos os entrevistados que, atenciosamente, me cederam algumas horas de pura partilha de experiências: Adhemar Oliveira, Hernani Heffner, Boris Schnaiderman, Silvio Tendler, Ismail Xavier, Arlindo Machado, Maria Dora Mourão e Maximo Barro.

Aos alunos e colegas do Centro Universitário Belas Artes de São Paulo, os quais foram grandes incentivadores.

Aos colegas de pesquisa que não fazem mais parte do meu presente, mas fizeram parte do meu passado, quando esta pesquisa começou.

Aos colegas do meu presente, que puderam acompanhar a construção de cada etapa deste texto, em especial, a David Alves, que me surpreendeu ao trazer a peça que faltava neste grande quebra-cabeça que é *Eisenstein no Brasil*.

Aos meus pais e poucos amigos, que me apoiaram integralmente, mesmo não sabendo ao certo o que apoiar.

Tríptico na morte de Sergei Mikhailovitch Eisenstein
Rio de Janeiro, 1957
Vinicius de Moraes

I
Camarada Eisenstein, muito obrigado
Pelos dilemas, e pela montagem
De *Canal de Ferghama*, irrealizado
E outras afirmações. Tu foste a imagem

Em movimento. Agora, unificado
À tua própria imagem, muito mais
De ti, sobre o futuro projetado
Nos hás de restituir. Boa viagem

Camarada, através dos grandes gelos
Imensuráveis. Nunca vi mais belos
Céus que esses sob que caminhas, só

E infatigável, a despertar o assombro
Dos horizontes com tua câmara ao ombro...
Spasibo, tovarishch. Khorosho.

II
Pelos auroras imobilizadas
No instante anterior; pelos gerais
Milagres da matéria; pela paz
Da matéria; pelas transfiguradas

Faces da História; pelo conteúdo
Da História e em nome de seus grandes idos
Pela correspondência dos sentidos
Pela vida a pulsar dentro de tudo

Pelas nuvens errantes; pelos montes
Pelos inatingíveis horizontes
Pelos sons; pelas cores; pela voz

Humana; pelo Velho e pelo Novo
Pelo misterioso amor do povo
Spasibo, tovarishch, Khorosho.

III
O cinema é infinito — não se mede.
Não tem passado nem futuro. Cada
Imagem só existe interligada
À que a antecedeu e à que a sucede.

O cinema é a presciente antevisão
Na sucessão de imagens. O cinema
É o que não se vê, é o que não é
Mas resulta: a indizível dimensão.

Cinema é Odessa, imóvel na manhã
À espera do massacre; é *Nevski*; é *Ivan*
O Terrível; és tu, mestre! Maior

Entre os maiores, grande destinado...
Muito bem, Eisenstein. Muito obrigado.
Spasibo, tovarishch. Khorosho.

Los Angeles, 12/2/1948

NOTARI, Fabiola Bastos. *Eisenstein no Brasil*. 2018. 250f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

RESUMO

Por que ver, ler e falar de Serguei M. Eisenstein hoje? Qual a importância deste cineasta para o público brasileiro? Esta não é uma tese sobre vida e obra do grande cineasta russo-soviético, a pesquisa que aqui se apresenta parte de alguns questionamentos, os quais fazem refletir sobre a relação que a teoria e os filmes de Eisenstein tiveram com alguns acontecimentos histórico-culturais no Brasil, ou mais especificamente, com a atuação de determinados intelectuais e instituições que foram apoiadores, divulgadores e defensores da linguagem cinematográfica como expressão artística.

Eisenstein no Brasil divide-se em três partes fundamentais, as quais se configuram a partir de um diagrama de conjuntos a ser seguido como guia de leitura.

A Parte I investiga a crítica cinematográfica brasileira. Nela, estão inseridos os capítulos nos quais se enfatiza a postura dos críticos frente à cinematografia de Eisenstein, em sua grande parte publicada em jornais e periódicos. Associados a estas críticas, alguns casos da produção artística e cinematográfica brasileira são citados, nos quais filmes e teorias de Eisenstein são estudados e abordados.

A Parte II dedica-se à relação próxima que há entre o movimento cineclubista e a criação das cinematecas no Brasil. O interessante desta parte é a conexão entre as exhibições dos filmes de Eisenstein com outras linguagens artísticas e ainda a associação feita entre estas exhibições e os espaços culturais em algumas cidades brasileiras. Nela, o entendimento do contexto social, político e ideológico ajudaram a entender o fluxo dos movimentos sociopolíticos que se apropriavam das produções cinematográficas, principalmente as russo-soviéticas ou as de temática soviética, para discutir e se posicionar a favor ou contra o regime político de sua época – Era Vargas, Ditadura Militar e República Nova.

A Parte III desta tese é composta pelas relações construídas entre o estudo das teorias de cinema, as traduções de livros e de artigos sobre linguagem cinematográfica de Serguei M. Eisenstein e a criação dos cursos superiores de cinema no Brasil, tendo em vista pontos de contato com o cineasta russo-soviético e sua produção teórica e fílmica.

Esta parte é constituída, em sua maior parte, por depoimentos orais recolhidos de maneira informal, nos quais o narrador sente-se à vontade para contar suas histórias com o intuito de contribuir com o objeto de estudo dessa tese, respondendo à pergunta inicial: “Qual é a relação de Serguei M. Eisenstein com sua vida?”

Nas considerações finais, aponta-se para possíveis continuidades da pesquisa, pois na tentativa de percorrer e reconhecer o maior número de pontos de contato entre a produção artística, cinematográfica, acadêmica, intelectual e crítica brasileira, constatou-se que estudar Eisenstein hoje é estudar o que há de mais atual tanto em forma quanto em conteúdo, porque tanto sua linguagem quanto sua teoria são sempre acessadas, logo, renovadas.

Palavras-chave: Serguei M. Eisenstein. Crítica e interpretação. História. Linguagem cinematográfica. Recepção crítica.

NOTARI, Fabiola Bastos. *Eisenstein no Brasil*. 2018. 250f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

ABSTRACT

Why see, read, and speak of Sergei M. Eisenstein today? How important is this filmmaker to the Brazilian public? This is not a thesis about the life and work of the great Russian-Soviet filmmaker, the research starts from some questions, which reflect on the influence that Eisenstein's theory and films had on some historical-cultural events in Brazil, or more specifically, on the performance of certain intellectuals and institutions that support, disseminate and defend the language of cinema as an artistic expression.

Eisenstein no Brasil is divided in three fundamental parts, which are configured from the diagram of sets to be followed as guide of reading.

Part I investigates the Brazilian cinematographic criticism, inserted in it, are the chapters in which the attitude of the critics is emphasized in front of the cinematography of Eisenstein, for its great part published in newspapers and periodicals, associated to these critics some cases of the artistic and cinematographic production are cited, in which Eisenstein's films and theories are studied and approached.

Part II is dedicated to the close relationship between the film movement and the creation of film libraries in Brazil. What is interesting about this part is the connection between the exhibitions of Eisenstein's films with other artistic languages, or the association made between these exhibitions and the cultural spaces in some Brazilian cities. In it the understanding of the social, political and ideological context helped to understand the flow of the socio-political movements that appropriated the cinematographic productions, mainly Russo-Soviet or of Soviet thematic, to discuss and to position for or against the political regime of his time - Era Vargas, Ditadura Militar and República Nova.

Part III of this thesis is composed of the relations constructed between the study of cinema theories, the translations of books and articles on cinematographic language of Sergei M. Eisenstein and the creation of the superior courses of cinema in Brazil, in view of points of contact with the Russian-Soviet filmmaker and his theoretical and film production.

This part consists, for the most part, of informally collected oral statements, in which the narrator feels free to tell his stories in order to contribute to the object

of study of this thesis, answering the initial question: What is the influence of Sergei M. Eisenstein in your life?"

The final considerations points to possible continuities of the research, since in the attempt to explore and recognize the greatest number of points of contact between artistic, cinematographic, academic, intellectual and Brazilian criticism, it was found that studying Eisenstein today is to study what is most current both in form and in content, since both its language and its theory are always accessed, then renewed.

Keywords: Serguei M. Eisenstein. Criticism and interpretation. History. Cinematographic language. Critical reception.

LISTA DE IMAGENS

Serguei Eisenstein, <i>Diário de Glumov</i> , 1923 (00:00:52-00:00:56)	1
James Abbe, <i>Eisenstein</i> , 1927	6
Diário da manhã, 13/02/1948	8
Diário da manhã, 14/02/1948	9-10
A noite, 14/02/1948	11
Serguei Eisenstein, esboço para <i>Que Viva México!</i> , 1930	12
Anônimo, filmagem <i>Que Viva México!</i> , 1930	17
O Fan, n.8, junho/1930	22-24
Cinearte, 20/08/1930	28-29
A Gazeta, 29/01/1931	33
A Gazeta, 31/01/1931	33
A Gazeta, 03/02/1931	33
A Gazeta, 05/02/1931	34
A Gazeta, 05/02/1931	34
A Gazeta, 10/02/1931	34
Última hora, 04/09/1951	43
Suplemento Literário, 14/12/1957	51-52
O Jornal, 25/05/1947	76
A Manhã, 26/07/1947	76
A noite, 28/07/1947	77
A noite, 10/06/1947	78
A noite, 11/06/1947	79
Correio da Manhã, 20/07/1947	80
Correio da Manhã, 27/07/1947	81
Correio da Manhã, 30/07/1947	82
Diário de Pernambuco, 04/04/1948	82
Diário de Notícias, 01/06/1951	83
Diário Carioca, 02/06/1951	83
Última Hora, 11/07/1951	83
Diário carioca, 31/08/1951	84
Diário de Notícias, 09/09/1951	84
Jornal do Commercio, 02/09/1951	84
Diário carioca, 30/09/1953	85

Diário da Noite, 09/01/1963	85
Diário da Noite, 21/01/1963	86
Diário de Notícias, 19/03/1967	86
Jornal do Brasil, 20/04/1979	87
Correio da Manhã, 19/02/1959	91
Serguei Eisenstein, <i>O Encouraçado Potiômkin</i> , 1925 (00:40:18 – 00:42:59)	95-96
Folha de São Paulo, 14/07/1984	114-115
Folha da Manhã, 23/02/1954	119
Suplemento Literário, 07/12/1957	120
Suplemento Literário, 18/01/1958	121
Suplemento Literário, 25/01/1958	122
Diário Carioca, 05/12/1959	123
Diário Carioca, 06/12/1959	124
Diário Carioca, 08/12/1959	124
Correio da Manhã, 11/1961	125-126
Folha da Manhã, 15/12/1961	126
Diário da Noite, 07/12/1961	127
Suplemento Literário, 20/01/1962	128-129
Correio da Manhã, 26/02/1964	130-131
Correio da Manhã, 04/03/1964	132
Correio da Manhã, 06/03/1964	133
Correio da Manhã, 05/11/1967	134-135
Correio da Manhã, 05/05/1968	136-137
Jornal do Brasil, 30/11/1968	138
Jornal do Brasil, 29/12/1978	139
Serguei Eisenstein, <i>Ivan, o Terrível</i> – parte I, 1944 (01:10:03 – 01:11:52)	146-147
Serguei Eisenstein, <i>Álbum Desenhos do México</i>	152
Serguei Eisenstein, <i>Álbum Diversas idades, Ivan, o Terrível, Teatro</i>	153
Serguei Eisenstein, <i>Caderno de 1914</i>	155-156
Folha de São Paulo, 19/05/1986	156
Folha de São Paulo, 18/09/1986	156
Jornal do Brasil, 14/07/1990	161
Jornal do Brasil, 14/03/1998	162
Jornal do Brasil, 21/03/1998	162
Anônimo, filmagem <i>O Encouraçado Potiômkin</i> , 1925	163

Tribuna da Imprensa , 30/06/1954	168
Tribuna da Imprensa, 05 e 06/03/1955	168
Revista de Cinema, 04/1964 (parte)	173
Folder Macunaíma, 1975	180-181
Folha da Manhã, 19/02/1954	191
Folha da Manhã, 23/02/1954	191
Tribuna da Imprensa, 06/03/1954	191
Catálogo Festival História do Cinema Russo Soviético, 1961	197-199
Programação VI Bienal Cinema, 1961	204-205
Anúncios de jornal <i>O Encouraçado Potiômkin</i> , 1961 e 1962	213
Folder exposição 115 desenhos de Eisenstein	223
Folha de São Paulo, 15/01/1974	226
Folha de São Paulo, 06/03/1974	226
Folha de São Paulo, 07/03/1974	226
Folha de São Paulo, 20/03/1974	226
Anônimo, Eisenstein, 1931	227
Folha de São Paulo, 02/02/1978	244
Glauber Rocha, <i>Barravento</i> , 1962 (00:30:03)	247
Serguei Eisenstein, <i>Que viva México!</i> , 1979 (00:07:28)	248
Brian De Palma, <i>Os intocáveis</i> , 1987	249
Serguei Eisenstein, <i>O Encouraçado Potiômkin</i> , 1925 (00:53:11 – 00:54:27)	249
Dziga Viértov, <i>O homem com a câmera</i> , 1929 (00:00:01 – 00:01:05)	251
Fragmentos de Eisenstein na Holanda, 1930	254-255
Serguei Eisenstein, <i>Outubro</i> , 1928 (00:05:19 – 00:05:28)	256
Serguei Eisenstein, <i>Aleksandr Niévski</i> , 1938 (00:01:58 – 00:02:32)	258
Cartão postal da Escadaria de Odessa, ca. 1910	259
Anúncio <i>O Encouraçado Potiômkin</i> , 1931	260
Serguei Eisenstein, <i>O Encouraçado Potiômkin</i> , 1925 (01:10:23)	265
Cartaz <i>O Encouraçado Potiômkin</i> , 1925	281
Margaret Bourke-White, <i>Eisenstein sendo barbeado</i> , 1930	282
David Alves, <i>A Greve</i> (2012)	290-292
Anônimo, Eisenstein com Tcherkássov	293

LISTA DE ABREVIATURAS

ABI	Associação Brasileira de Imprensa
CEC	Centro de Estudos Cinematográficos
CIEM	Colégio Integrado de Ensino Médio
DLO	Departamento de Letras Orientais
ECA	Escola de Comunicações e Artes
Embrafilme	Empresa Brasileira de Filmes
Embratel	Empresa Brasileira de Telecomunicações
FFLCH	Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
FNFi	Faculdade Nacional de Filosofia do Brasil
GEC	Grupo de Estudos Cinematográficos
MAM – RJ	Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro
MAM – SP	Museu de Arte Moderna de São Paulo
MAM	Museu de Arte Moderna
MASP	Museu de Arte de São Paulo
MoMA	Modern Museum of Art
Telebrás	Telecomunicações Brasileiras S.A.
UFA	Universum Film Aktien Gesellschaft
UFF	Universidade Federal Fluminense
UME	União Metropolitana de Estudantes
USP	Universidade de São Paulo

SUMÁRIO

Apresentação	2
Eisenstein por seus biógrafos	7
Introdução ao diagrama de conjunto, <i>modus operandi</i> da tese	13
Parte I - Crítica de cinema e produção artística e cinematográfica nacional	
Década de 1920 e 1930, quando a teoria chegou antes dos filmes	18
Década de 1940, o início de uma crítica cinematográfica mais madura	36
Entre a crítica e a censura, <i>Ivan, o Terrível</i>	53
Década de 1950 e 1960, ecos eisensteinianos na produção artística nacional	87
O papel da crítica, os filmes de Eisenstein	116
José Carlos Avellar, algumas críticas no tempo	140
Parte II - Clubes de cinema, cinematecas e movimentos sociopolíticos	
O encouraçado <i>Potiómkin</i> e a gênese dos clubes de cinema	164
Para além do eixo Rio-São Paulo, o estudo das teorias eisensteinianas	170
O cinema revolucionário, entre bares e a Cinemateca do MAM	174
Eisenstein, revolução e resistência nas palavras de Jean-Claude Bernardet	182
Festival Internacional de Cinema do Brasil e os Grandes Momentos do Cinema	186
VI Bienal de São Paulo (1961)	192
Os 115 desenhos de Eisenstein	214
Parte III - Teorias de cinema, traduções e ensino	
Dos cursos livres de cinema à faculdade	228
Teorias do cinema, diálogos com Ismail Xavier	234
Arlindo Machado, Boca do Lixo e o importador de filmes de arte	240
Maria Dora Mourão e a primeira tese sobre Eisenstein no Brasil	245
Silvio Tandler, Jango e a experiência Eisenstein	250
Nosso russo, Boris Schnaiderman e a Odessa eisensteiniana	257
Maximo Barro, um cinéfilo entre salas de cinema e salas de aula	264
Eisenstein e suas “memórias imorais”, uma possível tradução	275
Considerações finais: continuidades	283
Referências	294
Anexos	316

Apresentação

Raras são as pesquisas cujos projetos iniciais não sofram transformações, uma vez que a própria dinâmica do seu desenvolvimento apresenta fatos e/ou situações que não poderiam deixar de ser inseridos ou de assumir posições que lhes são inerentes. Assim, nesta tese, percebe-se que, no tema proposto, *Eisenstein no Brasil*, não seria possível dissociar do antigo e do atual cenário brasileiro a relação política, social, ideológica e cultural associada à vida e à obra deste grande cineasta, teórico, professor e artista que foi Serguei Mikháilovitch Eisenstein.

Contudo, esta não é uma tese sobre a vida e a obra do grande cineasta russo-soviético. A pesquisa que aqui se apresenta parte de alguns questionamentos, os quais permitem uma reflexão sobre a relação que a teoria e a filmografia de Eisenstein tiveram com acontecimentos histórico-culturais no Brasil ou, mais especificamente, com a atuação de determinados intelectuais e de certas instituições que apoiaram, divulgaram e defenderam a linguagem cinematográfica como expressão artística.

Durante as pesquisas teóricas e de campo, configurou-se um cenário abrangente, no qual Eisenstein constituía o ponto de contato. Nessa rede de conexões, decidiu-se esboçar um diagrama de conjuntos sobre alguns universos tangenciados pela produção artístico-teórica de Eisenstein – seus escritos e filmes.

Neste diagrama, que traça uma estrutura conceitual e gráfica da tese, observa-se o desenvolvimento da crítica cinematográfica, a produção do cinema nacional brasileiro, a criação e expansão do movimento cineclubista associada à difusão das cinematecas, à sistematização e ao estudo da teoria do cinema, às traduções de livros e artigos sobre cinema, à criação de cursos superiores de cinema, aos movimentos sociopolíticos relacionados à valorização da cultura e à ideologia soviética, e, no movimento contrário, à censura.

Certas ideias são concretizadas em momentos pouco adequados. Apesar disso, substituem e superam as contradições da própria realidade e de si

mesmas, na dinâmica de um constante e afirmativo vir a ser, cada vez mais aprimorado. Tais situações associadas a Eisenstein, ora políticas ora artísticas, pelas dificuldades enfrentadas e pela grandeza de suas experiências, justificam por si só o mister da elaboração desta tese.

A admiração que Eisenstein despertou no público brasileiro em diversas épocas, infelizmente, não foi registrada com tanto cuidado quanto as manifestações de exaltação e de crítica de teóricos da linguagem cinematográfica e cineastas, entre eles, Paulo Emílio Sales Gomes, um de seus maiores entusiastas e difusores, e Glauber Rocha, que nunca escondeu seu fascínio pelo cineasta russo-soviético.

Esta tese aproxima e sistematiza os mais diversos materiais pesquisados – livros, teses, jornais, revistas, entrevistas e artigos – a partir de um recorte, até então o mais completo, da influência eisensteiniana em território nacional.

Eisenstein no Brasil divide-se em três partes fundamentais, as quais se configuram a partir do diagrama de conjuntos a ser seguido como guia de leitura. É importante indicar o *modus operandi* da tese, o qual possibilita uma experiência teórico-visual que se inicia na formatação do texto no espaço da página que segue em paralelo ao desenvolvimento dos argumentos. A proposta é uma leitura contemporânea de Eisenstein que parta de componentes da montagem cinematográfica proposta por ele com a finalidade de analisar um passado histórico e cultural, reunido por meio de pesquisa teórica e de campo, o qual reverbera até os dias atuais.

Subitamente percebe-se que não se trata apenas de citações, mas de uma antologia de excertos, a qual apresenta, simultaneamente, ao texto da pesquisa, informações complementares. É mais uma vez constata-se que os materiais pesquisados estão estreitamente relacionados. Dessa maneira, o leitor da tese pode seguir o fluxo de pensamento na construção do texto. Em outras palavras, em paralelo ao desenvolvimento da tese, é possível acompanhar os excertos que dialogam com o conteúdo apresentado. Esses “complementos” correm nas laterais do texto, enquanto a tese permanece centralizada na formatação da

página. Enfatiza-se, com este material, o fluxo de notícias publicadas em jornais de grande circulação, por conta disso escolheu-se colocar na citação o nome do veículo de difusão e não o seu autor, por mais que muitas vezes seu autor seja conhecido e importante influenciador de ideias de seu tempo.

O entrelaçamento de ideias, as pesquisas permeadas pelo estudo dos diálogos com Eisenstein no Brasil, as trocas culturais ocorridas em espaços e tempos diversos formaram esta montagem cinematográfica repleta de palavras e imagens as quais constroem esta tese. Trata-se de uma tese sobre a influência de Eisenstein no Brasil, elaborada em um departamento de literatura e cultura russa, escrita por uma artista. O resultado não poderia ser diferente. Toma-se a liberdade de apresentar assim este trabalho, iniciado há bastante tempo, mas cuja pesquisa foi realizada nos últimos quatro anos.

É importante ressaltar que as transliterações do russo para o português têm como base a tabela apresentada na revista *Caderno de Literatura e Cultura Russa*, publicação bienal do Curso de Língua e Literatura Russa do DLO/FFLCH da Universidade de São Paulo (ANEXO 1). Escolheu-se utilizar a acentuação mais próxima possível da fonética russa, com o intuito de auxiliar o público brasileiro na pronúncia. Há muitas controvérsias quando o assunto é transliteração. Jovens tradutoras como Graziela Schneider e Daniela Mountian adotam essa utilização. Alguns nomes possuem variação gráfica, pois em alguns momentos mantém-se a grafia original da publicação citada, como é o caso do Alexandre/Alesánder/Aleksander/Aleksandr Nevsky/Nevski/Niévski e Couraçado/Encouraçado Potemkin/Potiómkin. Com relação aos nomes de artistas, teóricos e cineastas já conhecidos do público brasileiro, escolheu-se transliterar a partir da pronúncia russa, por isso o nome Sergei foi substituído por Serguei.

O diretor, como imagina Eisenstein, é simultaneamente um arquiteto, um poeta, um pintor, um compositor, mas, sobretudo um artista cinematográfico no mais honrado e mais alto senso da palavra. Um artista que pensa

sinteticamente, um artista inovador que abre novos caminhos, o infatigável descobridor e criador de novas formas capazes de mexer com a mente e o coração e ganhar a simpatia do espectador. (NIZHNY, 1964, p.14)

Devo preveni-los imediatamente: estas anotações são completamente imorais. Ao mesmo tempo devo decepcionar aqueles que esperam vê-las recheadas de episódios imorais, detalhes sugestivos ou descrições obscenas. Não se trata disso de modo algum. Diante de vocês não terão - como direi - um Casanova vermelho e muito menos um relato dos episódios amorosos de um diretor de cinema russo. (EISENSTEIN, 1987, p.33)

Eisenstein por seus biógrafos

Marie Seton, Oksana Bulgakowa e Ronald Bergan foram alguns dos biógrafos de Serguei Mikháilovitch Eisenstein. O próprio cineasta deixou registradas suas *Memórias imorais*.

Eisenstein nasceu em Riga, atual capital da Letônia, em 23 de janeiro de 1898. Seu pai era um judeu de origem alemã que se converteu à ortodoxia russa. Sua mãe era filha de ricos comerciantes russos de São Petersburgo, os quais eram tradicionalmente antissemitas. O que o futuro lhe reservaria? Tornar-se arquiteto como seu pai, buscando exílio na Alemanha em 1918? Permanecer nos Estados Unidos em 1932? Ser condenado por um tribunal especial em 1939 para depois ser executado como os amigos Isaac Bábel e Vsevolod Meyerhold? Ou acabar morrendo, após vencer o Prêmio Stálin por *Ivan, o Terrível* - parte I, devido a um ataque cardíaco causado pela proibição da parte II do filme?

A biografia feita por Bergan (2016), base para os questionamentos acima colocados, surgiu após uma extensa pesquisa em Moscou, Berlim, Paris, Nova Iorque e Los Angeles. O autor foi o primeiro a analisar os diários e a correspondência de Eisenstein, porque outrora esses materiais estavam inacessíveis. A relação de Eisenstein com Josef Stálin, a forma com que o cineasta lidava com seus rivais, com seus admiradores e com os psicanalistas que o trataram não são mais um mistério. Eisenstein era estalinista ou um dissidente? Seus biógrafos não têm uma resposta clara. O estudo de Bulgakowa (2002) sobre a vida de Eisenstein tenta detectar esses temas em seus filmes e desenhos, nas linhas de seus diários e de suas cartas, em seus rascunhos para roteiros, projetos e pesquisas. Ela foi a primeira acadêmica a elaborar uma biografia de Eisenstein desde a publicação em inglês da pesquisa realizada pelo romeno Barna (1973). A sua biografia também foi a primeira a utilizar os arquivos russos, cujo acesso foi liberado após a desintegração da União Soviética. Por conta do acesso aos arquivos até então desconhecidos, foi possível que ambos os biógrafos tecessem com sucesso todas as etapas da vida e da obra de Eisenstein.

Em fevereiro de 1946 sofri um ataque cardíaco. Pela primeira vez em toda a minha vida eu me vi de repente obrigado a fazer uma pausa, confinado em uma cama. [...] Vivi uma época que não teve paralelos, mas não é sobre essa época que quero escrever. Quero descrever como, a exemplo de um contraponto completamente imprevisto, um homem mediano atravessa um tempo de grandeza. (EISENSTEIN, 1987, p. 35-36)

No final da vida, Eisenstein considerava a pesquisa o único meio possível de salvação contra os compromissos que ele havia assumido conscientemente consigo mesmo e com sua criatividade. Eisenstein faleceu em 11 de fevereiro de 1948, em Moscou.

Por vezes o estudante escolhe um tema de seu próprio interesse. Outras vezes, ao contrário, aceita a sugestão do professor que pede a tese. (ECO, 2007, p. 32)

Faleceu Sergei Eisenstein — Mos-
cou, 12 (R.) — Sergei Eisenstein, o
maior diretor e produtor cinematográfico
que até hoje a Rússia conheceu, faleceu á noite de terça-
feira desta semana. Eisenstein esta-
va trabalhando recentemente na re-
visão da segunda parte de seu fil-
me "Ivan Grozny" (Ivã o Terri-
vel). A cinta, ansiosamente aguardada,
constava de tres partes.

Cinema

REVERENCIANDO OS GRANDES VULTOS

A MORTE DE S. M. EISENSTEIN

O destino inglório que marcou a sua vida — Nos últimos tempos foi perseguido pelo governo do seu país.

Cena do seu último filme

lutar efeito das coisas mais simples, porém, sempre com a preocupação da finalidade plástica da imagem. Isso é facilmente explicável, em virtude de antes de ingressar no cinema ter estudado arquitetura e suas ramificações artísticas e ter exercido, durante largo tempo, o cargo de decorador teatral. Procurava transmitir às imagens toda essa inquietude interior que possuía pelo culto do belo, através de concepção dominadora e grandiosa.

UM EXEMPLO DO SEU TALENTO — No intuito de evitar um aspecto demasiadamente teórico no perfil de um cineasta genial, vejamos uma demonstração prática da sua capacidade criadora, tomando por base "Encouraçado Potemkin", um dos mais famosos celulóides de todas as fases do cinema. Graças ao Clube de Cinema, da Faculdade de Filosofia, tivemos, relativamente há pouco tempo, essa obra-imortal e, na A NOITE de 19 de julho de 1936, publicamos a síntese da mais célebre sequência, a das escadarias de Odessa, citada em importantes livros de cinema. Vamos repetir a nossa impressão pessoal do fabuloso episódio, trazendo um pálido reflexo do maior "climax" da sua carreira.

"O fundo de cena é representado pelos altos degraus das escadarias. Há uma grande multidão que contempla o mar, inquieta pelos últimos acontecimentos, inconsciente de quaisquer imprevistos. De súbito, o ataque. O povo procura fugir. Os soldados avançam pausadamente. Por vezes, são vistas apenas as sombras dos corpos e das armas de fogo. O que se passa então é atordoadante. O pânico da massa humana. As mortes são reveladas friamente, em cenas rápidas, angustiosas, por vezes intempestivas. "Close-Ups" das expressões transfiguradas. Pavor. Uma criança de meses, através do seu pequeno carrinho, é despenhada do topo da escadaria. Alucinada, a multidão procura a base da escadaria. Porém, é aí cercada por outro grupo de soldados cavalariácos. Sem defesa, contemplam os primeiros atacantes que prosseguem avançando, morosamente, com certa ênfase e brilho estranho no olhar".

O ano de 1937 foi marcado por uma irreparável perda para o cinema: a morte de Eriest Lubitsch. Agora, logo no início de 1938, desaparece outra grande figura: Sergei M. Eisenstein. Sem dúvida alguma representavam os dois maiores diretores da atualidade. Quando do falecimento de Lubitsch, dedicamos nossa modesta reverência aos seus merecimentos. Dai a justiça do presente retrospecto, a esse outro excepcional valor do cinema.

O PERFIL CINEMATOGRAFICO — Entre tantas expressões dedicadas ao grande vulto, nenhuma parece tão perfeita quanto a de "porta da tragédia". Possui acentuado pendor para a exposição ritmo — plástica das sequências, utilizando sempre elevados meios de expressão. O simbolismo e o sentido homogêneo das imagens caminhavam sempre paralelamente nas suas concepções. Desta maneira, as cenas dos seus filmes pareciam sempre autênticas telas de pintores célebres e, quanto mais trágicos ou intensos os acontecimentos, mais à vontade transmitia as suas figurações. Independente dessa inclinação mais acentuada do seu íntimo, sabia re-

Trata-se de uma das mais poderosas descrições do cinema, sendo o efeito lúbrico-cinematográfico exaltado por inovar concepção da "montage".

IDEAIS NÃO CONTEMPLADOS — A história do mundo registra um destino ingrato para a maioria dos espíritos criadores que surgiram na ciência, nas letras, nas artes e em outras expansões do pensamento humano. Essa incompreensão dos homens

Sergei M. Eisenstein

para com os seus semelhantes tem sido irresistível em todos os tempos. O cinema não podia escapar a essa sentença e são numerosos os exemplos, tanto no reino dos vivos quanto no dos mortos. Entre os que ainda vivem e estão completamente esquecidos quanto aos extraordinários serviços prestados a essa arte, avulta o nome de David W. Griffith, o verdadeiro impulsor do cinema-arte. Entre os que faleceram, sob o domínio dessa intolerância, há um nome imortal: Sergei M. Eisenstein. Ambos ligados pelos mesmos e singulares anseios. Griffith foi quem primeiro pôs em prática a idéia do domínio das imagens pelo sentido do conjunto, apresentando os atores como função da massa. Entre tantos outros que trilharam o mesmo caminho, como Abel Gance, Murnau, Epstein, Fritz Lang, etc., Eisenstein foi quem melhor completou essa idealização, conhecida pelo nome de "montage". As dificuldades que enfrentou perante as responsáveis pelos estúdios, tanto do seu país quanto dos Estados Unidos e México, trouxe o seguinte e surpreendente resultado: conseguiu apresentar somente cinco filmes. Entre os interrompidos durante as filmagens ou que não passaram de projetos o número ascende a perto de dez celulóides! Isso demonstra cabalmente o intento do presente tópico: apesar de ter sido um dos maiores gênios do cinema de todos os tempos, muito poucas das suas aspirações puderam ser cumpridas. E esse designio o acompanhou até mesmo no último celulóide: "Ivan, o terrível". Do primitivo espetáculo, que possuía seis horas de duração, resultaram três episódios, de duas horas cada um. Os segundo e terceiro foram proibidos de focalização, por ter o governo soviético os julgado prejudiciais ao país. O primeiro — com alguns cortes, ficando apenas com 1 hora e quarenta — foi exibido para o mundo, fornecendo uma sensação incompleta, sob o ponto de vista histórico, mas de nitido valor artístico. Em virtude do seu trabalho, surgiu um incidente com o governo que o forçou a uma retratação pública relativamente ao sentido das suas imagens. Alguns telegramas citam mesmo uma perseguição de que foi vítima posteriormente das autoridades russas, a qual perdurou até pouco antes

da sua morte. Como vêem, o destino do grande diretor não foi atribulado apenas com os dirigentes dos estúdios, pois as intempéries envolveram até mesmo as forças governamentais. E, con-

isso, os ideais não puderam ser cumpridos.

SEUS CINCO ÚNICOS FILMES — Apesar do seu imenso valor, apenas conseguiu dirigir seis celulóides. Desses números, assistimos a três: "Encouraçado Potemkin" (filme silencioso, de 1925, onde teve a colaboração de Grigóri Alexandrov e por fotografia Edward Tisse), "Alexandro Nevsky" (de 1938, exibido no Brasil com o título de "Os cavaleiros de ferro", tendo por auxiliar D. I. Vasiliev, fotografia de Edward Tisse e música de Sergio Prokofiev, com Nikolai Cherkasov no principal papel) e "Ivan, o terrível" (de 1936, com o mesmo músico, fotógrafo e principal ator do filme anterior). Os que não presenciámos foram: "A greve" (de 1924, com A. Antonov no personagem mais destacado e fotografia de Edward Tisse); "Os dez dias que abalaram o mundo" (Outubro, de 1923, silencioso, com Nikandrov, no "astro" e ainda Tisse na fotografia); "O velho e o novo" (de 1929, aproveitando parte de um dos seus celulóides inacabados: "A linha geral").

PROJETOS FRUSTRADOS — Foram diversos os sonhos não ultimados. Vejamos a resenha deles.

"1905" (filme que foi interrompido pouco antes do término e jamais continuado); "O primeiro exército de cavalaria" (1924, que ficou apenas em projeto); "A linha geral" (1927, cujas principais partes foram aproveitadas para "O velho e o novo"); "Eclipse" (Romanza sentimental, de 1929, também apenas delineada). Convidado para os Estados Unidos, Eisenstein teve mais quatro cenarizações recusadas: "Uma tragédia americana" (de Dreiser); "O ouro de Suller"; "A casa de cristal" e "Majestade negra". Qui passou no México, onde, apesar de ter iniciado "Viva México", não pôde terminá-lo. Além desta vez, divergências com os produtores. Regressando à Rússia acrescentou novos filmes inacabados ou apenas idealizados: "A condição humana", "Os frutos de Bezein", "Perekop", "As Walkyrias" (Wagner) e vários outros, até que, em 1938, lhe foi permitido iniciar e finalizar "Alexandro Nevsky".

NO TEATRO — Foi igualmente valiosa a sua contribuição ao teatro. A sua estreia nessa atividade foi em 1921, na função de decorador de "El mexicano", (de B. Arbatov). No mesmo ano, exerceu a mesma atividade nas peças "O rei some" (de Leonidas Andreiev), "Macbeth" (de Shakespeare). Em 1922, ainda como decorador: "Vodmiles" (de Mass, Dennery, etc.); "Heartbreak House" (de Bernard Shaw); "Precipício" (de Valeri Melnyov). Em 1923 estreou simultaneamente como diretor e adaptador, continuando também com os encargos da decoração: "O sabão" (de Ostrovsky) e as mesmas circunstâncias com "Fala Moscou" e "Mascaras contra gases" (de Treljakov). Tendo ingressado no cinema somente em caráter esporádico regressou ao teatro em 1940, com "As Walkyrias", a sua única contribuição à ribalta, desde 1923. Essa ópera de Richard Wagner foi dirigida por Eisenstein, que também projetou a decoração, executada por Peter Williams.

J O N A I D.

Nikolai Cherkasov, conforme apareceu em "Alexandre Nevsky" (Os cavaleiros de ferro)

Cena de "Ivan, o terrível"

CINEMA

A MORTE DO CINEASTA

Segundo um telegrama de Moscou, morreu, na terça-feira passada, o maior de todos os cineastas russos e um entre os primeiros do mundo, aquele a quem um crítico espanhol chamou "o poeta da realidade, que canta o feto ao mesmo tempo que o belo, que exalta a figura de um pára-quedista tanto como o pôr do sol em um mar sereno ou em um trigal de estensão inaudita". Morreu Eisenstein.

Para analisar-lhe a obra, para fazer sentir a ressonância de sua passagem pelo mundo das artes, seria mister escrever um livro. O artista foi grande, o homem foi nobre, a obra imensa. Falar sobre seus feitos, quando tão próxima está a notícia de sua morte, é falar com dificuldade, é falar comovido.

Sergei Mikhailovitch Eisenstein nasceu em 24 de fevereiro de 1898, em São Petersburgo. Educou-se na cidade natal e em Petrogrado, formando-se em engenharia e arquitetura. Durante a Revolução, serviu no Exército Vermelho, interrompendo por algum tempo as atividades como decorador teatral em Moscou. Desmobilizado, voltou àquela ocupação. Em 1920, foi não somente o cenógrafo, mas também o diretor da peça "O Mexicano", adaptada por B. Arbatov de um conto de Jack London. Nos anos imediatos trabalhou na decoração das peças "O Rei Fome", de Leonidas Andreiev "Macbeth", de Shakespeare, "Heartbreak House", de Bernard Shaw, encenada por Vasíliod Meyerhold, "Precipício", de Václav Havel, dirigida depois "O Sólido" (1922-23), de Ostrowsky, "Paixão, Moscou", de Sergei Tretlakou (1923) e "Máscaras contra Gases", também de Tretlakou, esta já em 1924.

Foi "A Greve" seu primeiro filme, escrito em colaboração com Plezovoy, e estrado, após quase um ano de preparação, em 1925. Na Exposição de Artes Decorativas de Paris do mesmo ano conquistou esta sua primeira experiência cinematográfica o primeiro prêmio. Eisenstein iniciava-se como o grande realizador que, um ano mais tarde, entraria definitivamente para a história do cinema com "Encouraçado Potemkin", cujo tema era a sublevação dos tripulantes do Potemkin. Akin, cujo tema era a sublevação da sequência das escadarias de Odessa tornou-se o ponto mais alto da cinema russo e o maior "montage" já visto.

A "Potemkin" seguiu-se "Outubro" (os Dez Dias que Abalearam o Mundo), também com assunto re-

dores financiam sua viagem ao México, onde ele realiza "Visão do México", obra-prima em milhares de metros, jamais terminada ou exibida, a não ser fragmentariamente, através de "shorts", alguns abalro de qualquer merecimento, outros esplêndidos, por não estarem deturpados.

De volta à Rússia, levou Eisenstein vários anos sem ir além de seus eternos projetos — um filme sobre a história de Moscou, uma versão

Sergei Eisenstein

de "A Condição Humana", de Malraux, um filme sobre a guerra civil na Espanha, outro sobre a organização do Exército Vermelho e "Os Prados de Bezchin", que chegou a ser iniciado, mas foi logo arquivado.

"Alexander Nevsky" veio à luz em 1938. Outra obra-prima, digna de situar-se dentro da obra maravilhosa e pequena de Eisenstein. Era a primeira vez que o cineasta via-se do som; e o, fazia cinematograficamente, na batalha nos gelos.

Após outros projetos — "Perekop" (sobre a expulsão da Guarda Branca da península da Crimeia), "O Canal de Fergana" (longa história da Ásia Central) — e a montagem dos "Walkyrias", de Wagner,

Cena de "Alexander Nevsky" (Cavaleiros de Ferro)

volucionário, ligado aos dias mais cruéis da Revolução de 18. Em 1929, Eisenstein faz "O Velho e o Novo", baseado-se em um filme que não terminara, "A Linha Geral". Projeta a filmagem do "Capitão", de Métra, mas viaja para os Estados Unidos, passando por Paris e Londres. Na primeira destas capitais, Alexandrov e Eduard Tisse, seus lugares-tenentes, filmam "Romance Sentimental", que provoca um série de contrariedades, porquanto os produtores não pagaram seus serviços enquanto Eisenstein, que se encontrava na Inglaterra, não concordou em aparecer como diretor da película. Eisenstein deu a permissão por telegrama.

Nos Estados Unidos, contratado pela Paramount, viu todos os seus projetos transformados. Os dirigentes do estúdio recusaram os cenários que fez de "Uma Tragédia Americana", de Dreiser, de "O Ouro de Sutter", de "A Casa de Cristal", de "Zajarat", de "Majestade Negra", que deveria ser interpretado por Paul Robeson. Despedido, teria morrido de fome, se não fosse Upton Sinclair, que fez uma subscrição para prover-lhe a subsistência.

Um grupo de intelectuais e admira-

do Teatro da Ópera Bolshoi de Moscou, Eisenstein passou a dedicar-se, em 1942, àquela que haveria de ser sua última obra, a trilogia de "Ivan, o Terrível", da qual o mundo só viu a primeira parte. Na reunião, ou melhor na rejeição da segunda, encontrou a morte.

O mundo perdeu um de seus filhos mais brilhantes, o cinema um de seus maiores vultos. Através de seis filmes imortais — "A Greve", "Potemkin", "Outubro", "O Velho e o Novo", "Alexander Nevsky" e o incompleto "Ivan, o Terrível" — Eisenstein impôs-se à admiração de todos, maravilhou-nos como o cantor das massas, o poeta épico da tela.

Ainda que sepultado na cinematografia russa dirigida, Eisenstein — a quem se deve ter negado mais de uma vez o passaporte, e a quem, por outro lado, o estrangeiro se agarrava desesperado, isto em virtude de sua estéril viagem à América — sempre foi um criador. Quando todos a sua volta submergiam, quando o próprio Pudovkin, uma vez tão grande como ele, afogava-se num "General Suvorov" (que, sem ser um filme ruim, era, todavia, indigno de quem realizara "Mac" e "Tempestade sobre a Ásia"), Eisenstein flutuava acima das limitações, e criando mostrava-se arrogante e indobrável.

Após realizar "Ivan, o Terrível" foi severamente advertido. A segunda parte da obra foi apreendida e destruída pela censura soviética. E numa revista russa apareceu um artigo de Eisenstein, intitulado "Mea Culpa", no qual ele dizia: "Um severo e oportuno aviso do Comitê nos fez parar, a nós, artistas soviéticos, nesse caminho perigoso e fatal que conduz à omissão e não ideológica arte, ao esvaziamento da criação. O Comitê Central nos adverte com renovado vigor que a arte soviética tem um dos lugares mais honrosos na luta decisiva da ideologia de nosso país contra a ideologia sedutora do mundo burguês. Tudo o que fizermos há de subordinar-se a essa luta."

Era o artista, que também é homem, defendendo a vida.

Houve quem dissesse, então, que Eisenstein havia sido assassinado. Boato apenas, talvez com um fundo de verdade profética. Menos de dois anos após ter circulado a notícia falsa, Eisenstein morreu. Morreu aos 50 anos de idade, repentinamente. Naquela advertência havia positivamente uma sentença de morte. A ele não resistiu o cineasta. Triste por ter incorrido na tração das deusas soviéticas, morreu de tristeza.

MONIZ VIANNA

hātus yqfē

īkya

nozo

ōuōno

gūōrūn kargē

pyūm v

ox

Introdução ao diagrama de conjunto, *modus operandi* da tese

A palavra diagrama, de acordo com Houaiss (2010, p. 258), pode significar desenho, registro, esboço, enfim, uma representação por meio de linhas. Compostas por desenhos e palavras com uma relação dinâmica, estas estruturas plásticas indicam o caminho a ser percorrido para a construção do pensamento, auxiliando no processo de elaboração da tese. O diagrama nesta tese é utilizado como ferramenta metodológica, demonstrando ao leitor a trama de articulações entre pesquisa e discurso (ANEXO 2).

Representados por curvas fechadas simples, traçadas sobre um plano, os conjuntos permitem a representação das relações de pertencimento entre os conjuntos e seus elementos. Do mesmo modo, os espaços internos comuns a dois ou mais conjuntos representam a sua interseção, ao passo que a totalidade dos espaços pertencentes a um ou outro conjunto representa indistintamente sua união.

Esses conjuntos constituem, respectivamente, as partes da tese, as quais apresentam as influências de Eisenstein em suas mais diversas facetas: cineasta, teórico, professor e artista. A **Parte I** investiga a crítica cinematográfica brasileira, enfatizando em seus capítulos a postura dos críticos frente à cinematografia de Eisenstein. Grande parte dessa crítica foi publicada em jornais e periódicos. Entre os textos, apresenta-se, de maneira pontual, o início da crítica especializada em cinema, reformulada por Paulo Emilio Sales Gomes, um grande incentivador e difusor da linguagem cinematográfica, das teorias do cinema e da montagem de Eisenstein.

Associados a essas críticas, alguns casos da produção artística e cinematográfica brasileira são citados. Nela, os filmes e as teorias de Eisenstein são estudados e abordados por cineastas brasileiros, os quais produzem ecos eisensteinianos nas pesquisas acadêmicas que analisam o cinema nacional. Nessa parte, em específico, sistematiza-se a pesquisa de outros colegas por meio de levantamento de livros, teses e artigos.

A **Parte II** dedica-se à estreita relação entre o movimento cineclubista e a criação das cinematecas no Brasil. O interessante dessa parte é notar a conexão que havia entre as exhibições dos filmes de Eisenstein e outras linguagens artísticas assim como a associação feita entre essas exhibições e os espaços culturais de algumas cidades brasileiras. Nela, a compreensão do contexto social, político e ideológico ajudou a entender o fluxo dos movimentos sociopolíticos que se apropriavam das produções cinematográficas, principalmente as russo-soviéticas ou as de temática soviética, para discutir e se posicionar a favor ou contra o regime político da Era Vargas, da Ditadura Militar e da República Nova. Essa compreensão permeia todas as outras, pois aqui há um entendimento de como as produções artísticas podem ser manipuladas e utilizadas para a propagação de um discurso ideológico.

Intencionalmente ou não, a filmografia de Eisenstein permite leituras políticas e ideológicas não apenas pelo período de 1923 a 1944 no qual seus filmes foram produzidos, mas também pela estética adotada, ainda que essa última característica seja questionável, segundo os muitos estudiosos e críticos de Eisenstein.

Em alguns casos citados na tese, órgãos reguladores deixaram de ter uma função exclusivamente técnica e assumiram um caráter político que incluía a censura e a perseguição do público interessado em Eisenstein, o qual não necessariamente estava vinculado ao Partido Comunista do Brasil (PCdoB) ou às manifestações contrárias ao governo. Por conta dessas proibições, criou-se uma “mística” em torno dos filmes eisensteinianos.

A **Parte III** desta tese é composta pelas relações construídas entre o estudo das teorias de cinema, as traduções de livros e artigos sobre a linguagem cinematográfica de Serguei M. Eisenstein e a criação dos cursos superiores de cinema no Brasil, tendo em vista os pontos de contato entre o cineasta russo-soviético e sua produção teórica e fílmica.

Essa seção é constituída, em sua maior parte, por depoimentos orais recolhidos de maneira informal. Neles, o narrador sente-se à vontade para

contar suas histórias, com o intuito de contribuir com o objeto de estudo dessa tese, respondendo à pergunta inicial: “Qual é a relação de Serguei M. Eisenstein com sua vida?”

Para respondê-la, a memória, principal fonte dos depoimentos orais recolhidos, é a chave para o mapeamento de questões culturais, políticas e ideológicas desses intelectuais em suas trajetórias profissionais, pois no processar da memória estão presentes as dimensões do tempo individual (vida privada, roteiro biográfico) e do tempo coletivo (social, nacional, internacional).

A História como manifestação do fazer coletivo incorpora vivências individuais e, por decorrência, no mínimo duas dimensões: temporal coletiva e temporal individual. Dimensões que, acopladas, conformam experiências únicas, através de uma dinâmica que reconstrói o passado ao tecer sua representação no presente, plasmando em um único enredo a trama das vivências coletivas. (DELGADO, 2005, p.13)

As narrativas possuem a potencialidade de fazer o ouvinte viajar através da história narrada. Como fontes para construção do conhecimento histórico, elas têm um potencial inesgotável, pois também, como afirma Benjamin (1996, p.198), “incorporam as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes”.

Esta tese não tem a pretensão de esgotar o assunto *Eisenstein no Brasil*. O objetivo principal a ser alcançado é a sistematização dos documentos recolhidos de fonte primária para entretecer um diálogo entre cinema, história, cultura, tradução, ensino e arte, por isso a necessidade de construir uma tese mais visual. A montagem cinematográfica eisensteiniana aplicada ao espaço e ao tempo no filme, agora, estrutura-se no espaço e no tempo desta tese, o que viabiliza ao leitor uma experiência de imersão pelo *modus operandi* da leitura destas páginas, pois em paralelo ao texto principal, à tese, textos complementares ocupam as laterais, oferecendo aproximações entre diferentes pensadores que, no espaço da página, se encontram para suscitar diálogos.

Aplausos semelhantes a estampidos de tiros de espingarda ecoam nos corredores semicirculares do Teatro Bolshoi. Estou num desses corredores, nervoso não só por causa do destino de *O encouraçado Potemkin*, mas também devido ao... cuspe. Com efeito, o último rolo tinha tudo a ver com o cuspe. (EISENSTEIN, 1987, p.136)

Parte I – Crítica de cinema e produção artística e cinematográfica nacional

Anos de 1920 e 1930, quando a teoria chegou antes dos filmes

A cinematografia é uma arte. Ninguém mais sensato discute isso. As empresas produtoras de fitas é que não se incomodam em produzir obras de arte, mas objetos de prazer mais ou menos discutível que atraíam o maior número de basbaque possível. A cinematografia é uma arte que possui muito poucas obras de arte. (ANDRADE, 2010, p.16-17)

O leitor tem de aceitar o inconformismo de Eisenstein e por isso, embora todo o verdadeiro estudioso do cinema deva ler Eisenstein, o prazer da leitura limitar-se-á às suas aventuras mentais. Apesar de excêntrico, era um pensador erudito, um apaixonado por filosofia, arte, política e filologia e o fruto destes estudos está bem aparente e visível em seus ensaios. (MANVELL, 1964, p.84)

A complexidade intelectual e artística do universo eisensteiniano encontra-se em paralelo à complexidade da vida, como Lótman (1978, p.45) afirma: “O mundo do cinema está extremamente próximo da vida”. Da mesma maneira, Lima (*apud* JAUSS, 2002, p.15) situa a produção literária: “Como a palavra, como uma frase, como uma carta, assim é a obra literária não escrita no vazio, nem dirigida à posteridade; é escrita sim para um destinatário concreto”.

No Brasil dos anos 1920 e 1930, é de grande valia citar os dois principais meios impressos especializados em cinema em língua portuguesa, *O Fan* e a *Cinearte*, ambos com sede na cidade do Rio de Janeiro, foram responsáveis pela divulgação do cinema em território nacional, sendo *O Fan* mais comprometido com teorias cinematográficas.

O jornal *O Fan* (1928-1930) representava o pensamento dos cineclubistas do Chaplin Club. Segundo Hertz (2002), o cineclube realizava um rico debate em torno do que se identifica como “aparato cinema” e sobre a linguagem cinematográfica. As reflexões do grupo, que tinha Octavio de Faria como um ativo participante, eram sempre em torno do cinema e a partir de conceitos referentes à literatura. Mais ou menos no mesmo período, na União Soviética, teóricos do que se denominou Formalismo Russo estabeleceram um debate sincrônico ao do grupo carioca. Um exemplo disso é o registro das discussões do grupo no momento em que o cinema “silencioso” cedia lugar ao cinema “sonoro”.

Hertz (2002) afirma que a comparação entre os artigos russos e os brasileiros revelou-se bastante profícua, em função da abordagem teórica feita pelos dois grupos, já que ambos partiam de elementos de metáforas e metonímias assim como de prosa e poesia que identificavam no cinema.

Octavio de Faria, nos artigos de *O Fan*, demonstra acreditar na criação de uma nova linguagem, com o surgimento do cinema. A imagem cinematográfica, para ele, teria a capacidade de construir uma narrativa que poderia prescindir da palavra. (HERTZ, 2002)

Nos debates do Chaplin Club, o cinema russo ocupava um espaço importante. Vsevolod I. Pudóvkin e Serguei M. Eisenstein, dentre outros, foram temas de artigos calorosos do grupo. No entanto, no Brasil da época, não se tinha acesso aos filmes desses cineastas, por isso o debate ocorria a partir das leituras de publicações europeias e americanas. Em especial, as publicações francesas ocupavam um espaço importante para o embasamento teórico que marcava as discussões do cineclube.

No final da década de 1920, os textos foram praticamente direcionados às críticas e perspectivas relacionadas à chegada do som. Como grande destaque de crítica e de reflexão de cunho mais estético e criativo, temos dois documentos europeus: *A declaração sobre o futuro do cinema sonoro*, redigido,

em conjunto pelos cineastas russos Serguei M. Eisenstein, Vsevolod I. Pudóvkin e Grigori V. Aleksandrov, em 1928; e o manifesto *The Art of Sound*, produzido pelo jornalista e realizador francês René Clair, em 1929.

Segundo Alves (2013), *A declaração sobre o futuro do cinema sonoro*, primeiramente publicada na revista *Sovietski Ekran (Tela Soviética)*, de Moscou, e no jornal *Zhinz Iskusstva (Arte Cinematográfica)*, de Leningrado, em 1928, rapidamente circulou pelo mundo e despertou discussões. As ideias contrapontísticas dos cineastas russos, que prezavam pela utilização do som nos filmes, diferentemente do então criticado e redundante padrão do “cinema falado” norte-americano, foram reproduzidas, em 1930, na oitava edição de *O Fan*, cuja tradução foi feita com base na versão de 1928 do jornal *New York Times* e da publicação de 1930 da revista francesa *Cinéa-Cine*. Sob o título “O cinema sonoro e o manifesto dos três cineastas russos” foram transcritos trechos do manifesto assinado por Eisenstein, Pudóvkin e Aleksandrov.

Nesse manifesto, os cineastas russos condenam o cinema sonoro, afirmando a importância de se aprimorarem as técnicas de montagem para enfatizar a linguagem das imagens, a qual, no cinema mudo, seria universal, sem a necessidade de tradução, o que permitiria aos filmes serem compreendidos sem dificuldade pelas plateias de todo o mundo, ao contrário do que eles imaginavam que fosse acontecer com o cinema falado. Segundo esses cineastas, o advento do cinema falado traria muitas limitações à exibição dos filmes.

Observando-se as datas, apesar de todas as diferenças, chama a atenção o fato de terem sido sincrônicos os esforços de ambos os grupos, tanto o brasileiro quanto o soviético, de elaborarem questões de teoria cinematográfica a partir de uma ótica literária. Por meio de trechos dos textos de Eisenstein e do manifesto dos cineastas russos, o brasileiro pôde acompanhar um debate mais amplo sobre teoria cinematográfica e discutir as proximidades e distâncias do que se pensava sobre cinema na União Soviética, mesmo sem ter acesso aos filmes russos.

De acordo com Santos (2012), para o Chaplin Club, as produções cinematográficas de Hollywood traziam as marcas de uma exploração mercadológica que deveria ser combatida. No entanto, ao mesmo tempo, os membros do grupo não defendiam a produção cinematográfica europeia, a qual possuía um discurso contrário e de resistência às desvirtuações que a indústria norte-americana impunha ao cinema com a popularização dos *talkies*. Já os filmes russos de Eisenstein, Viértov e Pudóvkin tiveram uma boa recepção, pois apresentavam o cinema como uma combinação entre trabalho teórico e prático. Dessa forma, as teorias desses cineastas atraíram os cineclubistas, porque mais uma vez encontravam argumentos teóricos para confirmar a primazia da imagem na criação cinematográfica.

Com o objetivo de discutir, refletir e divulgar a cinematografia brasileira, a revista *Cinearte* nasce, num contexto cultural de rupturas, de buscas pela identidade nacional e da autonomia do cinema como uma linguagem artística.

Pugnamos sempre pelo saneamento dos programas oferecidos ao público. Nosso zelo jamais se arrefeceu nem arrefecerá nesse sentido. Tal razão da nossa seção de crítica, tão malsinada pelo que não enxergam, pelos que não compreendem o alto escopo que visamos, mantendo um estudo, algo severo às vezes, sobre o que nos oferecem importadoras de filmes, agências das produtoras e por fim os exibidores. (*Cinearte*, 03 de março de 1926)

APRESENTAÇÃO

TRANSCREVENDO...

O Cinema Soviético e o Manifesto dos Três Cineastas Russos

CONTINUANDO com o nosso hábito de transcrever sempre os artigos de grande interesse, publicamos aqui a tradução do famoso manifesto dos três cineastas russos.

Transcrevemo-lo não só por ser o evangelho dos que ainda esperam qualquer coisa da cam, mas também como introdução a uma série de traduções de artigos de cineastas russos que contamos publicar nos próximos números de "O Fm". — artigos assinados por Eisenstein, Dziga-Vertoff, etc. — sempre levados pelo mesmo desejo de pôr os nossos leitores ao par de tudo quanto se cria de novo em matéria de teorias cinematográficas.

A tradução que apresentamos foi obtida do confronto das traduções que o "New-York Times" (1928) e "Cinéa Cine" (1930) apresentaram. Publicamo-la sem comentário algum quanto às opiniões emitidas pelos cineastas russos. "O sonho de lá muito acurciado do film sonoro tor

O F A N

nov se uma realidade. Os americanos descoltraram a técnica do film falado e chegaram aos primeiros grãos de sua realização. A Alemanha trabalha seriamente no mesmo sentido. O mundo diz que o "grande mudo" encontrou enfim a sua voz.

Nós que trabalhamos na Rússia temos plena consciência de que com os recursos técnicos de que dispomos não conseguimos com rapidez resultados que satisficam.

Ao mesmo tempo julgamos interessante enumerar um certo numero de considerações preliminares de ordem teórica, tanto mais quanto, se é que estamos bem informados, o novo invento está sendo empregado de modo errado.

E uma concepção falsa das possibilidades dessa desoberta técnica pôde não só atrapalhar o desenvolvimento do cinematarte, como também destruir o muito que se conseguiu fazer até hoje com os meios de que se dispõe.

O cinema de hoje — que opera por imagens visuais — produz uma poderosa impressão sobre o espectador e ocupa com razão um lugar de primeira linha entre as diversas artes.

Como se sabe o meio basico — e aliás unico — pelo qual o cinema pôde atingir tão elevado grão de eficiência é o "montage". A aprimoração no "montage" como meio essencial de produzir um efeito é o axioma indiscutível sobre o qual se baseia todo o desenvolvimento do cinema.

O sucesso universal dos films soviéticos é devido, em grande parte, a um certo numero de princípios relativos ao "montage", que eles foram os primeiros a desenvolver...

(Tornouse aqui indispensavel uma observação. O texto francês (de "Cinéa-Cine") diz:

"...que eles foram os primeiros (1) a descobrir (o grão) do nosso) e a desenvolver..."

Não conhecendo o texto russo, aceitamos a versão americana. A francesa, aliás, tem um comentário, da redação da revista, que transcrevemos: "(1) Poder-se-ia discutir essa afirmação... limitemo-nos a lembrar que Griffith com "Intolerância" (1915), Mack Sennet com as suas comédias (Charley Ray com "O Men United Amor" (1922) e Abel Gance com "La Roue" (1922) mostraram o caminho aos russos e que esses não fizeram senão generalizar aperfeiçoamentos que provinham de outra parte"... Como se vê a versão americana, suprimindo a parte de descoberta, levanta em grande parte a objeção francesa... A pergunta também se não foi o "New York Times" que achou mais "partidário" suprimir a declaração de paternidade...)

1. Em consequência os únicos factores do importante para o desenvolvimento do cinema do futuro são os que reforcam e desenvolvem o efeito do "montage" sobre o espectador. Se examinarmos cada invenção nova sob esse ponto de vista será fácil verificar a quasi insignificância da obra e do valor diante da enorme significação do som.

2. O som é uma invenção de efeito duplo. Provavelmente sua utilização se dará no sentido da lei do menor esforço isto é, no de satisfazer a simples curiosidade do público.

Finalmente logo vem a exploração comercial da invenção mais fácil e mais rentável e assim temos: o film falado. São films em que os sons são ouvidos tal como são ditos, em que a palavra coincide exactamente com os movimentos dos lábios na tela e em que se cria a "ilusão" de pessoas falando, objectos falando, etc. Isso não trata, nesse primeiro período de surpresas sensoriais, prejudicial ao desenvolvimento da nova arte. Mas será terrível quando se atingir um segundo período de desenvolvimento, isto é, quando as primeiras surpresas das novas possibilidades se tornarem vistas e não seu

luzar se chegar a uma época de exploração dos "árabes de alta cultura" e "interpretações fotográficas de natureza teatral". Empregado desse modo o som destruirá o "montage". Isso porque se ajustarmos o som às fracções do "montage" intensificamos essas fracções e enriquecemos a significação de cada fracção de por si. Mas precisamente por isso, o "montage" que não produz os seus efeitos por fracções, mas sim pelo reunião dessas fracções, fica lesado.

3. Só o emprego do som como contraponto em relação ao texto visual do "montage" abre possibilidades novas para o desenvolvimento e aperfeiçoamento do "montage".

As primeiras experiências com os sons devem ser dirigidas para a novidade com as imagens visuais. Somente esse sistema produzirá a eventual coordenação de sentimentos que se procura para a criação, no futuro, de um novo contraponto orquestral de imagens-visões e imagens-sons.

4. A nova invenção técnica não é um puro impulso do acaso na história do film, mas um meio natural de fuga para a guarda avançada do cinema cultural da série de descobertas, que a primeira vista parecem de facto bem fundadas.

O primeiro beco sem saída é o letreiro com todas as informações tentativas de tornar parte integrante do "montage", incluindo-se nisso a sua divisão em partes separadas e a variação do tipo das letras.

O segundo beco sem saída é constituição pelas partes "explicativas", por exemplo: planos, cenas, que perturbam a composição do "montage" e retardam o "tempo".

Cada dia os problemas relativos ao tema tornam-se mais difíceis, as tentativas feitas para soluções por "tricks" de ordem visual tiveram como único resultado ou deixá-las sem solução alguma ou obrigá-las a radicalizar a imaginação

efeitos scenicos que por sua irrealdade gritam contra a razão.

O som, encarado como um novo elemento do "montage" — elemento naturalmente conjugado com a imagem visual —, trará certamente novos meios de grande eficiência para a solução dos problemas complexos que hoje nos parecem ainda insolúveis devido aos nossos metodos incompletos, unicamente baseados em elementos visuales.

2. O metodo do contraponto, aplicado á construção do film sonoro (note-se que o texto de "Vindá Cine" acrescenta: "e falado") não sómente não altera o caracter internacional do cinema como exalta sua significação e seu poder de cultura, a um gráo nunca visto até hoje.

Aplicando-se esse metodo de construção o film não ficará restrito aos limites do mercado nacional como é o caso com as peças de teatro e como será o caso com as peças de teatro-fil. mado. Além do que haverá uma possibilidade maior do que a antiga para que possam circular através o mundo ideis specíficos de seiem expressas em um film...

Chaplin dirigindo uma scena de "City Lights"

A scena como a vemos nos

Com a intenção de “formar mentalidades cinematográficas” (GONZAGA, 1989, p.16) justificou-se a criação da revista *Cinearte*, cujo início ocorreu numa pequena seção da revista *Para todos...* . Foi publicada pela Sociedade Anônima *O Malho*, detentora do maior parque gráfico da época, sob-responsabilidade de Adhemar Gonzaga e Mário Behring.

A revista *Cinearte* era um periódico voltado ao público frequentador das salas de cinema de todo o país, trazia reportagens sobre filmes em exibição, fotos de atores e atrizes, informações sobre as técnicas cinematográficas e a organização da indústria ao redor do mundo. O debate acerca da implantação da indústria cinematográfica no Brasil pôde ser acompanhado nas páginas da *Cinearte* do primeiro até o sétimo exemplar. Segundo Lucas (2005), a revista ganharia importância anos depois de seu fim:

Não é surpreendente, portanto, que essa revista seja citada nos estudos sobre cinema. Aliás, a literatura que contempla o cinema brasileiro trata com especial atenção o período compreendido entre as décadas de vinte e quarenta. São trabalhos realizados, em sua maioria, por pesquisadores da área de comunicação social, a partir dos anos sessenta. Nesse contexto, que é também o da criação dos primeiros cursos universitários de cinema e do reconhecimento internacional da produção cinematográfica brasileira através do Cinema Novo [...] (LUCAS, 2005, p.16)

Os textos e as críticas apresentados em *O Fan* eram diferentes daquelas publicadas na *Cinearte*, no entanto, ambas podem ser consideradas um marco no nascimento de um jornalismo nacional, o qual almejava refletir sobre diversas manifestações artísticas, entre elas, o cinema.

Antes da revista *Cinearte* já existia uma crítica honesta e verdadeira, mas constituía a

minoria. A praxe era a seguinte: o crítico escrevia no jornal e, ao mesmo tempo, era publicista de uma companhia cinematográfica, fazendo comentários de acordo com o valor comercial dos filmes e com o sucesso de bilheteria. Era mais uma promoção do que uma orientação para o público. (LUCAS, 2005, p.63)

Lucas (2005, p.10) afirma que a crítica de cinema sofria uma forte pressão das companhias cinematográficas, que estabeleceram escritórios no Brasil para distribuição dos filmes já na década de 1910. Os comentários pessoais sobre as películas não eram vistos com bons olhos e eram comuns os boicotes.

A *Cinearte* foi a primeira revista do mundo a ter correspondente efetivo em Hollywood. Em julho de 1932, Gilberto Souto estreia a sessão *Hollywood Boulevard*, dando continuidade ao trabalho iniciado por L.S. Marinho, representante da revista desde 1927. Em 1930, L.S. Marinho entrevistou Serguei M. Eisenstein em sua breve estada em Hollywood. Alguns anos antes, em 1926, seu filme *O encouraçado Potiômkin* foi eleito um dos melhores filmes do mundo pela Academia Americana de Artes.

Nessa entrevista, o jornalista mescla curiosidades a respeito da intimidade do cineasta russo-soviético com assuntos pertinentes sobre sua ida aos Estados Unidos, pergunta sobre os *talkies* norte-americanos, as novas tecnologias do cinema falado e a possibilidade de dirigir um filme em território americano.

O diretor de "Potemkin", "Dez Dias" e, recentemente "Velho e Novo", está em Hollywood. Trouxe-o, a Paramount que, por intermédio de Jesse L. Lasky, assignou com elle um contracto para longo praso de grandes films. (*Cinearte*, 25 de junho de 1930)

Eisenstein, entusiasmado com a “aparente” liberdade, propôs uma biografia do magnata das Munições Vicker, Sir Basil Zaharoff, uma versão para o cinema de *Arms and the Man* (1894) de George Bernard Shaw, e, por fim, o filme *Sutter’s Gold*, baseado no romance de Blaise Cendrars de 1925. Para este último, Eisenstein preparou o roteiro com auxílio de Ivor Montagu e Grigori Aleksandrov e realizou os primeiros esboços/croquis da película.

Contou-me elle que já estava com o assumpto do seu primeiro film em trabalhos. Disse-me elle que será um filme de assumpto de interesse internacional e que “não será cem por cento falado”. (*Cinearte*, 25 de junho de 1930)

As propostas sugeridas pelo cineasta não impressionaram os produtores dos Estúdios Paramount. Como parte do investimento, fora proposta uma versão para *An American Tragedy* (1925), romance de Theodore Dreiser. Animado por já ter lido Dreiser e tê-lo conhecido em Moscou, Eisenstein preparou um roteiro que chegava até o início de outubro de 1930. No entanto, mais uma vez, não conseguiu agradar aos investidores da produtora. Com viagem marcada para Moscou, e após uma conversa com Charlie Chaplin, Eisenstein procurou Upton Sinclair, autor muito lido na URSS e simpatizante do socialismo, o qual conseguiu a permanência do cineasta russo e a permissão para ambos viajarem para o México, com o intuito de filmarem uma obra que mostrasse o “verdadeiro” México, a qual seria produzida por Sinclair e sua esposa.

Na edição de 15 de outubro de 1930, publicaram a tradução da entrevista que Dorothy Calhoun concedera a Eisenstein, intitulada “Messias ou Ameaça?”. Nessa entrevista, o cineasta russo afirma a importância do cinema no movimento de transformação da Rússia. Segundo ele, os *Soviets* o reconheciam como “expressão de sentimentos do povo”.

Eisenstein, o famoso director da Russia e L. S. Marinho, representante de "Cinearte" em Hollywood.

O director de "Potemkin", "Dez Dias" e, recentemente, "Velho e Novo", está em Hollywood. Trouxe-o, a Paramount que, por intermedio de Jesse L. Lasky, assignou com elle um contracto para longo praso e grandes films.

Chegado que foi a Hollywood, Eisenstein falou. Conicidia, exactamente, a sua chegada, com o lançamento de um de seus films: "Velho e Novo". E, assim, duplas atensões voltadas para elle, passou a ser, logicamente, o factor de todas as prosas e de todas as conversas.

Deu entrevistas. Falou para os alumnos de uma Academia, na California. Deu opiniões á esquerda. Trocou idéas, á direita. E, agora, coube-me a vez. Falei com elle. Longamente. E, além disso, mostrei-lhe "Cinearte", com a qual foi photographado. E, ainda, muitas e muitas cousas me disse elle.

No emtanto, antes de entrarmos pelo assumpto, convém rememorar, aqui, alguma

cousa do quanto elle disse aos jornaes. Falando sobre Cinema falado, teve elle as seguintes expressões.

— O som é desejavel, e, mesmo, necessario. Mas encher um film, todinho, com dialogos e ruidos accidentaes, é ridiculo. O film americano, actualmente, tem um grave defeito. Só dura uma hora e meia, na sua projecção. O que, sem duvida, é a razão mais forte para justificar a mediocridade dos mesmos. Os films devem durar, no minimo, 3 horas de projecção. E, acima de tudo, ter interesse visual.

Mais adiante, no acalorado da discussão, diz elle, referindo-se aos "scenarios" dos films americanos.

— Os assumptos tem excesso de "plot" e as historias são na maioria tolas. Os "scenarios" devem ter, antes de mais nada, doses medidas de drama, de comedia e de sensualismo temperado. A função do film é ensinar e inspirar e não só-

mente divertir e alegrar.

— Os films americanos, tambem, dependem muito de artistas profissionais. Estes não estão á altura de viver um papel. Prefiro dirigir aquelles que, antes, nunca estiveram diante de uma "camera".

— Ainda nada está decidido quanto ao meu primeiro film americano. Mas não será uma cousa futil. Aqui ainda existe muita cousa a explorar. O povo, os arranha-céus e as tremendas industrias americanas. Quanto á eu empregar artistas profissionais, depende apenas dos artistas que me forem dados, mesmo. Mas eu continuo preferindo o trabalhar com elencos sem pratica.

Agora, vamos á mais um pouco de Eisenstein.

Com elle, em Hollywood, acham-se Gregor V. Alexandrov, seu scenarista e Edward Tisse, seu operador. O contracto que o prende á Paramount, é generoso. Ha ampla liberdade e, ainda, direito á ambas as partes de estudarem, durante tres mezes, para concluirem sobre as vantagens ou desvantagens deste mesmo pacto. No emtanto,

(De L. S. MARINHO, representante de CINEARTE em Hollywood)

Sergei M. Eisenstein terá que se deixar controlar pelo productor yankee e, naturalmente, amoldar os seus films mais pelo diapasão yankee. Logicamente, para seu proprio bem. Porque, afinal, se na Russia elle era genial, com certa escassez de recursos, nos Estados Unidos, tiradas certas de suas manias, e corrigidos certos de seus pontos de vista, ficará elle, evidentemente, admiravel. Tanto quanto Ernst Lubitsch, Ludwig Berger ou Poul L. Stein, mesmo. Allemaes que, em Hollywood, perderam as manias erradas que tinham. Desenvolveram as suas qualidades e, pouco tempo depois, só faziam films realmente soberbos.

Fui um dos primeiros jornalistas de Holly-

Eisenstein em

wood a entrevistar Eisenstein. Amosamos juntos e trocamos muitas idéas. Sem duvida alguma, emocioniei-me com isso, porque, como todos sabem, Eisenstein é um homem de fama universal. E, ao lado de homens assim e pequenas como Joan Crawford, eu geralmente me sinto acanhado. . .

Estudando-o, com olhares indirectos, em intervallos de prosa agradável, conclui que é um homem de grande intelligencia. Um tanto ou quanto minado e deteriorado pelo microbio do communismo. . . Tem uma cabeça muito grande. Olhos perspicazes, azues e vigilantes. . . E' gordo e tem cabellos castanhos claros, eriçados. A sua personalidade é evidente e salta pelos olhos. E' magnetico, mesmo,

I HOLLYWOOD

quando fala e expõe suas idéas. Vê-se, logo, que não é um homem vulgar. E, além, disso, é alegre, communicativo e um humorista de grande força. . . Emquanto conversavamos, fez diversas piadas. Entre ellas, contou-me, rindo, que não sabendo o que queria dizer o americano por "speakeasy", que em gíria significa bebida. Soffreu, num restaurante, uma "bôla" dessas. Dirigiu-se ao garçon e pediu-lhe em voz um pouco mais baixa, um chá. Porque ficou com

medo que alguém ouvisse um genio a pedir chá. . . E, este, não ouvindo, respondeu-lhe, em tom de pergunta: "Speakeasy?" E como "speakeasy", também significa falar facil. . . Elle concordou, sem saber bem com o que concordava. Resultado: quasi vae se haver com a policia, se não tem agilidade para a passar a garrafa de "whiskey" para

baixo da cadeira do vizinho. . . Elle fala muito bem inglez, apesar do seu acento estrangeiro. Também fala allemão e francez.

Contou-me elle que já estava com o assumpto do seu primeiro film em trabalhos. Disse-me elle que será um film de assumpto de interesse internacional e que "não será cem por cento falado". Será sonôro e terá voz, nas sequencias que pre-

cisarem, para auxilio da intensidade dramatica. Como, por exemplo, um grito ou uma exclamação. Ou mesmo uma phrase. Se tanto fôr necessario.

Elle me disse que acha que o Cinema falado não supplantou o theatro. E que nunca poderá bater o theatro. Pela mesma razão que o theatro jamais conseguiu supplantar o bom Cinema silencioso.

Mas. . . Resta-nos uma pergunta intima. Eisenstein modificará o typo "standard" do Cinema americano? Ou o Cinema americano acabará fazendo Eisenstein dirigir Clara Bow em um film de linha? . . .

Uma das cousas que mais elle admira é o caracter profundamente industrial dos Estados Unidos. E, no assumpto que é seu, também, o Cinema, acha que Hollywood é inigualavel. Eisenstein, dentro do Cinema falado, esera, dentro das clausulas do seu contracto, conseguir embellezar o Cinema falado. Isto é Tirando-lhe o excesso de voz. Augmentando o interesse dos trechos em que a mesma seja necessaria. E, ainda, baseando o film todo na mesma technica de

antes. Apenas aprimorando-o com determinados ces de voz, como acha toda gente de senso cinematografico commum.

Contou-me Eisenstein, ainda, que, se Ac Zukor consentisse, elle de bom grado dirigiria film para Douglas Fairbanks. Porque não só Douglas um artista esplendido, como, principete, tem-no no rol dos bons amigos e sabe, tambem o mesmo artista ha muito que o quer para diri-

(Termina no fim do num

Segundo Johnson (1987, p.32), os filmes norte-americanos ocupavam mais de 80% do mercado brasileiro em 1920 e concorriam com as produções europeias, pois a produção brasileira diminuía drasticamente. Não foi

aleatoriamente que Eisenstein, na entrevista “Messias ou Ameaça?” a Dorothy Calhoun, afirmou que o Brasil precisava desenvolver mais o seu cinema.

Observa-se a escassa exibição de filmes russos nas salas de cinema, logo, os filmes norte-americanos e seu ponto de vista sobre história e política russo-soviética predominava. Hernani Heffner, diretor do acervo da Cinemateca do MAM-RJ, em entrevista cedida no dia 28 de maio de 2015, afirmou que filmes sobre a Revolução de 1917, condenando o comunismo, eram feitos nos Estados Unidos da América e distribuídos pelo mundo como uma forma educativa de preservação dos princípios de “liberdade” do capitalismo, da religião e dos bons costumes.

Grupos militantes operários e anarquistas manifestavam-se nas salas onde eram exibidos os filmes de temática russo-soviética. Por essas e outras agitações, muitos filmes de produção norte-americana com temática russa foram proibidos. É importante contextualizar historicamente que o anticomunismo surgiu no Brasil logo após a Revolução de 1917. Segundo Motta (2002, p.2), temeroso com o poder que a proposta comunista teria sobre a massa proletária, que estava num quadro de instabilidade associado às dificuldades pós-guerra, o governo empenhou-se na repressão à propaganda anticomunista.

Com esse ambiente manipulado pela política e pelos distribuidores, o público tinha acesso aos filmes que lhes eram permitidos, logo, seus critérios de avaliação eram superficiais. Ele apegava-se apenas ao enredo, não acessava as camadas mais profundas, que apresentavam discussões sobre a linguagem cinematográfica e as relações humanas.

O formalismo e o construtivismo, movimentos artísticos dos quais Eisenstein advém, valorizam a realidade material do texto literário em detrimento da reflexão sobre a realidade social, demonstrando, assim, a maneira pela qual o artista concebe a realidade, com o intuito de ampliar a percepção dos indivíduos. Por conta disso, Eisenstein e outros contemporâneos vanguardistas não foram compreendidos naquele momento.

Ao final da entrevista que L.S. Marinho fez à Eisenstein para a revista *Cinearte*, em Hollywood, o entrevistador traduz a crítica de Michel Gibbons para *O Velho e o Novo*: “Bilheteria: Este film, a não ser para os Cinemas de pura ‘arte’, não tem a menor parcella de bilheteria”. Jauss (1994), em sua segunda tese sobre teoria da recepção, afirma que o saber prévio de um público, ou o seu horizonte de expectativas, determina a recepção. Segundo ele, a disposição do público está acima da compreensão subjetiva do leitor. A nova obra suscita expectativas, desperta lembranças e “conduz o leitor a determinada postura emocional e, com tudo isto, antecipa um horizonte geral da compreensão” (JAUSS, 1994, p.28). Sendo assim, a recepção torna-se um fato social e histórico, pois as reações individuais são parte de uma leitura ampla do grupo no qual o homem, em sua historicidade, está inserido, o que torna sua leitura semelhante à de outros homens que vivem a mesma época.

Nos jornais e revistas de grande circulação, a partir de 1931, após as primeiras exibições de *O encouraçado Potiômkin*, não foram encontradas manifestações do público. Na *Cinearte*, de 14 de outubro de 1931, é possível analisar a postura de um leitor da revista, ou seja, de um frequentador de salas de cinema.

Assisti ao Couraçado Potemkin, Film russo de renome mundial. Eis a minha opinião sobre o mesmo, amigo Operador. O Couraçado Potemkin, de Serge M. Eisenstein, talvez o mais discutido Film de todo mundo, foi aqui exibido. [...] Sou apenas um simples leitor de CINEARTE, nada mais. Faço parte do grosso publico. Mas como, pelas theorias communistas, todos são iguaes, eu embora não seja comunista, applico essa theoria em relação a este Film [...]. O Film só tem isso: movimento, movimento, movimento. [...] Para quem vae ao Cinema para sonhar, para buscar ilusão, para encher o espírito de emoções estheticas, este Film não serve. E como tal

classe é composta de 99% dos que vão ao Cinema... (*Cinearte*, 14 de outubro de 1931)

A terceira tese de Jauss (1994) postula que o texto pode satisfazer o horizonte de expectativas do leitor ou provocar estranhamento e rompimento com esse horizonte, em maior ou menor grau, levando-o a uma nova percepção da realidade. A distância entre as expectativas do leitor e a sua realização é denominada por Jauss (1994, p.31) de “distância estética” e determina “o caráter artístico de uma obra literária” (JAUSS, 1994, p.31). Como o horizonte de expectativas varia no decorrer do tempo, uma obra, que surpreendeu pela novidade, pode tornar-se comum e sem grandes atrativos para leitores posteriores; por isso, o autor entende que as grandes obras serão aquelas que conseguirem provocar o leitor de todas as épocas e permitirem novas leituras em cada momento histórico. Bamba (2013) afirma que

[...] o universo da recepção é configurado e formado por diversos tipos de objetos, realidades e fenômenos de caráter subjetivo, coletivo, cultural, político, social, etc. Encontram-se nele, sobretudo, além dos tradicionais lugares-cinema, eventos cinematográficos e formas de ‘mediações’ através dos quais os públicos e os espectadores entram em contato com as obras fílmicas e se relacionam diversamente com seus conteúdos narrativos. (BAMBA, 2013, p.8)

Sendo assim, o crítico, um espectador a princípio, torna-se testemunha de uma época. De mero leitor, transforma-se em difusor de textos mais apurados e sua crítica torna-se um alicerce histórico para os filmes. Ao mesmo tempo, essa crítica é um objeto estético, um produto simbólico. Segundo Bordwell (1989), mesmo um ensaio acadêmico ou uma resenha de jornal é uma crítica cognitiva e retórica, moldada pelas instituições que a albergam.

"O Encouraçado Potemkin"

Por F. SLANG

Aproveitando a exhibição nos cinemas desta Capital, do film "O Encouraçado Potemkin", a Empresa Editora Nacional "Lux" deu a publicidade o palpitante livro do escriptor F. Slang sobre o famoso episodio da historia russa de onde foi extrahida, fielmente, a pellicula.

O livro narra, com grande poder de dramaticidade, a historia da revolta da esquadra russa na bahia de Odesa, em 1905.

Esse acontecimento, que tanto empolgou a attenção do mundo civilizado, naquella época, encontrou no sr. F. Slang, um historiador esclarecido, vivo e brilhante.

O "Encouraçado Potemkin" é um livro que se lê, num solvo, pois a realidade crua dos factos, perfeitamente documentada, toma a movimentação emocionante de um romance de aventuras. Escripita em estylo simples e desataviado, essa obra vae, por certo, obter, em São Paulo, um numero extraordinario de leitores.

O trabalho editorial é digno de destaque, figurando na capa e no interior do volume, diversas illustrações tiradas do film.

"O ENCOURÇADO POTEMKIN"

"O encouraçado Potemkin" é considerada como a maior realização artistica do cinema. Dirigiu-a Sergio Eisenstein, genio da moderna cinematographia. E' uma vaga marulhante de massas humanas, que monta, que monta... e parece atirar-se contra a platêa, arrastando o peso incrível e inaudito de uma impressionante paixão dos sentidos. E' a historia documentada de um dos mais empolgantes acontecimentos do inicio do nosso seculo, reconstruida através da sensibilidade invulgar do maior "regisseur". E' um film do Programm Helifar, e será estreado na Sala Vermelha do Odeon, no dia 5 de fevereiro.

O ENCOURÇADO POTEMKIN

A Empresa Serrador exhibirá a partir do dia 5 de fevereiro, na sua Sala Vermelha, o grande film "O Encouraçado Potemkin", a primeira obra do genial Sergio Eisenstein. No film não ha artistas centralizando acção; existe mesmo, uma destruição da individualidade, tão rectilínea, que, ao findar o espectáculo, não se tem nenhuma lembrança de personagens, mas a sensação de guardar na pupila um mundo. As massas humanas, predominantes do principio ao fim, emprestam á acção

um andamento de vaga marulhante, impressionam os sentidos em forma definida e nitida, e emocionam profundamente, perturbadoramente. Como toda grande obra de arte, esse film fala directamente ao coração e ao cerebro do homem, utilizando-se das sensações mais puras e dos sentimentos mais verdadeiros. Por isso, é uma obra educativa, não no sentido simplesmente tecnico da palavra, mas na accepção moral.

POTEMKIM

Hoje, finalmente, na tela da Sala Vermelha do Odeon, o publico paulista no terá ensejo de assistir ao tão esperado "Encouraçado Potemkim" — a palavra de ordem da nova cinematographia. Como em todas as partes onde foi exhibido, a estrêa de hoje marcará época na historia do cinema brasileiro. Os extraordinarios recursos technicos de Eisenstein estão todos patenteados nessa magnifica producção.

Todos os sectores da vida social paulista, desde os intellectuaes, passando por todas as classes intermediarias, esperam ansiosamente essa apresentação. A expectativa não acarretará desillusões. Antes pelo contrario, o programma Helfar, e o Cinema Odeon, promettem superal-a em maneira brilhante.

EXHIBIÇÕES DE HOJE:

Odeon (Vermelha) — O encouraçado Potemkin, 1 comica, 1 desenho e 1 jornal.

Paramount — No caminho do céu, 1 jornal e 1 desenho.

Paratodos — Galanteador audaz, 1 comica e 1 jornal.

Pedro II — O pae da criança, 1 comica, 1 jornal e 1 desenho.

Rosario — Formação de culpa, Cowboy a muque e 1 jornal.

Republica — Pillulas de hercules e Vida de cachorro.

* * *

ODEON

SALA VERMELHA

Matinée às 15 hs. — Solrée às 19,30 e 21,30 horas

A' tarde e á noite

Um film famoso e discutido no mundo inteiro

O ENCOURAÇO POTEMKIN

Direcção de Eisenstein

Um desenho sonoro, uma comica e um jornal

Preços — A' tarde: Poltronas, 2\$; 1/2 entradas, 1\$200. — A' noite: Frisas, 20\$; platôas, 4\$; 1/2 entradas, 2\$; balcão, 2\$.

|

Década de 1940, o início de uma crítica cinematográfica mais madura

Criada pelo grupo mais expressivo de alunos das primeiras turmas da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, *Clima* foi uma publicação cultural marcante na crítica paulistana. No total foram 16 números publicados entre maio de 1941 e novembro de 1944.

O diretor responsável pela revista era Lourival Gomes Machado e os editores encarregados das seções permanentes eram: Antonio Candido, literatura; Lourival, artes plásticas; Paulo Emílio Sales Gomes, cinema; Décio de Almeida Prado, teatro; Antonio Branco Lefèvre, música; Roberto Pinto Souza, economia e direito; Marcelo Damy de Souza, ciências.

Segundo Pontes (1998, p.101), a partir dos anos 1940, as transformações que ocorriam no âmbito dos estudos literários resultavam em abordagens críticas mais acadêmicas, dessa maneira houve uma reavaliação da figura do crítico e da função da crítica.

Ao lado de sua contribuição decisiva para a formação de uma consciência nacional e para a pesquisa da vida e dos problemas brasileiros, a literatura e seu exercício constituíam um canal privilegiado para a aquisição de prestígio e reconhecimento no campo intelectual da época. O mesmo, porém, não ocorria com outras variantes de produção cultural, como a crítica de cinema e de teatro. (PONTES, 1998, p.102)

A crítica se apresentava, na verdade, como uma atitude indissociável das posturas do grupo diante dos acontecimentos da época. Por meio da reflexão sobre linguagens artísticas, os críticos traziam à discussão os problemas do momento, ao mesmo tempo em que, no ato da argumentação, produziam as suas visões do tempo presente.

Sendo produto desse contexto, Paulo Emílio Sales Gomes, militante de esquerda na juventude, foi preso em 1935 pelo governo de Getúlio Vargas. Ao fugir, ele exilou-se na França, entre 1937 e 1939, onde conheceu Plínio Sussekind Rocha, antigo membro do Chaplin Club, responsável por introduzi-lo no universo do cinema, em especial, no cinema mudo.

Ao voltar para o Brasil, em 1940, ingressou na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo. Em agosto do mesmo ano, fundou o Clube de Cinema de São Paulo.

O objetivo do cineclube era estudar o cinema como arte independente, por meio de projeções, conferências, debates e publicações. Durante o ano 1940, o cineclube promoveu cinco sessões de cinema – três fechadas e duas abertas ao público. Entre os filmes exibidos, havia clássicos do expressionismo alemão como os de Robert Wiene (*O gabinete do doutor Caligari*) e os de Fritz Lang (*Metrópolis* e *Os espiões*).

Segundo Ruy Coelho (*apud* PONTES, 1998, p.102), “os filmes eram disponíveis nas empresas comerciais que os alugavam”. Nas reuniões abertas ocorridas na sala de conferências da Faculdade de Filosofia, situada no terceiro andar da Escola Normal, na praça da República, sucediam-se os debates após as projeções dos filmes. O público era composto por estudantes e professores da Faculdade da Filosofia, aos quais se juntavam intelectuais e artistas, os mesmos que se encontravam em outros espaços culturais de São Paulo.

Para 1941, o cineclube preparara uma série de palestras que seriam proferidas por Guilherme de Almeida, Octavio de Faria e Vinicius de Moraes. Infelizmente, elas não chegaram a acontecer, pois o cineclube, que não tinha estatutos registrados, foi fechado no início de 1941 pela censura do Estado Novo, sob a alegação de incitar a projeção de filmes subversivos (PONTES, 1998, p.103).

Inconformado com a decisão do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), Paulo Emílio viajou para o Rio de Janeiro com o propósito de discutir a questão diretamente com as autoridades responsáveis. Encontrou-se

com Israel Souto, autor da medida que encerrou as atividades públicas do cineclube.

[...] tive uma conversa incrível. "A juventude é ingênua", explicou-me Israel Souto, "deixa-se convencer facilmente pela propaganda subversiva". Vou lhe dar um exemplo. Vocês veem uma fita russa, onde aparece uma mulher gorda, saudável, cheia de vida, amamentando um bebê risonho. Aparentemente, nada mais inocente. Mas precisamente aí é que está a propaganda, porque nós sabemos que na verdade as coisas na Rússia não são assim, e a juventude se pode deixar enganar. Estou lhe dando um exemplo de um filme que vi. Agora imagine o que há por aí que nós não sabemos [...] (PONTES, 1998, p.103)

Nesse período, Paulo Emílio dividia-se entre o cinema e a política, unindo suas inquietações intelectuais à sua necessidade de diálogo político. Para burlar a censura promoveu sessões privadas em sua residência, as quais, no entanto, não duraram muito tempo.

O cinema que se via e se discutia era basicamente representado por clássicos europeus e norte-americanos produzidos nos anos 1920, sobre os quais já havia um conjunto de interpretações e teorizações. Em busca de aprofundamento no estudo da linguagem cinematográfica, em 1946, Paulo Emílio viaja para França e torna-se um frequentador assíduo da Cinemateca Francesa, mantendo uma amizade com seus criadores, Henri Langlois e Marie Merson, além de aproximar-se também de André Bazin, importante crítico francês e o grande influenciador dos cineastas da *Nouvelle Vague*.

O Paulo, quando eu o conheci em 1947, [...] já estava totalmente ferrado pelo cinema, indo diariamente à Cinemateca (Francesa) e assistindo a todas as sessões, e eu comecei a viver esta

vida com ele, de estar indo na Cinemateca. Frequentemente depois de irmos à Cinemateca, íamos ao teatro, pois o Paulo gostava quase tanto de teatro quanto de cinema. [...] Chegava em casa depois de tudo isto e lia até às 7 da manhã. [...] Ele lia muito, tinha uma grande mania de comprar livros. [...] Durante este tempo, eu esqueci de dizer, ele mandava umas crônicas sobre cinema, mais críticas do que crônicas, para o Anhembi [...] Fomos, então, em alguns festivais de cinema. Paulo tinha ligações com o pessoal da Cinemateca, sobretudo o Langlois. Estivemos no Festival de Knockkele-Zoute e conhecemos ligeiramente o De Sica, o Gérard Philipe. Não me lembro se o Bazin estava lá. Conhecemos mais o Bazin quando ficamos um mês como convidados pelo pessoal do Festival de Veneza, justamente em 1952. Bazin e nós estávamos no mesmo hotel. Então, o Paulo Emílio ficou tendo... ele já tinha muita admiração pelo Cahiers du Cinéma e ficaram camaradas. (Sônia Borges Veloso em entrevista a José Inácio de Melo e Souza)

Após um ano de funcionamento da revista, em 1941, os editores começaram a receber convites para escrever na imprensa diária. No decorrer dos anos de 1950 e 1960, a cena cultural paulista foi um reflexo da atuação do grupo *Clima* tanto na construção de experimentos culturais de ponta no teatro, nas artes plásticas e no cinema quanto na edificação de bases intelectuais mais acadêmicas nas análises da produção cultural.

Esse movimento crítico migrou da revista *Clima* para o Suplemento Literário do jornal *O Estado de São Paulo*, reunindo os nomes de Décio de Almeida Prado, como diretor; Antonio Candido, idealizador e colaborador

constante; Lourival Gomes Machado, como titular da seção de arte e Paulo Emílio Sales Gomes, como titular da seção de cinema.

Lançado em outubro de 1956, com o objetivo de ser uma revista literária de porte nacional, o Suplemento não mostrava uma veia jornalística, mas, sim, pretendia servir de instrumento de trabalho e pesquisa aos profissionais intelectuais, exercendo uma constante ação de presença e estímulo.

[...] a Universidade de São Paulo foi o acontecimento da cultura brasileira que serviu de modelo para todas as universidades do Brasil. [...] E a Universidade de São Paulo está ligada diretamente ao jornal *O Estado de São Paulo*, porque o idealizador da Universidade de São Paulo foi o dr. Júlio de Mesquita Filho. Tudo isso indica que o suplemento, sendo embora literário, vai refletir um pouco o tom da *intelligentsia* paulista, que é um tom de estudo, de ensaio, de reflexão. (PONTES, 1998, p.210)

Nesse contexto cultural, é importante destacar a importância de Paulo Emílio Sales Gomes como crítico, mas também como educador na idealização de instituições e meios de comunicação que possibilitassem o acesso do público à linguagem cinematográfica, à sua pesquisa e difusão.

Paulo Emílio publicou no Suplemento Literário os seguintes artigos a respeito dos filmes e das teorias de Serguei M. Eisenstein: "O homem Eisenstein" (07 de dezembro de 1957), "O pensamento de Eisenstein" (14 de dezembro de 1957), "Eisenstein e a massa" (11 de janeiro de 1958), "Eisenstein e a mística" (18 de janeiro de 1958), "Eisenstein e o herói" (25 de janeiro de 1958) e "Potemkin e Outubro" (20 de janeiro de 1962).

A crítica cinematográfica desenvolvida por Paulo Emílio em São Paulo, que analisava a produção cinematográfica de Eisenstein, possuía, no Rio de

Janeiro, seu duplo em Vinicius de Moraes, em cujas críticas sempre imperava a polêmica.

Vinicius de Moraes, desde o tempo de estudante de Direito, ligara-se a Octavio de Faria, a Plínio Sussekind Rocha e a Almir Castro, os principais agitadores do primeiro cineclubismo brasileiro. Era inevitável a sua parcialidade ao defender o cinema mudo, pois o poeta era filiado ao grupo Chaplin Club.

Sua familiaridade com o cinema estreitou-se quando em 1936, ele substitui Prudente de Moraes Neto como representante do Ministério da Educação na Censura Cinematográfica. Em 1941, recebe um convite do jornal *A Manhã*, apoiador da ditadura do Estado Novo, para ser redator do *Suplemento Literário* e responsável pela coluna de cinema. Segundo Calil,

[...] a partir dela (da coluna) proporá uma cruzada pela educação estética dos leitores, com artigos de divulgação sobre as teorias do cinema de roteiro (que ele, utilizando a palavra francesa, chamava de “cenário”), de direção e de montagem (CALIL *apud* MORAES, 1991, p.14).

De agosto de 1941 a fevereiro de 1944 manterá sua coluna em *A Manhã*, da qual será afastado discretamente por pressão dos distribuidores de filmes, que ameaçaram retirar a publicidade dos lançamentos se o jornal mantivesse o cronista que debochava implacavelmente de Hollywood. [...] Apesar de apoiar o governo, *A Manhã* não escapava ao controle do DIP Departamento de Imprensa e Propaganda, que exercia rigorosa censura na imprensa e nas palavras de Vinicius. (CALIL *apud* MORAES, 1991, p.16)

Vinicius de Moraes escreveu de maneira regular, embora com interrupções até 1953, em diversos periódicos: *A Manhã* (1941-1944) *Suplemento Literário* de *O Jornal* (1944), *Diário Carioca* (1945), *Diretrizes* (1945), revista *Filme*, com Alex Viany (1949), coluna de cinema do jornal *Última*

Hora (1951-1952) e em *A Vanguarda*, dirigido por Joel Silveira(1953). Entretanto, escreveu pouca crítica de cinema, em comparação com a feita em São Paulo no mesmo período.

Vinicius é um homem eternamente grávido e que está eternamente dando à luz. Vinicius está sempre sendo fecundo desordenadamente pelas coisas do mundo, pelas crianças, pelo cinema, pela guerra, pelos passarinhos. (*Clima*, junho de 1942)

Ao se analisar “*Ivan, o Terrível*”, artigo redigido por Vinicius de Moraes, publicado em 4 de setembro de 1951 no jornal *Última Hora*, e “O pensamento de Eisenstein”, escrito por Paulo Emílio Sales Gomes e publicado no Suplemento Literário do jornal *O Estado de São Paulo* em 14 de dezembro de 1957, é possível identificar alguns pontos em comum. Ao se traçar alguns comparativos entre os artigos, é importante ter em mente que a crítica, para ambos, era vista como uma tentativa de comunicação mais direta com o público, ou seja, ela assumia uma função de mediadora, fornecendo um elo entre os artistas e o público.

Por outro lado, é importante ressaltar que, no início do século passado, os críticos Siegfried Kracauer, Jean Epstein, Otis Ferguson ou Graham Greene escreviam para jornais e outras publicações direcionadas a cinéfilos. Esses escritos críticos buscavam, sobretudo, definir o cinema como arte e como linguagem, visto que a sétima arte ainda começava a dar seus passos iniciais em direção a um sistema de expressão específico da área fílmica (BORDWELL, 1989, p.21).

IVAN O TERRÍVEL

Quem ainda não viu "Ivan, o Terrível" quando de sua primeira rodagem nesta cidade não deve perdê-lo agora. O grande filme de Sergel Eisenstein estará na tela do São José por uma semana, e todos os estudiosos e curiosos do cinema têm obrigação de lá estar, pelo menos duas ou três vezes. Eu já vi a película oito vezes, e pretendo revê-la tanto quanto possível durante esta reprise. Isso porque "Ivan" é um filme que ganha "momentum" cada vez que se o assiste. De início duro e lento, aos poucos abre novas perspectivas íntimas, podendo chegar, como chegou para mim, a um verdadeiro absurdo de comunicação — pejado, em cada imagem, de sentido social e humano, e estalando de qualidade artística.

Eu, sem modéstia, tenho sobre esse filme um conhecimento que duvido alguém, com exceção do próprio Eisenstein tivesse. E' para mim não só uma obra maior de cinematografia, como um poderoso estudo em profundidade de um homem e sua época. Como acentuou Eisenstein, não quis ele fazer "de um Ivan o Terrível um Ivan o Bom". O que o interessou foi a motivação histórica, o drama social que fez desse homem o eixo da unificação russa em torno de Moscou. E isso Eisenstein o conseguiu alargando extraordinariamente os planos do estilo histórico, dando-lhe um planejamento novo em cinema, levantando muros imensos para murais fabulosos, "deformando", segundo o conceito moderno, teatralizando os efeitos puramente mímicos de modo a dilatar essas faces e essas ações até o tamanho do espaço histórico onde hoje se situam.

O filme, eu sei, tem grandes inimigos. O poeta e crítico de cinema James Agee — sem dúvida o maior crítico americano de cinema desde a morte de Harry Potemkin — escreveu sobre ele, em "The Nation", já lá vão uns três anos, uma das críticas mais injustas que me foi dado ler. As injustiças emitidas por Agee — um homem profundamente inteligente, simpático e estimável — eu as tenho visto repetidas por muitos outros homens inteligentes, simpáticos e estimáveis, mas que não se querem dar ao trabalho de rever o filme e estudá-lo em sua importante simbologia, por se flarem no julgamento "de instinto" que as suas peculiaridades neles provocaram. Mas isso não é fazer crítica nem aqui nem na casa do diabo. "Ivan" é um filme que ninguém poderá conhecer "de instinto", vendo-o uma só vez, ou mesmo duas. E' preciso mergulhar neste mar estático do cinema e ir colher o protoplasma vivo na verdadeira profundidade onde prolifera. "Ivan" é todo um curso de cinematografia, é o ápice de uma vida dedicada ao estudo e à realização de cinema — uma obra de cultura social e artística — feita por um homem que, em sua busca do mistério cinematográfico, não se ateve à simples pesquisa dos elementos gerais do cinema, — estudou-o do ponto de vista da poesia, do teatro, das artes plásticas, da música; chegando à análise da grafia japonesa e chinesa como fenômeno de síntese; olhando com lente de aumen-

Por
VINICIUS
DE MORA'S

to a mímica simbólica do teatro japonês; tentando artisticamente a correspondência anunciada pelo verso famoso de Baudelaire — "as cores, os perfumes e os sons se respondem".

Eu voltarei, passados alguns dias e dada ao público a oportunidade de ver e rever "Ivan", a estudar o filme do ponto de vista da produção, e dos setores da produção. Provisoriamente deixo aqui o meu entusiasmo irrestrito por essa obra magna de cinema, de quem Chaplin, o seu maior gênio, disse: "Essa é a maior das obras históricas já filmadas... Deixa para trás tudo o que já vimos em cinema."

Quando o cinema torna-se reconhecido no campo das artes, a crítica de filmes e a própria teoria do cinema se viram vinculadas aos sistemas referenciais interpretativos das disciplinas humanísticas, sobretudo da literatura. Conforme foi apontado por Antonio Candido ao propor abordagens críticas mais acadêmicas à literatura, que reverberaram assim nas demais linguagens artísticas.

De acordo com Gomes (2006), a crítica cinematográfica desenvolveu-se e cresceu proporcionalmente à expansão do ensino superior, ao aumento de publicações populares e acadêmicas e à medida que os filmes também se tornaram mais acessíveis para a análise.

O discurso da crítica é um discurso retórico interpretativo, o qual se apoia na ambiguidade da linguagem para fornecer ao público uma possível interpretação e análise daquele filme. Lembrando que “o cinema é por natureza discurso, narração” (LÓTMAN, 1978, p.67), os diferentes contextos e padrões de propagação influem diretamente nos textos, nos artigos e nas resenhas das críticas de cinema, as quais respondem às exigências jornalísticas ou acadêmicas de cada contexto.

Assim, o argumento retórico do crítico deve, sobretudo, se ajustar ao público. É necessário que o crítico saiba que tipo de comentário o leitor deseja e aceita, mas também qual é o grau de originalidade requerido, segundo as circunstâncias institucionais impostas.

A quem nos dirigimos ao escrever uma tese? (ECO, 2007, p.115)

Para Jauss (1994), o leitor é responsável por atribuir valores estéticos às obras e por arregimentá-las aos dilemas éticos e morais vivenciados por uma determinada sociedade de leitores, ou seja, é responsável por atualizá-las em seu mundo histórico.

Bordwell (1989) afirma que o horizonte de expectativas (tanto da crítica quanto de seus leitores) é formado por convenções discursivas já estabelecidas, as quais se somam às atuais e que, por sua vez, formam uma espécie de

horizonte geral de convenções. Cada época possui seu horizonte geral de convenções que podem transformar-se em verdadeiros cânones estéticos, políticos, definindo o modo de se analisar um filme. O momento histórico também pode exigir que aconteça um rompimento com essas convenções, transformando, por vezes, esse rompimento em mais uma convenção.

Em seu artigo “*Ivan, o Terrível*”, Vinicius dialoga diretamente com seu leitor: “Quem ainda não viu *Ivan, o Terrível* quando de sua primeira rodagem nesta cidade, não deve perdê-lo agora.” (MORAES, 1991, p.225). O poeta demonstra grande admiração pelo filme: “Eu já vi a película oito vezes e pretendo revê-la tanto quanto possível durante esta reprise.” (MORAES, 1991, p.225).

Aproveitando as exhibições das películas, os periódicos forneciam informações recomendadas pelas empresas distribuidoras dos filmes, que eram extremamente descritivas e tinham propósitos comerciais. Ao mesmo tempo, os jornais publicavam críticas com o intuito de conduzir o leitor a reflexões que complementassem sua compreensão sobre aquela determinada película, o que nem sempre era compatível com os propósitos das distribuidoras, as quais visavam mais ao lucro do que à qualidade de suas projeções, porque, em suma, não estavam preocupadas com a conscientização de seu público.

No caso, Vinicius de Moraes educa seu leitor, explicando como se deve assistir a uma obra eisensteiniana. “[...] *Ivan* é um filme que ninguém poderá conhecer ‘de instinto’, vendo-o uma só vez, ou mesmo duas” (MORAES, 1991, p.226), para que assim seja possível compreendê-lo.

Ivan é todo um curso de cinematografia, é o ápice de uma vida dedicada ao estudo e à realização de cinema, uma obra de cultura social e artística feita por um homem que, em sua busca do mistério cinematográfico, não se ateve à simples pesquisa dos elementos gerais do cinema, estudou-o do ponto de vista da

poesia, das artes plásticas, da
música [...] (MORAES, 1991, p.226)

No mesmo texto, ele cita críticas publicadas no exterior sobre *Ivan*. Sendo elas contrárias aos argumentos defendidos por ele, Vinicius de Moraes contrargumenta, demonstrando que tanto a falta de dedicação a uma obra cinematográfica quanto a de seu estudo resultam na superficialidade e incompreensão da bagagem utilizada por Eisenstein na construção de seus filmes, os quais necessitam de espectadores especialistas e de leigos interessados e com postura ativa.

A atitude crítica e-reflexiva do espectador de Eisenstein é o veículo de sua atualização, como apontado anteriormente por Jauss (1994) e Bordwell (1989). O mesmo acontece com o leitor de Eisenstein, pois, em seus escritos, o cineasta desenvolveu teses sobre o cinema linguagem, prática e ensino.

Em “O pensamento de Eisenstein”, Paulo Emílio afirma, logo no início, que “a obra e a figura humana de Eisenstein são assuntos que nunca perdem a atualidade nos meios de cultura cinematográfica.” (GOMES, 2015, p.141). Esse texto é direcionado ao estudo das teorias e das anotações de Eisenstein e introduz o leitor na complexidade do homem em seu tempo e no conceito de artista como criador de suas obras.

O modelo inspirador de Eisenstein foi sempre Leonardo, havendo realmente entre ambos um parentesco profundo. No entanto, tudo indica que os obstáculos enfrentados pelo primeiro, muitos dos quais não pôde vencer, foram mais difíceis e complexos do que os conhecidos por Da Vinci. Quanto mais se conhece Eisenstein, mais se aprofunda a impressão acabrunhadora de que talvez sua vida tenha sido essencialmente uma gigantesca frustração intelectual, artística e humana. (GOMES, 2015, p.142)

A preocupação constante de não deixar perder-se o menor grão de experiência coletiva, a escrupulosa vontade de colocar ao alcance de todos os criadores do cinema cada lampejo de pensamento no domínio da criação cinematográfica obrigou-nos a nós, artesãos do cinema soviético, desde o primeiro dia de sua existência, a esboçar, tanto em nossos filmes como em nossos artigos e nossos estudos, o quadro mais amplo e mais detalhado possível daquilo que procuramos, daquilo que encontramos, daquilo a que aspiramos. (EISENSTEIN, 1969, p.9)

Publicado em 1957, esse texto apresenta um panorama das publicações existentes à época sobre Eisenstein e escritos por ele. Elas eram escassas no estrangeiro, quase inexistentes na Rússia, e no Brasil, nulas. Ao leitor atento, é possível traçar paralelos com o contexto histórico, político e cultural no qual o cineasta russo-soviético encontrava-se assim como as consequências da não compreensão plena de seus textos. Essa complexa trama, o espectador deve desvendá-la ao ver filmes eisensteinianos.

“Apesar do muito que tinha a dizer através da escrita, seus meios de expressão mais espontâneos eram o desenho e a imagem cinematográfica.” (GOMES, 2015, p.145). Durante grandes períodos Eisenstein só teve os estudos e o ensino como meios de desenvolver suas teorias, as quais foram construídas de maneira fragmentária, provavelmente por conta das perseguições sofridas, perpetuadas pelos censores soviéticos e/ou por não ser escritor, mas cineasta. Segundo Paulo Emílio, os filmes tornam-se ilustrações das teorias do cineasta, o que muitas vezes dificulta o seu pleno entendimento, pois são muitas as camadas de conhecimento a serem apreendidas pelo espectador e leitor.

No Suplemento Literário, o texto de Paulo Emílio possuía uma linguagem elaborada, a qual era apreciada por intelectuais, artistas e jovens aspirantes ao cinema, isto é, por um público já iniciado. As informações contidas em seu

artigo forneciam um panorama da vida e obra do teórico e mestre Eisenstein. Dessa forma, preocupava-se sobretudo em situar o leitor na trama que envolvia o cineasta.

Tanto no texto de Vinicius de Moraes quanto no de Paulo Emílio é possível perceber a preocupação que ambos tinham em apresentar Eisenstein em sua profundidade. O primeiro afirmou de maneira engajada e apaixonada o quão importante era assistir várias vezes à película *Ivan, o Terrível*, para assim perceber a grandiosidade de sua criação. Já Paulo Emílio, transbordando seus conhecimentos sobre Eisenstein, apresentou-o como homem que era fruto de seu tempo, revelou aspectos de seu pensamento recolhidos e estudados a partir dos poucos textos e filmes editados até então. Seu texto possibilitou que o leitor alcançasse informações pouco acessíveis.

Nunca conheceremos o edifício completado, mas na medida em que forem sendo reunidos em volumes os textos esparsos e inéditos, é provável que cheguemos a vislumbrar-lhe as linhas principais. (GOMES, 2015, p.145)

Ambos reconhecem sua importância como educadores ao introduzirem em suas críticas informações essenciais para a compreensão da obra de Eisenstein, a qual é admirada por muitos, mas, por poucos, compreendida. Ao terem sido introduzidos no universo do cinema por mestres que exaltavam o cinema mudo, os dois reconheceram a genialidade de Eisenstein. Segundo eles, *O encouraçado Potiômkin* é a grande obra e a referência no estudo da teoria da montagem e do início da linguagem cinematográfica, no entanto, concordam, que, com o desenvolvimento do cinema sonoro, Eisenstein não se deixou iludir pelos *talkies* norte-americanos, devido a compreender o som como uma quarta dimensão da imagem, que não somente deveria ser ouvido, mas também percebido.

[...] não podemos reduzir percepções auditivas e visuais a um denominador comum. Elas são valores de dimensões diferentes.

Mas harmonia visual e harmonia sonora são valores de uma substância *singularmente medida*. Porque, se o quadro é uma *percepção visual*, e a tonalidade uma percepção auditiva, as *tonalidades visuais, assim como as auditivas, são uma sensação totalmente fisiológica*. E, conseqüentemente, são do *mesmo tipo*, fora das categorias sonoras ou auditivas, que servem como guias, que levam à sua consecução. (EISENSTEIN, 2002b, p.77)

Assim, cada qual, à sua maneira, dissertou sobre Eisenstein almejando a mesma reflexão, demonstrando ao público sua admiração, transmitindo suas experiências e seus conhecimentos que estão para além de meras descrições. Pode-se afirmar que, por perceberem a crítica como veículo de transformação, eles moldaram certas convenções da crítica de cinema, plasmadas pela época e associadas ao contexto histórico, político e cultural do Brasil e do mundo.

Em geral, o leitor brasileiro dos anos 1950 e 1960, habituado às expressões e discussões apresentadas pela crítica que discutia e pensava o cinema no período, era um frequentador assíduo das salas de exibição e um leitor voraz. Muitos desses leitores tornaram-se cineastas, historiadores e críticos de cinema, difundindo o estudo, a admiração e a paixão por Eisenstein a outras décadas, a outras dimensões de compreensão.

Um filme faz parte da luta ideológica, da cultura, da arte da sua época. Deste modo encontra-se ligado a numerosos aspectos da vida situados fora do texto do filme, e isto origina toda uma série de significações que, tanto para o historiador como para o homem contemporâneo, são por vezes mais importantes do que os problemas propriamente estéticos. Mas para se inserir nestas relações extratextuais e cumprir a sua função social, o filme deve

ser uma manifestação de arte cinematográfica, isto é, falar ao espectador com a linguagem do cinema e transmitir-lhe uma informação pelos meios próprios do cinema. (LÓTMAN, 1973, p.77)

Segundo Lótman (1973), ao compreendermos o cinema como um texto cultural, constata-se a necessidade de confrontarmos a imagem audiovisual com a “coisa real” ou com o fenômeno que lhe corresponde na vida assim como simultaneamente com a sua função como transmissor de mensagem a um receptor. Esse texto, no caso, um filme, consegue gerar outros significados e pode tanto reconstituir e restaurar lembranças da cultura da qual faz parte quanto se apropriar de seus elementos, gerando novos sentidos.

A vida de S. M. Eisenstein teria sido uma gigantesca frustração intelectual, artística e humana?

CINEMA

O pensamento de Eisenstein

P. E. SALES GOMES

A obra e a figura humana de Eisenstein são assuntos que nunca perdem a atualidade nos meios de cultura cinematográfica. O *Encouraçado Potemkin*, *Outubro*, *Linha Geral*, os fragmentos de *Que Viva México!*, *Alexander Nevsky* e a primeira parte de *Ivan* pertencem ao repertório das cinematecas e museus do cinema e são periodicamente exibidos e estudados em todo o mundo. O conjunto dos trabalhos teóricos do realizador soviético, porém, ainda não se tornou acessível. Armand Panigel completou há vários anos a cuidadosa tradução francesa dos escritos fundamentais de Eisenstein, mas as proporções do empreendimento editorial (são previstos cerca de seis grossos volumes) impediram até hoje sua execução. Em inglês publicaram *Film Sense* e *Film Form*, seleções de ensaios traduzidos por Jay Leyda. Cabe notar que na Rússia os textos continuam inéditos ou dispersos nas publicações periódicas, principalmente na revista *Iskoustvo Kino*, que os editaram originalmente, e até o presente momento não se tem conhecimento de um projeto de reunião desses trabalhos em volumes (1).

O interesse das meditações de Eisenstein sobre a sua criação ou sobre o cinema em geral é único. Escreve-se muito sobre o cinema, ninguém discute a importância como documentação das toneladas de material impresso, mas é forçoso constatar sua deplorável mediocridade. Mesmo os esforços mais elaborados se situam quase sempre num terreno intelectual médio. Louis Delluc no passado, ou André Bazin atualmente, demonstram com frequência muito talento, mas o sentimento de verdadeira grandeza intelectual só nos é dado por alguns textos de Serguei Mikhailovitch Eisenstein. Alguns dos maiores criadores de linguagem e arte do século exprimiram-se através do cinema — Griffith, Chaplin, Stroheim, Flaherty, Eisenstein, Renoir, de Sica, Kurosawa — mas são raros os altos espíritos que meditaram sobre o cinema. Elie Faure e André Malraux o fizeram, mas de forma fragmentária e episódica, sem estar convenientemente aparelhados para o empreendimento. A vida de Eisenstein consistiu fundamentalmente em pensar sobre cinema. Tem-se às vezes a impressão de que a obra artística é sobretudo a ilustração para suas idéias e que os filmes realizados eram antes de mais nada pontos de partida para novos exercícios do pensamento e para o desejo de ação.

O modelo inspirador de Eisenstein foi sempre Leonardo, havendo realmente entre ambos um parentesco profundo. No entanto, tudo indica que os obstáculos enfrentados pelo primeiro, muitos dos quais não pôde vencer, foram mais difíceis e complexos do que os conhecidos por da Vinci. Quanto mais se conhece Eisenstein, mais se aprofunda a impressão acabrunhadora de que talvez sua vida tenha sido essencialmente uma gigantesca frustração intelectual, artística e humana.

Ninguém até hoje reuniu como Eisenstein

são com a ciência. É provável que Eisenstein nunca tenha escapado inteiramente dessa visão profética tão ao gosto da inteligência russa tradicional, mas o aprofundamento do estudo das relações entre o cinema de um lado e do outro as artes e grafias que lhe foram anteriores, conduziu-o a um terreno delimitado, porém sólido. Lendo seus estudos e ensaios, é permitido pensar que se trata de alicerces ou fragmentos de uma arquitetura maior. Nunca conheceremos o edifício completado, mas na medida em que forem sendo reunidos em volumes os textos esparsos ou inéditos é provável que cheguemos a vislumbrar-lhe as linhas principais. Alguns temas chegaram a ser bastante desenvolvidos, como o papel da montagem em todas as artes e linguagens, ou o sentido da utilização do primeiro plano em pintura e literatura. Dos ensaios relativos à literatura e cinema já existe em inglês o luminoso paralelo entre Griffith e Dickens, mas ainda não se conhece quase nada da contribuição de Eisenstein ao estudo de Balzac. Durante anos Eisenstein deu cursos no Instituto de Cinema de Moscou, utilizando largamente o método comparativo entre a expressão literária e a cinematográfica. Existem os esquemas e notas dessas conferências, que certamente serão divulgadas um dia. Como também merecem publicação suas anotações críticas sobre grande número de filmes russos e estrangeiros que se encontram nos arquivos do Gosfilmfund, a cinemateca russa.

Ao aproximar dos cinquenta anos e da morte, Eisenstein sentiu que sua obra teórica iria passar para a posteridade em fragmentos, como quase todos os seus filmes. Numa carta a Jay Leyda, escrita algumas semanas antes de morrer, ele fala com amargura de todos os livros que não escreveu. Hoje já é possível retrair de forma bastante exata as peripecias que culminaram na mutilação maior ou menor de sua obra criadora. Mas no que se refere aos trabalhos teóricos, já não é tão fácil compreender as razões pelas quais ele em última análise só conseguiu traçar um esboço de suas verdadeiras intenções. Penso que algumas hipóteses podem ser avançadas. Eisenstein não era um escritor. Durante certo tempo teve a impressão de que seus tradutores encontravam dificuldade em transpor a complexidade de seu pensamento, mas acabou convencendo-se de que ele frequentemente não conseguia comunicar suas idéias com felicidade. Apesar do muito que tinha a dizer através da escrita, seus meios de expressão mais espontâneos eram o desenho e a imagem cinematográfica. Ele desejava intensamente transmitir idéias, mas não tinha a paixão de escrever. Outro fator que deve ser apontado é a indiferença e a hostilidade que cercavam seus esforços teóricos. A documentação existente sobre a questão ainda é pouco acessível, mas não há dúvidas de que no congresso de cineastas soviéticos realizado em 1935, Eisenstein recebeu um verdadeiro ultimato para cessar os trabalhos teóricos e realizar novos filmes, sob pena de que os seus trabalhos fossem considerados

Ninguém até hoje reuniu como Eisenstein tantas condições para se transformar no primeiro grande pensador cinematográfico. Os anos passados em Petrogrado facilitaram a eclosão de uma inteligência e curiosidade universais assim como o manejo fluente das principais línguas europeias. Antes de atingir a maturidade, Eisenstein adquirira uma intimidade perfeita com as tradições teatrais e pictóricas do Ocidente e do Oriente e militara nos ensaios de revolução estética empreendidos durante o tempo em que Lunacharsky era o ministro soviético da Educação. Cultivou sempre as grandes literaturas europeias. Dedidou-se cedo à filosofia, e, mais tarde, as disciplinas das ciências do homem abriram-lhe horizontes constantemente renovados. Eisenstein estudou o marxismo tardiamente, já em plena maturidade, experiência que significou simplesmente um enriquecimento suplementar para uma personalidade intelectual já há muito em pleno dinamismo criador. A não ser em alguns raros documentos de circunstância, discursos oficiais ou autocríticas, nunca utilizou o palavreado ritual da ideologia imperante. Em seus escritos, a noção de dialética significa sempre a procura sincera do que há de mais íntimo no processo da criação, e não tem relação com o formulário mágico que degradou o marxismo. Eisenstein era sensível à margem irracional da experiência histórica e individual, mas a situava em seu terreno próprio. Nesse mundo de aproximações incertas, ele utilizava como instrumentos de conhecimento o gosto pela blasfemia e pelo misticismo, dois aspectos de uma mesma perplexidade.

Eisenstein conheceu muitas das contradições comumente consideradas como lacerantes, mas que habitualmente não aniquilam o espírito mesmo se não são resolvidas, e que constituem provavelmente uma das constantes da situação intelectual. Ser clássico e iconoclasta já é uma bela contradição; Eisenstein porém ia mais longe. Artista, ele considerava as artes como secreções de uma sociedade e de uma história doentes. Mais do que isso, imbuído de otimismo revolucionário, pelo menos até o fim da década dos anos vinte, devia aceitar como pré-história toda a evolução da humanidade anterior à era comunista.

Nessa perspectiva a nova arte, o cinema, deveria significar não só a síntese de todas as artes, mas a sua destruição, que culminaria na fu-

sar os trabalhos teóricos e realizar novos filmes. O curioso é que apesar de ter sido constantemente humilhado durante o congresso (só o defenderam com dignidade o cineasta Kulechov e o historiador Lebedev), a determinação final significou o fim da semidesgraça em que se encontrava Eisenstein desde sua volta do estrangeiro. O fato de ter-se dedicado aos trabalhos teóricos e pedagógicos quase sempre durante os períodos de relativo ostracismo artístico e político certamente influuiu muito para que se criasse e vacuou em torno de suas ideias e de sua pessoa. Por longos períodos Eisenstein praticamente via apenas dois amigos pessoais e os alunos do Instituto, entre os quais se encontravam o americano Jay Leyda e o inglês H.J.P. Marshall. Mas ele hesitava em comunicar suas especulações mais íntimas inclusive às pessoas de cuja afeição não podia duvidar. Provavelmente nunca falou aos amigos ou aos discípulos prediletos a respeito da relação que estabelecera entre a técnica do romance policial que tanto admirava e o método de conhecimento místico que constantemente o preocupou. Talvez ele só tenha falado sobre esses e outros assuntos correlatos com Mary Seton, que conviveu com ele durante relativamente pouco tempo mas de quem se tornou grande amigo. É provável que a escritora inglesa tenha conhecido melhor do que qualquer outra pessoa uma das múltiplas faces de Eisenstein, a da religiosidade. Aqui novamente ainda não é possível destacar sua verdadeira fisionomia. O mesmo homem que ofendia o puritanismo de Upton Sinclair enviando-lhe desenhos obscenos nos quais o Cristo era a figura principal, abençoava com o sinal da Cruz o adormecer de sua amiga. Talvez um dia existam os testemunhos de Tissé, Pera Attacheva ou outros que revelem novos aspectos do pensamento, da angústia e do gênio de Eisenstein, ou que lancem uma luz nova nos textos e filmes editados. Não creio porém que o enriquecimento da documentação relativa a Eisenstein destrua uma impressão dominante: a de um homem, um pensador e um artista que nos momentos decisivos de sua existência se sentiu irremediavelmente só.

(1) Georges Sadoul referiu-se em artigo recente à próxima publicação na Rússia, em francês, de um volume de ensaios de Eisenstein.

Entre a crítica e a censura, *Ivan, o Terrível*

"Ivan" não é um filme que se possa ver uma só vez. Para quem o viu, como eu, cinco ou seis vezes, a aproximação que Eisenstein fez da história (com uma força cujo paralelo só me vem em unidades que poderiam parecer exageradas se não tivessem sido lembradas antes; certas tragédias gregas ou shakespearianas: Os Ersas, Agamenon, Édipo, Rei Henrique V, Júlio César) acaba por resultar num tremendo impacto de cinema. (*A Manhã*, 1º de janeiro de 1940)

Ivan Grozny (Ivan, o Terrível) foi encomendado por Joseph Stálin, líder soviético, que admirava e se identificava com Ivan IV. Com o sucesso de *Aleksandr Niévski* (1938) e a queda de B.Z. Shumyatski, Eisenstein retomou seu prestígio como diretor de cinema, afastando-se temporariamente das funções didáticas na VGIK. *Ivan, o Terrível* fora, dessa forma, seu próximo grande projeto, a obra-prima que exaltaria a criação, a continuidade e a capacidade indomável do Estado russo, num período em que havia grande ameaça externa.

Em 1940, Eisenstein começou a escrever o roteiro literário do filme *Ivan, o Terrível*, que só foi finalizado em meados de 1942. Em 1943, *Ivan* começou a ser filmado, e, ao final de 1944, a primeira parte do filme foi aceita pelo Comitê para Assuntos de Cinema. Sua estreia ocorreu em 20 de janeiro de 1945 no Cinema Udarnik (em Maribor, Eslovênia) juntamente com uma exposição dos figurinos utilizados no filme. A película foi aprovada e exaltada por Stálin. No ano seguinte, 1946, Eisenstein recebeu do Conselho dos Comissários do Povo da URSS o Prêmio do Estado (Primeiro Grau – Prêmio Stálin) por *Ivan, o Terrível* – parte I e o prêmio de Melhor Direção de Fotografia no Festival de Locarno, na Suíça. Nesse mesmo ano, enquanto finalizava a montagem da segunda parte de *Ivan*, Eisenstein sofre um ataque cardíaco.

Como o roteiro da segunda parte ainda continha muito material, ele propôs uma terceira parte do filme, que não foi aceita pelos censores. O Comitê

Central do Partido, por unanimidade, não aceitou a segunda parte apresentada. Após uma entrevista particular com Stálin, no Kremlin, em fevereiro de 1947, Eisenstein recebeu autorização para resumir a terceira parte e incorporá-la à segunda parte da película, que havia sido aprovada pelos censores.

Segundo Goodwin (1993, p.181), durante a entrevista no Kremlin, Stálin, V. Mólotov e A. Jdánov disseram ao cineasta que os erros políticos de Ivan IV nas campanhas de terror foram sua hesitação e os ataques de consciência. Mólotov e Jdánov ainda reclamaram que o filme descrevia as políticas de Ivan como um resultado de conflitos neuróticos e não de objetivos patrióticos. Ripoll-Freixes (1967, p.132) reafirmou que Stálin afirmara não tolerar que o “herói” Ivan fosse representando como um homem doente, indeciso e fraco.

O filme, enquanto versão contemporânea da história, representa essa luta como um complexo da tragédia e do grotesco, da psicologia íntima e da consciência social e da dinâmica progressiva e regressiva. [...] Eisenstein fez *Ivan, o Terrível* com a consciência de que a versão do grande-homem da história oficial constitui uma inversão das preeminências que os movimentos de massa e o heroísmo coletivo têm em seu cinema dos anos 20. (GOODWIN, 1993, p.182)

Ripoll-Freixe (1967) descreveu a projeção negativa que a crítica russo-soviética da época fez sobre a segunda parte de *Ivan, o Terrível*. Na edição da revista *Sovietzkoye Iskustvo* de 16 de agosto de 1946, o editorial a atacou ferozmente.

Este filme nunca deveria ter ido para as salas de projeção, porque ele rejeitou a obrigação que toda obra de arte tem de ser autêntica e cuidadosa na sua interpretação da verdade histórica. [...] Além disso, a estrutura do filme demonstra que a história foi usada

como mero pretexto para experiências formalistas, montagem cinematográfica, jogos de contrastes entre pretos e brancos, etc. (EISENSTEIN, 1967, p.134)

Com decisão tomada pelo Comitê Central do Partido e divulgada em 4 de setembro de 1946, as revistas *Pravda* (11 de setembro) e *Izvestia* (13 de setembro) publicaram críticas, a partir das acusações feitas aos realizadores, proibindo a exibição de vários filmes, entre eles, a segunda parte de *Ivan, o Terrível*.

Eisenstein, na segunda parte de 'Ivan, o terrível', mostrou sua ignorância histórica ao apresentar um Ivan que foi um homem teimoso e de caráter como um homem doente e indeciso, uma espécie de Hamlet [...]. (EISENSTEIN, 1967, p.134)

Eisenstein foi obrigado a se retratar publicamente, assumindo sua *mea culpa*. Sua comunicação foi publicada na *Kultura i Jizn* de 20 de outubro de 1946, e, ao final, o cineasta afirmou: “Esta pode ser a garantia de que em um futuro próximo nossa cinematografia criará filmes artísticos de alto conteúdo ideológico, verdadeiramente dignos da época staliniana.” (EISENSTEIN, 1967, p.137). Infelizmente, por conta de sua precária condição de saúde, Eisenstein não voltou mais a filmar, e, em 11 de fevereiro de 1948, ele faleceu.

Segundo Metz (2014, p.227), há três tipos de censura: “A censura propriamente dita mutila a difusão, a censura econômica mutila a produção, a censura ideológica mutila a invenção”. As censuras sofridas por Eisenstein partem principalmente da falta de comprometimento do cineasta com a “verdade” histórica de Ivan IV, cujo ponto de referência era o posicionamento de Stálin perante essa figura. Nesse caso, os custos necessários para a execução do roteiro original não tiveram tanta importância quanto a escolha do cineasta ao apresentar, na segunda parte de *Ivan*, um líder frágil, doente e louco.

Qualquer semelhança com a realidade não é mera coincidência. A censura pelo verossímil funciona como uma barreira invisível e aplica-se a todos

os assuntos. De acordo com Metz (2015, p.228), para Aristóteles, o verossímil definia-se como sendo o conjunto do que é possível aos olhos do senso comum e se opunha, assim, ao conjunto do que é possível aos olhos das pessoas que sabem. Compreendendo o cinema como uma das artes da representação, a qual não apresenta todo o possível, mas apenas os possíveis que sejam verossímeis, pode-se afirmar que a censura sofrida por Eisenstein foi arbitrária e restritiva, pois ela se encontrava atada à pura verossimilhança, à história conhecida por todos, que retratava um líder destemido e temido por todos. Não existe, portanto, um critério absoluto no tempo e no espaço, logo, o verossímil pode ser transformado.

A "verdade" do discurso artístico não se articula diretamente com a verdade não escrita (tida como "verdade da vida"), mas passa pela mediação de comparações (explícitas ou não) interiores ao campo artístico; portanto, ela só pode ser relativa; mas ela é absolutamente relativa, pois uma conquista nova, que talvez morra no frescor de sua verdade, terá pelo menos enriquecido definitivamente o Verossímil: este pode se esforçar em renascer constantemente, cada uma de suas mortes é diretamente sentida como um momento absoluto de verdade. (METZ, 2014, p.238)

A proibição da exibição da segunda parte de *Ivan, o Terrível* continuou até agosto de 1958, dez anos após a morte de Eisenstein e cinco anos após a morte de Stálin. No mundo não comunista, a segunda parte foi projetada pela primeira vez na Exposição Internacional de Bruxelas, em outubro de 1958. E a partir de 1959, o filme difundiu-se pela França e por outros países livres. "E a arte deu razão a Eisenstein..." (EISENSTEIN, 1967, p. 137).

S.F.B. (Urgente) - Charlie Chaplin remeteu a SERGEI EISENSTEIN o seguinte telegrama, com suas impressões sobre "IVAN, O

TERRÍVEL": "Esta é a maior de todas as películas históricas até hoje aparecidas sôbre a tela. Por sua feitura, seu esplendor e sua beleza, deixa atrás tudo o que já vimos no cinema" (*A Noite*, 24 de julho de 1947)

Em julho de 1947, a cidade do Rio de Janeiro exibiu nas salas de cinema São Luiz, Carioca, Rian e Rex o filme, tão aclamado internacionalmente, *Ivan, o Terrível* – parte I. A película foi importada pela Swiss Filmes, distribuidora com sedes em São Paulo e no Rio de Janeiro, em parceria com a Artkino Pictures Inc., companhia norte-americana que possuía exclusividade na distribuição de filmes soviéticos no hemisfério ocidental.

Com exibições diárias e em horários variados, *Ivan* fez parte da vida dos cariocas. Várias salas de circuito comercial receberam a película no centro e no bairro da cidade do Rio de Janeiro, em Niterói e em Petrópolis. Pelos anúncios das salas de cinema nos jornais, pode-se deduzir que havia pelo menos duas cópias do filme circulando, com censura de 10 anos. Por meio dos jornais, o público foi introduzido no universo de Serguei M. Eisenstein e também no de Ivan IV, historicamente conhecido como Ivan, o Terrível. Entre alguns colunistas conhecidos e anônimos, que travaram contato com Eisenstein, destaca-se Antonio Moniz Vianna.

As particularidades artístico-técnicas estão no culto prestado à imagem em si, e em relação com outras imagens. São, pois, particularidades plásticas e rítmicas, eficientemente entrosadas, confluindo para a harmonia geral. (*Correio da Manhã*, 30 de julho de 1947)

Somando-se à repercussão do filme em território nacional, o *Jornal do Commercio* publicou a declaração de Rosley Crowther, do *The New York Sun*, sobre *Ivan, o Terrível*: "O filme pôde ser comparado aos afrescos mundialmente famosos e às telas históricas dos mestres da pintura. [...] a influência de 'Ivan, o

Terrível' será com certeza sentida por todas as futuras gerações de cineastas." (*Jornal do Commercio*, 27 de julho de 1947).

Na coluna Crônica de Cinema, redigida por J.F., o artigo "*Ivan, o Terrível I*" apresentou, em parte, a relação que o público estabelecia com o filme:

É verdade que o filme russo atualmente em exibição não corresponde ao gosto das numerosas plateias mais fieis a espetáculos cômodos e divertidos. É verdade também que os melhores filmes, os de mais valor e mais arte não puderam divertir e agradar sem mais nem menos, porque exigem sensibilidade e gosto, mas principalmente exigem, exigem muito ao contrário do hábito mais geral nos filmes que cedem, transigem sem compromisso algum ante a passividade da plateia. Ora, "*Ivan, o Terrível*" não é assim. Obriga, antes de tudo, o espectador a um longo trabalho de exploração das imagens, de lento ritmo, das cenas, em conjunto e em detalhe. Obriga-o a uma atitude ativa, de participação e correspondência, onde a sensibilidade se comprime nos interiores, (nas cenas do palácio) ou se dilata e passa para os dados exteriores, o mundo do lado de fora de nós. Essas reações, essa postura, enfim, talvez provoquem mesmo certo cansaço na primeira visita à película. Mas quando se vai vê-la uma segunda vez, fica-se mais acomodado ao ritmo e à atmosfera da obra, à luz e ao cenário: opera-se uma adaptação à genuína linguagem do cinema, a imagem. (*Jornal do Commercio*, 02 de agosto de 1947)

Além das exibições em circuito comercial, o movimento cineclubista também organizou o projeto de estudar *Ivan*. O Clube de Cinema realizou uma

projeção especial de *Ivan, o Terrível* - parte I, seguida de um “exame meticoloso”. Luiz Giovanni, na coluna Cinemas do *Jornal de Notícias* afirmou:

Quando “*Ivan, o Terrível*” foi exibido na Europa, os críticos, em uníssono, receberam-no entusiasticamente, chegando a crítica inglesa, sóbria, e equilibrada e inteligente, a considerá-lo como um dos maiores espetáculos de cinema de todos os tempos. Também aqui foi grande a repercussão do filme. O Clube de Cinema, sobre o qual voltamos a falar oportunamente, vem promovendo debates em torno do filme, que muito tem elevado a crítica do cinema entre nós. (*Jornal de Notícias*, 16 de julho de 1947)

Durante o mês de outubro de 1947, a cidade de São Paulo recebeu *Ivan*, o qual foi exibido nas duas salas de cinema do Ritz na rua da Consolação e na avenida São João simultaneamente, por conta disso, pode-se concluir que as duas cópias que estavam no Rio de Janeiro haviam sido transferidas para São Paulo. Da mesma forma que a carioca, a imprensa paulista dedicou-se a apresentar Serguei M. Eisenstein e a história por trás da sua película ao público.

Um ano antes, em outubro de 1946, o jornal *Tribuna Popular* publicou a entrevista com Nicholas Napoli, presidente da Artkino Pictures Inc.:

Napoli diz que não tem encontrado dificuldade de espécie alguma, nem política, nem técnica, para a aceitação dos filmes soviéticos na América Latina. Os melhores mercados são, em primeiro, Argentina, em segundo, Brasil e, depois Cuba. O mesmo não se dá nos Estados Unidos. [...] Napoli lembra que o público do hemisfério (ocidental) não conhece ainda bem as estreias, os diretores e as histórias do cine soviético. Além disso, a URSS faz cinema tendo em

vista o próprio povo soviético. Não visa a exportação, o que, para os russos é sempre um acessório. Outro fato que precisa ser levado em conta, frisa ele, está nas duras condições em que os artistas e os organizadores do cinema soviético tiveram de trabalhar, durante a última guerra, período em que foi feita a maior parte dos filmes até agora apresentados no Brasil. [...] O cinema é um ótimo meio de intercâmbio cultural, de aproximação espiritual entre os países do mundo. (*Tribuna Popular*, 30 de outubro de 1946)

O interessante, ao analisar essa entrevista, é observar certas discrepâncias na argumentação de Napoli, pois, como ele mesmo afirmou, as películas russas eram direcionadas ao povo russo, e, mesmo assim, eram exportadas. Isso mostra que por mais regional que seja o assunto tratado na película, há a linguagem cinematográfica, que é universal. Outra questão interessante, a ser refletida, é a recepção do público, pois as películas russas, mais voltadas à arte, requerem uma postura ativa desse público, e como apresentado anteriormente, o público brasileiro era, por hábito, acomodado, logo, é instigante saber que o Brasil ocupava segundo lugar nas importações nesse período.

Paralelamente, havia grupos de pessoas interessadas em assistir várias vezes a um mesmo filme, com isso a prática das reprises tornou-se uma constante. Num artigo publicado, P.F. afirma que as reprises dos cinemas deveriam ser uma prática habitual, caso a escolha dos filmes correspondesse a um critério honesto.

Noutras palavras: os programas de reprises deveriam obedecer à norma de películas que contivessem mérito artístico já lançado numa temporada de que houvéssemos perdido memória. O valor artístico e as qualidades excepcionais dos celuloídes já passados deveriam

constituir o único e principal intuito dos agentes das companhias distribuidoras em harmonia com os donos de cinemas. (*Jornal do Commercio*, 28 de janeiro de 1949)

Em meados de 1949, foi proibida a exibição de todas as películas realizadas na Rússia. Os censores alegavam que a medida fora tomada com a finalidade de “evitar uma possível disseminação do comunismo em território nacional através do filme soviético” (*Correio da Manhã*, 26 de outubro de 1949).

Antonio Moniz Vianna, em sua coluna, manifestou-se contra a censura desnecessária imposta pelo governo federal afirmando que

não há uma boa razão para que no Brasil sejam proibidas as fitas soviéticas. Em muitas delas, não há traço de demagogia e, em outras, este é tão sutil que os menos avisados entre os quais se inclui a quase totalidade dos ‘influenciáveis’ se acham praticamente impossibilitados de discerni-lo. (*Correio da Manhã*, 26 de outubro de 1949).

Entre o final da guerra (quando se tornou possível a importação) e a entrada em vigor da portaria de proibição, foram apreendidos nos cinemas cariocas mais ou menos 12 filmes russos, entre os quais *Ivan, o Terrível*. Durante a grande guerra, apenas *Aleksandr Niévski – Os cavaleiros de ferro*, de Eisenstein, e *Pedro, o Grande*, de Vladimir Petrov foram aqui exibidos.

Há tempos luta a Swiss Films para obter licença de concluir as exhibições de películas que haviam recebido, antes da ruptura de relações com a Rússia, o visto de aprovação da Censura.[...] A nossa opinião é que as películas de grande valor artístico, desde que passassem por séria crítica preliminar de não conterem a menor propaganda, mesmo indireta, poderiam ser exibidas normalmente. Afinal, outras artes e letras encontram meios de entrar no país.

Naturalmente que a maior divulgação do cinema junto ao povo exige uma contínua vigilância, mas, se esta for eficiente, não permitindo a menor fuga às justas medidas, haverá tanta necessidade de contacto com todas as fontes de arte, e sob esse ponto de vista, dificilmente as lembranças de "Alexandre Nevsky", "Pedro, o Grande", "Flor da Pedra", "Ivan, o Terrível", desaparecerão da mente do espectador. Depois, o verdadeiro cultor de cinema não tem dependência por questões doutrinárias na tela, estando sempre disposto a reconhecer a arte, em qualquer origem. A maioria do povo sabe dos malefícios que causaram em nosso próprio país as rebeliões comunistas e não há de ser através de filmes sem teses que algo poderá ser despertado. (A Manhã, 18 de janeiro de 1949)

Para Metz (2014, p.228) a censura ideológica é capaz de fazer desaparecer das telas muitos assuntos e muitas maneiras de tratar determinados assuntos, mas, sendo a censura arbitrária e cultural, ela modifica-se no tempo e no espaço. Dessa maneira, preservando-se uma película, é possível revê-la num momento mais favorável, o que propiciará outras possíveis leituras.

Somente em meados de 1951, os filmes russos foram liberados pela censura e novamente exibidos em circuito comercial.

A reportagem de *Última Hora* obteve do Sr. Melo Barreto Filho, diretor do Departamento de Censura, a informação de que cerca de dez películas russas acabam de ser liberadas, entre elas "Ivan, o Terrível", considerada uma ímpar na moderna cinematografia. Disse ainda o diretor do D.C. que, desde a época em que o Brasil rompeu suas relações diplomáticas com a

Rússia, se encontravam congelados cerca de vinte filmes. (*Última Hora*, 11 de julho de 1951)

[...] de acordo com a recente resolução de permitir a exibição de filmes russos, que não tenham mensagens ideológicas, a censura cinematográfica brasileira acaba de liberar dez películas de longa metragem e seus "shorts" produzidos em estúdio soviéticos. Oito filmes de longa-metragem já foram exibidos anteriormente no país e são os seguintes: "Flor de Pedra", "Ivan, o terrível" [...]. (*Jornal de Notícias*, 17 de julho de 1951)

Um pouco antes da liberação da censura, em 3 de junho de 1951, às 20h15, no auditório do Ministério da Educação, foi exibido o filme *Ivan, o Terrível – parte I*, acompanhado do estudo crítico feito pelo poeta Vinicius de Moraes. (*Correio da manhã*, 03 de junho de 1951). E no dia 4 do mesmo mês, o Círculo de Estudos Cinematográficos organizou em sua sede a exibição a seus associados de alguns filmes de arte, entre eles, *Ivan*, com a participação de Vinicius de Moraes.

Em paralelo, no circuito comercial, a película voltou a ser exibida semanalmente nas salas do cinema São José, na cidade do Rio de Janeiro. Em uma pequena nota publicada em jornal, descreve-se a participação do público durante as projeções.

Ontem (04/09/1951), no cinema São José, para uma plateia que lotara o teatro, as sessões da noite correram sob intensa emoção. (*Tribuna de Imprensa*, 05 de setembro de 1951)

Nos anos seguintes, 1952 e 1953, suspenderam-se as exibições do filme em circuito comercial, no entanto as atividades nos cineclubes continuaram. Por exemplo, no dia 6 de fevereiro de 1952, às 20h, o Clube Estudantil de Cinema exibiu no auditório da A.B.I. *Ivan, o Terrível*. E, em 30 de setembro de 1953, às

20h, *Ivan* foi projetado novamente no mesmo auditório, mas agora sob a organização do Chaplin Club (*Jornal do Commercio*, 28 de setembro de 1953).

Entre 1957 e 1958, no Suplemento Literário do jornal *O Estado de São Paulo*, Paulo Emílio Sales Gomes escreveu periodicamente sobre Eisenstein e suas realizações. No artigo “O homem Eisenstein”, Paulo Emílio resgatou a origem dos estudos europeus sobre o cineasta.

Depois da Alemanha, o país que mais aclamou a obra de Eisenstein foi a França. No entanto, só ultimamente se traduziu para o francês sua biografia, escrita por Mary Seton. Em 1930, por ocasião da estada em Paris, o cineasta soviético estabeleceu algumas duradouras relações de amizade, e foram os franceses os autores dos primeiros ensaios e livros sobre sua obra. (Suplemento Literário, 07 de dezembro de 1957)

No artigo “Eisenstein e o herói”, Paulo Emílio focou sua análise na película *Ivan, o Terrível*.

A parte conhecida da fita contínua, treze anos depois de sua estreia, a desconcertar e desafiar a crítica. [...] Eisenstein transformou o cinema numa estranha e suntuosa ópera plástica e sonora. Quanto melhor se conhecem os últimos trabalhos teóricos de Eisenstein, mais aparece *Ivan* como primeira ilustração de ideias artísticas originais e profundas [...] Em todo caso, Eisenstein foi fiel a um princípio que enunciara em 1939: “A tarefa da arte é tornar tangíveis as contradições do ser”. *Ivan* assumiu a ambiguidade característica de tantas obras de arte, sendo considerado por uns como um libelo contra a ditadura, enquanto outros o interpretam como uma

justaposição e apologia do regime stalinista. Isso quanto à primeira parte. A ambiguidade da segunda deve ter parecido excessiva às autoridades soviéticas, que proibiram a sua exibição. Os fragmentos publicados do roteiro indicam que Eisenstein perdera ainda mais uma vez o sentido das conveniências políticas. (Suplemento Literário, 25 de janeiro de 1958)

No ano de 1958, comemorou-se, em todas as cinematecas do mundo, o sexagésimo aniversário do nascimento de Serguei M. Eisenstein. Por conta disso, no início daquele ano, a Cinemateca Brasileira organizou uma retrospectiva da obra do cineasta russo. Ainda no mesmo ano, em dezembro, durante o Festival de Bruxelas, exibiu-se pela primeira vez fora da Rússia, a segunda parte da trilogia de *Ivan, o Terrível*. Ela foi concluída em 1946, dois anos após a conclusão da primeira parte da película que fora exibida no Brasil quase doze anos antes, mas só permitiram sua exibição dez anos depois da morte de Eisenstein.

A proibição, pelo que se disse na época, teve por base uma analogia bastante evidente entre Ivan e Stalin, que ainda era o todo-poderoso, o semideus do partido comunista. Os russos nunca desmentiram aquela versão nunca se pronunciaram oficialmente acerca do caso, que indignou os intelectuais do mundo inteiro. Com a mudança na política dos nomes que se processou na Rússia, depois da morte do deus vermelho, o segundo "Ivan" foi até Bruxelas, em outubro de 1958, já se anuncia em Nova York e, talvez venha um dia ao Brasil. Deve vir: o cinema de Eisenstein não é o cinema russo é cinema. E alguns filmes russos sem outra qualidade que a de serem russos amostras de uma subestrela com a qual Eisenstein nunca se

misturou começam a ser importados pelos distribuidores aqui. (Correio da Manhã, 16 de janeiro de 1959)

Até então, durante as décadas de 1940 e 1950, a Swiss Filmes juntamente com a Artkino representavam as distribuidoras de filmes russo-soviéticos em território nacional. No entanto, a partir da década de 1960, a Tabajara Filmes, que já importava filmes suecos e italianos, iniciou a distribuição de filmes russos “apolíticos”. No jornal *Tribuna de Imprensa*, de 4 de fevereiro de 1960, a Tabajara Filmes anunciou a importação de novas películas russas: “Teremos em breve 24 fitas russas no mercado, inclusive a segunda parte de *Ivan, o Terrível*, de Eisenstein, que vem obtendo grande repercussão internacional.”

A promessa da segunda parte perdurou. No jornal *Última Hora* de 8 de agosto de 1961 anunciou-se: “Tabajara Filmes vai lançar nos cinemas cariocas, além de uma cópia nova e sincronizada de ‘O Encouraçado Potemkin’, o clássico de Eisenstein, a 1ª e 2ª partes de ‘Ivan, o Terrível’ outra famosa obra do grande e inolvidável realizador soviético.”

Já foram embarcados na Polônia, por via marítima, cêrca de 60 filmes russos que concorrerão ao festival de Cinema Russo a ser iniciado na segunda quinzena de outubro. Em sessão especial serão exibidos no Rio 10 filmes selecionados, inclusive a primeira parte de *Ivan*, já isto aqui há mais de 15 anos. (*Tribuna da Imprensa*, 26 de setembro de 1961)

Já chegaram os filmes (1ª remessa) que constarão no programa do Festival “História do Cinema Russo e Soviético”, que a Cinemateca do Museu de Arte Moderna inaugurará no Rio na segunda quinzena de novembro, em combinação com a Cinemateca Brasileira (São Paulo) e a Cinemateca de Moscou[...]. O Festival será aberto com

"Encouraçado Potemkin", o grande filme de Eisenstein, em versão sonorizada e com legendas em português. [...] já estão a caminho em importação pela Tabajara Filmes as duas partes de "Ivan, o terrível" - uma exibida aqui em 1947, a outra proibida pela censura stalinista durante mais de dez anos. (*Correio da Manhã*, 21 de outubro de 1961)

Um cinema secreto, por diversos motivos, o russo vai ser agora revelado no Rio. A partir de 24 deste mês, a Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro estará apresentando o Seu IV Festival - "A História do cinema Russo e Soviético". [...] Foi em 1958 que a Cinemateca do Museu do Rio iniciou o programa de apresentar, em ciclos históricos, o cinema clássico de diversos países. (*Correio da Manhã*, 09 de novembro de 1961)

A película *O encouraçado Potiômkin*, em sua versão sonora importada pela Tabajara Filmes, abriu o Festival História do Cinema Russo Soviético, no dia 24 de novembro de 1961, às 23h, no Cine Caruso. Esse foi o quarto festival programado pela Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro na série de retrospectivas nacionais iniciada com História do Cinema Americano e continuada com festivais sobre os cinemas francês e italiano. A responsabilidade do novo festival russo coube à Cinemateca Brasileira que iniciou sua apresentação no começo desse mês, como parte das manifestações da VI Bienal de São Paulo. O festival foi até 16 de fevereiro de 1962 com quatro programas semanais (terça, quarta, quinta e sexta-feira), e sessões às 18h30 e 20h30.

Simultaneamente, em São Paulo, dava-se prosseguimento ao mesmo festival. A partir de dezembro, foram exibidas películas da fase sonora do cinema russo-soviético, em versões originais e sem legenda. Por conta disso, o público mudou, enquanto antes vinham os curiosos, estudantes, cinéfilos e afins

que desejam conhecer mais sobre o cinema mudo e de vanguarda, na segunda fase com filmes falados, mas sem legendas, o público que participava das sessões constituiu-se de imigrantes e estudantes de língua russa.

No Suplemento Literário, de 1962, George Sadoul publicou diversos depoimentos dados por amigos e colegas de trabalhos de Eisenstein.

Durante o verão de 1959, passei seis semanas em Moscou e Leningrado para interrogar os que participaram da criação do cinema soviético durante a década de vinte. [...] Para não cansar o leitor, ordenei pois cronologicamente esses testemunhos, em diversos aspectos pouco conhecidos, da carreira de Eisenstein. (Suplemento Literário, 03 de fevereiro de 1962)

Naquele mesmo ano, a Cinemateca Brasileira, em colaboração com a Embaixada Soviética, o Departamento Cultural do Itamaraty, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, a Sovexportfilm e a Tabajara Filmes organizou a Semana do Cinema Soviético. Em São Paulo, as projeções foram realizadas no Cine Coral, em sessões contínuas, a partir das 12h a arrecadação dos ingressos fora em benefício da Fundação Cinemateca Brasileira pró-conservação de filmes. No Rio de Janeiro, as exhibições foram realizadas no Cine Paissandu e no Paris Palace. Nessa mesma semana, a Cinemateca recebeu uma delegação de atores e de diretores soviéticos, entre eles Nikolai Tcherkassov, considerado um dos maiores atores russos daquela época.

Constava na série de estreias um dos mais famosos clássicos da cinematografia: *Ivan, o Terrível* apresentado pela primeira vez, no Brasil, em suas duas partes.

A Cinemateca Brasileira promoverá, de 14 a 20 do corrente, no Cine Coral, a "Semana do Cinema Soviético", na qual procurará dar uma mostra das várias tendências da arte cinematográfica da URSS,

nestes últimos anos, exibindo filmes que caracterizam o atual estágio daquela arte naquele país. Como complemento à semana serão apresentadas as duas partes do último trabalho de S.M. Eisenstein, "Ivã, o Terrível", do qual nosso público conhece a primeira. (Suplemento Literário, 12 de maio de 1962)

A segunda parte de *Ivan, o Terrível* não foi exibida na *Semana do Cinema Soviético*, pois segundo os organizadores, ela ficara retida em Montevideu (*Última Hora*, 22 de maio de 1962). Alguns meses depois, na inauguração do Cine Bijou, em São Paulo, projetou-se *Ivan, o Terrível* – parte I.

Em 1963, a distribuidora Franco-Brasileira importou para o Brasil a segunda parte de *Ivan*. Então, foi divulgada uma programação no Cine Coral e no Cine Majestic que intercalava as duas partes.

É o seguinte o horário do Coral para a exibição do filme: 11 horas, 1ª época, 13 horas, 2ª época, 14h45, 1ª época, 16h30, 2ª época, 18h15, 1ª época, 20 horas, 2ª época, 21h45, 1ª época, 23h30, 2ª época. (*Diário da Noite*, 07 de janeiro de 1963)

Em fevereiro, o Cine Majestic exibiu *Ivan* nos seguintes horários: 13h30, 17h e 20h30. No Cine Coral, a censura era de 14 anos, enquanto no Cine Majestic, ela passou para 16 anos.

Segundo temos em uma nota mandada aos jornais pela própria companhia distribuidora Tabajara Filmes vai apresentar (comercialmente?) a partir do dia 11, no Cine-Teatro da Maison de France, o filme "Ivan, o Terrível" [...]. A primeira parte, com cem minutos de projecção e a segunda com 80 minutos. A primeira parte, aliás, foi lançada no Brasil há alguns anos. Mas a segunda parte, é

comercialmente inédita no Rio de Janeiro. Daí a importância da apresentação [...] (*Última Hora*, 06 de dezembro de 1963)

Paulo Perdigão, em dezembro de 1963, publicou diversos ensaios sobre Eisenstein no *Diário de Notícias*. Em especial, na edição de 22 de dezembro, ele afirmou:

Na oportunidade da exibição de 'Ivan Grozni' ('Ivan o Terrível'), procurei dar ao leitor, na seção diária, uma visão geral da estética cinematográfica de Eisenstein, acrescida de retrospectos biográficos e dos acontecimentos que cercaram a feitura da obra, tumultuando-a junto ao governo soviético e condenando-a ao destino comum de suas criações geniais. (PERDIGÃO, 1963)

Em fevereiro e março de 1964, como prometido pela Tabajara Filmes (Sovexportfilm), a Maison de France, um teatro dentro do Consulado da França no Rio de Janeiro, exibiu em vários horários (15h40, 17h20, 19h, 20h40, 22h20) *Ivan, o Terrível* – parte II.

Sincero em sua ideologia básica, gozando de admiração pessoal de Stálin, sabia Eisenstein que era preciso "contornar" o terror cultural, ao invés de se deixar abater por fanáticos como Shumiatsky, então "ditador" do cinema soviético. O problema essencial era sobreviver, preservar a capacidade de expressão artística. Que fosse destruído "O Prado de Bejin" mas, que permanecesse viva a possibilidade de realizar "Ivan, o Terrível"! Que se comprometesse a "corrigir" a 2ª parte de "Ivan, o Terrível" mas que não lhe tirassem a esperança de ultimar a projetada 3ª parte do mesmo filme [...]. Essa foi, talvez, a lição

essencial que Eisenstein nos deixou: como substituir num regime de terror cultural. Como continuar a se exprimir, artisticamente, quando se tem de fazer frente a todos os fogos da censura estatal." (*Correio da Manhã*, 04 de março de 1964)

Agora com as duas partes de *Ivan, o Terrível* acessíveis, as salas de cinema comerciais exibiam *Ivan* por completo. Em março de 1967, o Cine Alaska promoveu a Semana de Filmes Russos de Arte e em novembro o Cine-Hora exibiu-o diariamente às 21h, intercalando suas duas partes durante a semana. Nesse período a censura era de 14 anos.

De 28 de setembro a 10 de outubro de 1970, ocorreu no terceiro andar do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ) a primeira exposição de desenhos de Serguei M. Eisenstein em território nacional. Foram apresentados ao público carioca 55 desenhos, entre os quais esboços, estudos e *storyboards* do filme *Ivan, o Terrível*. Paralelamente a Cinemateca do MAM apresentou, entre os filmes desse cineasta, as duas partes de *Ivan* (com legenda em português).

Em março de 1971, a Cinemateca do MAM organizou a mostra Quatro de Eisenstein, em cuja programação, as duas partes de *Ivan* foram projetadas.

Um ciclo dedicado ao cineasta soviético vai ser apresentado em São Paulo, a partir do dia 24, pela CIDEF, que retorna as atividades de importadores de obras cinematográficas da URSS e que, em conjunto com a empresa Hawaii, vai transformar o Cine Flamingo em sala de arte especialmente destinada a tais lançamentos. (*Folha de São Paulo*, 17 de dezembro de 1973)

A Cinemateca do MAM, em parceria com a Cinemateca Soviética, com apoio da Sovexportfilm no Brasil, trouxe ao Brasil, a mais completa mostra de

desenhos de Serguei M. Eisenstein até então realizada. Foram expostas, no total, 115 ilustrações.

Desde o início, a mostra de desenhos teve como objetivo divulgar e ampliar o conhecimento do público brasileiro sobre Eisenstein, pois foi programada a itinerância dessa mostra em quatro capitais entre dezembro de 1973 e maio de 1974: na Cinemateca do MAM, no Rio de Janeiro; no Museu Lasar Segall, em São Paulo; na Fundação Cultural de Curitiba, em Curitiba e na Fundação Cultural do Distrito Federal, em Brasília.

Em paralelo à mostra itinerante, houve exhibições dos filmes de Eisenstein. As duas partes de *Ivan, o Terrível* foram projetadas na sala de cinema da Cinemateca do MAM e também em algumas salas de cinema de arte como o Joia do circuito Cinema-1, no Rio de Janeiro; na sala de cinema do Museu Lasar Segall, em São Paulo e no cine Paiol, em Curitiba.

Em janeiro de 1974, a revista inglesa *Sight and Sound* pediu a críticos de todo o mundo – 89, no total – que indicassem os melhores filmes de todos os tempos. A partir dessa lista, ocorreria o próximo ciclo de cinema na Cinemateca do MAM e na Cinemateca Brasileira – Os Maiores Filmes de Todos os Tempos ou Clássicos de Todos os Tempos. Entre as películas, estavam selecionadas as duas partes de *Ivan, o Terrível*.

O ano de 1979 foi repleto de exhibições de *Ivan, o Terrível*, fora do circuito comercial, em cineclubes e espaços culturais. Entre janeiro e março de 1979, houve projeções no Cineclube CINJ-23, no Cineclube João XXIII, no Cineclube da Casa do Estudante, no Cineclube do Leme, com debates entre os organizadores do cineclube, e no Centro Cultural Candido Mendes.

Entre março e abril daquele ano, no Cineclube Macunaíma, aconteceu parte da *Retrospectiva Eisenstein*.

[...] ("*Ivan, o Terrível*") em duas sessões (19h30 e 22h). Ambas com legendas em português. E a segunda com sequências em cores, isto é, de forma nunca exibida

comercialmente no Brasil. (*Jornal do Brasil*, 20 de abril de 1979)

Em maio de 1979, a Cinemateca do Museu Guido Viaro, em Curitiba organizou uma mostra de cinema russo e, em seguida, os estudantes da Universidade Federal do Paraná organizaram o Ciclo Eisenstein. Estas duas mostras russas, realizadas em Curitiba em menos de um mês, completaram-se, já que possibilitaram uma visão geral do cinema soviético. A mostra da Cinemateca exibiu o cinema russo contemporâneo, com exceção de *Chapaiev*, dos irmãos Vasilyev. Os demais filmes da referida mostra, promovida em Curitiba conjuntamente com o Escritório Comercial da União Soviética no Brasil, no Rio de Janeiro, eram uma seleção de produções russas dos últimos anos. Já a mostra dos estudantes apresentou o que havia de melhor no cinema russo antigo, ou seja, o clássico cineasta Eisenstein.

A partir de 1981, não houve mais censura nas partes de *Ivan, o Terrível*, e ambos tornam-se livre. No *Jornal do Brasil*, de 3 de fevereiro de 1982, José Carlos Avellar publica um artigo intitulado “O olho que pensa”.

Ainda hoje, quase 40 anos depois de sua primeira apresentação, o que primeiro surpreende e pega o espectador em “Ivan, o terrível” é a beleza de sua forma. Antes de apanhar o significado de uma cena, antes mesmo até de compreender a ação que os personagens fazem dentro da imagem. [...] antes da situação que deu origem à imagem. Primeiro a forma. [...] E nesse contato com o público, afirma ainda Mikhail Romm, “foi possível ver o filme além do conjunto de alusões que existe dentro dele, e ele surgiu então aos nossos olhos como um filme ainda mais firme e belo em sua forma”. (*Jornal do Brasil*, 03 de fevereiro de 1982)

Entre os anos de 1984 e 1988, ocorreram diversos ciclos e mostras de cinema eisensteinianos. Houve, em especial, exhibições de *Ivan, o Terrível* fora do

circuito comercial, em cineclubes e espaços culturais – no Cineclube Macunaíma, no Cineclube Estação Botafogo, no Cineclube Oscarito, no Cinesesc e no Centro Cultural São Paulo. Em 1988, lembrando os quarenta anos sem Eisenstein, o Cineclube GV organizou um miniciclo das obras do cineasta.

Além das atividades nos cineclubes e espaços culturais, os filmes de Eisenstein ganharam outras dimensões. A Globo Produções começou a comercializar em VHS clássicos como *O encouraçado Potiômkin*, *Que viva México!*, *Aleksandr Niévski*, *Outubro* e as duas partes de *Ivan, o Terrível*. Com isso, iniciou-se uma nova modalidade, o videoclubismo, e, por que não dizer, um renovado diálogo com Eisenstein.

Sergei Eisenstein Escreve Sobre o Filme Que Ele Dirigiu

Ambamos de realizar um filme ao qual Ivan, o Terrível, apresentam do o, antes de tudo, como herói de seu tempo.

A grandeza de nosso tema exigia meios de apresentação inusitados e detalhes foram relegados para o plano, e tudo foi subordinado a ideia central da luta por converter a Rússia numa grande potência. Os conflitos principais, que se desenrolam da luta na qual Ivan perdeu os seres que lhe eram mais próximos e queridos (a sua esposa e acabaram de morrer os seus filhos e outros por volta de se contra ele, a outros por que os apóstatas mercenários os impediram a unir-se a oposição, e a outros ainda porque perseguiu a sua lado durante a luta) induziram-nos a recorrer a formas da tragédia.

Por assim que se determinou o estilo do filme, do qual contrastamos os métodos tradicionais, a que nós, mos acostumados no cinema, tanto e estrangeiro como russo. O hábito se, realizado e tornar o personagem histórico "acessível", apresentando-o com traços comuns, com traços que se encontram em todos os seres humanos, enfim, apresentar o herói da pluma e barba de dormir.

No entanto, em nosso caso, não nos encontramos um traço diferente. Procuramos transmitir, por intermédio de sua figura, uma sensação de majestade, e isto nos induziu a recorrer a formas igualmente majestosas. Frequentemente, com que os artistas sa- lassem lentamente.

Frequentemente, o diálogo se compo- nido por muitas e se interrompe com canto coral. A ideia principal da película, ou seja a formação de um estado poderoso, está todo o tempo, dentro do cast.

Desprezamos detalhes sem importância do caráter dos outros personagens,

enquanto os seus traços principais — e, sobretudo, sua hostilidade ou lealdade em relação a causa de Ivan — foram fortemente realçados. Toma- mos, isoladamente, alguns dados, per- sonagens poderiam parecer trágicos com certa parcialidade. No entanto, devem ser considerados em conjunto, como seres de um todo, e unificamos as suas relações com a causa a qual Ivan consagrou a vida. O senti- do de seus atos individuais manifes- ta-se somente na totalidade de suas ações. Frequentemente, tomamos aparar- mente seria o mesmo que mostrar um instrumento do complexo conjunto de uma máquina. Isso inevitavelmente seria a consequência dos fatos do am- biente, preparando para o filme e do conjunto musical que os envolve.

Neste particular, temos que tender um tributo a verdade demonstrada de- a ao senso estético demonstrado de- las artistas, pelos operadores, estu- dos que são: A. Monchev e E. Tsur, e por S. Prokudin, cujo trabalho de- plendida destaca todos os matizes do trágico movimento iniciado na ação.

Todos os nossos esforços se con- centraram no objetivo de expor ao público o monumental poder de Ivan. Cada coisa foi por isso que apre- sentamos as habitações da dinastia, as grandes e as pequenas, e fi- zemos brilhar e cintilar, brancas, o quanto o imponente coro de vestes brancas religiosas ressurava com tanta arrojando.

No século XVI, a Rússia era conhi- derada a terceira Roma, e deixava es- magrantemente marcadas pela sua magnificência. Ao realizar o novo filme, não procuramos reconstruir de- talhes documentais desta época, es- tando, em geral, o objetivo principal consistia em criar a atmosfera de po- tência, tradição e força da Rússia sob Ivan IV.

"IVAN, O TERRÍVEL"

Vai o nosso público assistir se- gunda-feira, um dos maiores fil- mes que o cinema produziu até agora — "Ivan, o Terrível" — o admirável drama histórico de Ser- gei Eisenstein que é, sem favor algum, um desses espetáculos ra-

ros que a cinematografia apresen- ta de tempos em tempos. Todos os cineastas, depois de o assisti- rem, felicitaram o genial diretor russo por sua obra prima. Char- lie Chaplin telegrafou a Eisens- tein, declarando: "Esta é a maior de todas as películas históricas

até hoje aparecidas sobre a tela. O Celebrado ator Nikolai Cher- kassov, que vimos no papel de Pedro I, no interior do filme: his- tórico de Eisenstein, "Cavaleiros de Ferro". O São Luiz, Carioca, Rian e Rex, apresentarão na se- gunda-feira, esta maravilha.

Ivan

O TERRIVEL

"IVAN the Terrible"

- Direção de SERGEI EISENSTEIN -

HOJE

HORARIO :
2-4-6-8-10

SÃO LUIZ

FOFES 257679-25.7459

RIAN

FOF 471144

CARIDCA

FOF 28 8178

REX

FOF 22 6327

Distribuição de
SWISS FILM

★
IMPRÓPRIO
10 ANOS

ARTKING

5ª FEIRA

AVANT-PREMIERE

com

Nikolai CHERKASSOV
Ludmilla TSELIKOVSKAYA
Seraphima BIRMAN

U.S.S.R.

10005 DE DOMINGOS AS 10 HORAS DA MANHÃ

AVANT-PREMIERE - SÃO LUIZ

IVAN, O TERRÍVEL — Classe especial, a estreir

PARTE HISTÓRICA — Exclusivamente sob o ponto de vista histórico, o filme apresenta uma sensação incompleta. Trata-se apenas do primeiro capítulo da existência dividida em três séculos. Objectiva o período de 1547 a 1585, e basta lembrar que Ivan IV morreu somente vinte anos depois do fim do século XVI — cinco anos antes do fim deste século — é que Ivan começou a fazer jus à alcunha de terrível. Isso sucedeu durante a destruição de Novgorod, quando o czar executou sessenta mil pessoas em poucos dias. O intento do episódio de abertura e pintar a atmosfera de traição que o envolveu nos primeiros tempos de governo. Formar ambiente para que se compreenda, no segundo e terceiro filmes, os antecedentes de tamanha crueldade. A película inicial finda antes da mudança completa de temperamento, e é inaugurada pela cerimónia de sua posse no trono. Ora, sucede que a própria história regista, desde a infância de Ivan, estigmas de violência.

Sem outro intuito que não seja o de ambientação, vamos recordar fatos anteriores ao comêto do celuíde, os quaes facilitam o entendimento geral. Ivan — diversos livros contam que nasceu durante "teríveis" tempestades — desde criança foi envolto no turbilhão das piores paixões humanas. Muito jovem ainda, presenciou a morte repentina de sua mãe, por envenenamento, bem como a vingança exercida nos assassinos. Conta-se que nunca esqueceu a cena posterior à execução dos mesmos. Os cadáveres foram pendurados ao longo da estrada Moscou-Novgorod, a mesmo em que vários anos mais tarde concorrerão a horrível matança. Até mesmo seus divertimentos de infância eram profundamente desumanos. Através do alto de uma torre é frequentemente assava galinhas vivas. Essas crueldades não sofriram qualquer oposição dos seus tutores. Ficou orfão muito cedo e foi educado por nobres ambiciosos, que conspiravam pelo poder, uns contra os outros. Nenhuma remota período, o trono russo não era eleito nem hereditário. Quando o czar morria, o mais forte apoderava-se do poder. Desta forma, torna-se mais fácil assimilar o motivo do ambiente hostil da corte, nos trechos iniciais, da da corrupção. Agora, vamos acompanhar a apresentação da película. O roteiro dos primeiros minutos apenas.

SENTIDO DESCRITIVO — A primeira cena que surge

película. O roteiro dos primeiros minutos apenas.

SENTIDO DESCRITIVO — A primeira cena que surge significa o símbolo do poder. "Close-up" da coroa dos tsars. Reconstituição da cerimónia que levou Ivan ao trono. O conjunto formado pelo povo, rodeando as colinas da catédral, lembra as gravuras dos quadros antigos, em tela. Pouco depois, sente-se a força criadora do grande cineasta S. M. Eisenstein. Demonstra especial cuidado de não se deixar vencer pelas magnificências. Mediante rápidos cortes de cena, pinta, em cores expressivas, a densa atmosfera da corte. Vence o sentido do espectacular. Insidiosamente, vai deusando o intuito dos personagens. Ressalta desde logo sua imensa preocupação para obter efeitos plásticos. O resultado da sua descrição — entre bizarras acordes de sinos e música sacra — comprova o predomínio da ira, da inveja, bem como ameaças de sedição. Depois, o festim nupcial. Repiques da sinos em jubilo. Taças que se chocam. Juras de amor. O sistema de narrativa é efetuado por intermédio de cortes de cena rápidos. Para ilustração convém explicar o seguinte. O desenrolar seguinte transcorre algum tempo depois. Para expressar essa passagem, apenas um pormenor. É necessário observar que há ligeira barba em Ivan!

Em comemoração a seguir, de forma inesperada, abrupta, surge tremendo conflito. O povo invade o palácio. Ivan domina facilmente a onda de revolta. Nesse momento, surge um embaixador do reino de Kazhan. Facilmente repudiado e também a face que o mesmo trouxera para o suicídio de Ivan. Todos optam pela guerra contra Kazhan. Nomeia o irmão — que, aliás, cobijava sua esposa — chefe do exército central. A seguir, marcha, ao som de cânticos. Depois, a fase de campanha. Ivan, no alto da montanha, dominando a situação. No sublinhamento, retornam os cânticos, o coro e música heróica. Surge a batalha decisiva. A impressionante cena em que os Kazhan matam os próprios companheiros. Pouco depois, o outro corte de cena brusco, tão característico do cinema russo. Entre espirais de sinistros rolos de fumaça e sinos que dobram tristemente, a ação passa a período bem posterior. De novo no palácio, o desenvolvimento passa a acompanhar o quadro da moléstia que acometera o czar na viagem de regresso. Aqui finda o esboço descritivo das primeiras cenas. Devido à própria natureza do seguimento, sua exposição mais além retiraria o interesse do espectador. A finalidade desse trecho já foi cumprida, embora de maneira pallida. Ficar que o estilo do filme é completamente diverso da rotina habitual, conforme analisaremos a seguir.

J O N A L D.

IV AN, O T E R R I V E L

Classe Especial — II

AMBIENTE GERAL E OBJETIVO — Sendo a trajetória de Ivan bastante trágica, o clima geral não pode deixar de existir um halo pungente de infortúnio. Tudo é descrito em tintas realistas, desoladas e por vezes esse sentido envolve o patético. O ritmo geral é pausado, porém majestoso. A finalidade mais destacada do primeiro capítulo do filme não está restrita à figura do Tsar. Precisamente, ao trabalho de unificação que promoveu. Durante aquele remoto período, o seu país estava dividido em uma série de potências e o rancor e hostilidades continuavam sempre juntos. Ivan conseguiu congregá-los à Rússia, não recusando ante quaisquer meios, inclusive os desumanos. Tudo o que se procura é para simbolizar essa ideia de união. Todavia, quer nos parecer que, dado o serviço que prestou ao seu país, tenha havido alguma intenção em aterrorizar o lado cruel da sua vida. Não é pelo fato de o cenário ter início pela cerimônia da coroação e finaliza antes dele tornar-se o terrível, é que esse primeiro capítulo parece demonstrar certa tendência em expor o tsar com o mínimo de vicissitudes possível, além de acentuar com frequência as maiorias dos nobres da corte. Isso não impede que o panorama cinematográfico desta introdução seja magnífico e também significa ressaltar a história. Trata-se apenas das primeiras duas horas de espetáculo que dura seis. E a análise tem que ser parcelada, porquanto não se tem notícia de quando serão apresentados os dois capítulos seguintes.

DIREÇÃO — O sopro da tragédia ou o padrão majestoso não estão criados para ressaltar "performances" individuais. O estilo do cineasta é o de "montage", que, entre outros motivos, consiste em retirar o mínimo partido dos personagens. O propósito máximo é a obtenção de atmosfera. Tudo perfeitamente coeso, a fim de o objetivo ser atingido com perfeita homogeneidade. Essas propostas foram alcançadas em cenas marcadas. S. M. Eisenstein, o maior dos cineastas russos e dos mais avançados do cinema internacional conseguiu novo marco para sua carreira, já tão célebre pelos louros alcançados em obras clássicas como "Encouraçado Potemkin" ou "Alexander Nevski" ("Os cavaleiros de ferro"). Há aqui uma linguagem que fala mais do que os mais pitorescos fatos. "Close-ups" sentidos nos quais os olhos conseguem dizer muita coisa. O genial cineasta é um condutor de pensamentos. Por vezes sentinela o silêncio. Consequentemente ao melhor clima da selma-ante silenciosa. Consequentemente ao melhor efeito impressivo, os personagens são agrupados de forma a ressaltar o relevo plástico, outo das suas preferências: a velha atração irresistível de Eisenstein para o espetáculo. Há inteligência nas cortes de cena, minúcias psicológicas e ucraniana crescente. Logra grande partido em torno da força do silêncio. Exige atenção e raciocínio dos espectadores. Os que estão habituados ao sistema padronizado sentido bastante diferença. Portanto, a película é mais fortemente indicada aos que não encontram barreiras nem limites na arte. "PERFORMANCES" — Nos filmes de Eisenstein os inter-

indicados nos que não encontram barreiras nem limites na arte. "PERFORMANCES" — Nos filmes de Eisenstein os inter-

pretos não conseguem ascendência. Foge ao sentido geral das suas concepções, porquanto sempre tem em vista o congruente meio possível de todos os setores. Isso não pode impedir que se admita o talento que Nikolai Cherkasov emprestou ao papel de Ivan IV: a alta expressão de fúria, a personificação por Serguei Birman (a tia de Ivan); a impressão marcante de imbecilidade estampada em Piotr Kadochnikov na parte de seu filho Vladimir, a perseverança e encanto de Luchmila Tschikovskaya, na pessoa da esposa de Ivan. O mesmo sentimento artístico em todos os outros participantes, entre os quais: Nikolai Nazvanov (Príncipe Kurbsky), Alexander Abrikosov (Príncipe Fyodor), Vsevolod Pudovkin — o grande cineasta de "Mãe" — (Nikola, o fundido), Mikhail Zharov (Maljuta, Alcei Buchina (Alcei Basmanov), Mikhail Kur-

J O N A L D.

1

"João, o Terrible", se inclui no programa do Estado Socialista. Não se pretende a rejeição na mais acérrima das artes, o cinema, os grandes valores da História Russa, valores que não possam sofrer alguma distorção em sua personalidade e seus feitos, a fim de apresentá-los aos olhos do povo como verdadeiros precursores do regime socialista implantado na Rússia com a Revolução de 17.

A propaganda se faz presente,

Cada cena de "Juán, o Terrível" é um quadro, laboriosamente esculpido, de composições sintéticas, ora com "nuances" semelhantes a pinturas outras, ora simbolizando a frescos de contornos grossos e pouco nítidos. A cena final de Juán contemplando a linha sinuosa de seus braços lembra a "Visão y Plan de Toledo" de El Greco — comparação que me ocorreu ao contemplar, no próprio teatro de Estensfeldt, uma reprodução da tela de 1610. Já que se faz referência ao pai-
por exemplo, ele é considerado por Estensfeldt como "uma das figuras preponderantes do "montage" filmico.

"João, o Terrível". Que, se não me faltar a memória, já teve uma versão também russa, de Tórch, e um arcanismo turbidamente no panorama científico-literário atual. Nela, Eisenstein reabre a nós nova de arte, já apresentada em "Alexander Nevsky" (1938), — "como tão bem observar de — como tão bem observar J. D. Volcoss, crítico francês, — "Nevsky ser um filme falado em que não se fala e tem um filme falado em que se fala muito etc". Ambos diferem de "Zincourgado

KERNEMAS, o "TERRÍDIO". Kiserstien foi, uma vez mais, cineasta e plebeio, historiador e poeta. Ainda no tocante à plástica, aqui como criador, com originalidade. Diferenciação nas camadas plásticas de seu filme dá que Feyder empregou "La Kernemas Heroïque". Feyder, foi um pintor influenciado pela escola flamenga que reproduziu em sua obra os adornamentos pictóricos e o estilo do século XVI. Kiserstien — salvo se há esbanjado e dislocativo influências da Il Greco — criou este próprio, num estilo todo seu, os quadros do "Terraio", o Terrídiuo.

Montiz Vlanna

IVAN, O TERRIVEL

11-

Para se compreender bem, para se chegar aos interstícios de "Ivan, o Terrível", a concepção cinematográfica mais importante dos últimos dias, é imprescindível vê-lo mais de uma vez, com a preocupação cuidadosa de descobrir-lhe os detalhes plásticos e as derivações rítmicas, uma e outros de elaboração exauritiva, garantindo essa preciosa materialidade, essa rigidez e, paradoxalmente, essa elasticidade, tão bem expressas por Eisenstein, e tão caras a quem estuda e aprecia o estilo do cinema russo, já comparado a Eurípides, o menos ditoso, o mais humano dos antigos gregos.

Mas, em "Ivan, o Terrível", as palácios são menos terrenos — no que resta outra diferença com "Encouraçado Potemkin" — para dar contato com a alma humana e ressoar tão alto, têm tanta amplitude, que Eisenstein seria maior comparado a Eschilo, mais

contudo lo fez lo mais que la bello, que exalta la figura de un poeta andrógono, tanto como la puerta de sol de un mar en calma o de un trigal de extensión inaudita. Diferença esta que o criador "A Linha Geral" obteve, em sua monografia sobre Ivan, sublinhando os caracteres, numa fuga proposital de realidade prosaica e cotidiana. "Todos os nossos esforços — é o próprio elemento quem nos diz — se concentraram no objetivo de expor ao auditório o monumental poder do Estado russo. Foi por isso que apresentamos as habilidades tão grandiosas e os céus tão altos, e fizemos brilhar e cintilar brocados enquanto o imponente coro de anjos molhos religiosos ressoava com solenidade".

Do início do filme, com a coroa de Ivan — que possui um valor particular, como perfeito de "monarca" — ao fim, com a proleção da solidão, cabço de exército que lembra o Czar a grandes vil-

Ivan no cerco de Kazan

grandioso e mais nobre que Eurípides.

A epopeia russa, a vida da figura que domina, na Rússia, o século XVI, tem uma nobre harmonia de linhas, situa-se em plano oitavo. O comportamento de seus personagens é o comportamento dos heróis e dos deuses da mitologia helênica.

Eisenstein chegou, guardadas todas as proporções, ao ponto atingido por Racine, na ressurreição da tragédia grega.

Poeta trágico e historiador, Eisenstein não se encontra pelo político, como outro poeta e historiador (e também, historiador a seu modo) — Abel Camus, de "Napoleão", de "Bachouan", de "Lucretia Borga". Camus, já houve quem dissesse — e uma autoridade como Daliac — tem tropismo positivo pela análise, é um fênix de D'Annunzio. Eisenstein não vai a tanto, mas melhor, absolutamente equilibrado, absolutamente consistente de todos os seus atos. Trágicos ambos, ambos historiadores, divergem principalmente nessa particularidade. "Eisenstein es el poeta de la realidad — diz Antonio del Amo — que

rias e a derrotas também, tem-se a impressão da grandeza de uma peça trágica, nem mesmo faltando o coro do antigo teatro grego. Com Eisenstein, o cinema atingiu o clima de um Eschilo ou um Shakespear, de um Sófocles ou um Racine.

A sobriedade na magnitude, porém, a mais alta conquista de Eisenstein. Observem como no ponto em que DeMille se atirava a ex-pansões medíocres, a trágica infinita — o cerco de Kazan — Eisenstein se mantém numa cruzada disciplinada, simétrica, o que talvez nem tenha seduzido a Laurence Olivier, ao levar a tela, em "Henry V", seu e de Shakespeare, a batalha de Agincourt. Kazan, no filme russo, equivale a Termópilas, de Leontidas; heróica e lachrymosa.

Subtrancal e consoante, verdadeira sinfonia de imagens, "Ivan, o Terrível" impõe aos não iniciados nas leis mágicas de estético um silêncio plácido. É com respeito que me inclino ante o cantor da figura enigmática e desconcertante que fez do Volga um rio russo.

MONTZ VIANNA

IVAN, O TERRÍVEL

O virtuosismo do ângulo, em "Ivan, o Terrível"

111

Iniciando, em 1942, a planificação, de "Ivan, o Terrível", sómente três anos depois Eisenstein completou a primeira das três partes que constituem a obra. As duas restantes, sendo o pouco que se sabe, ainda não foram estreçadas na Rússia, apesar de prontas, tendo-se o cineasta obrigado a alterar muito do que havia filmado: cruzou e potensificou. Boatos, uns após outros, e talvez com um fundo de verdade, cercam a figura do realizador e envolvem também sua obra mais recente.

Nas mais variadas atores de "Ivan, o Terrível", Eisenstein encontrou elementos já conhecidos: Eduard Tisse, Prokofiev, Tchekasov, "Alexander Nevsky" (Cavaleiro de Ferro) aproximaram-se dos dois últimos, e sua reunião com Tisse, que o tem acompanhado sempre, é similar a de Carné e Prévert, tão frutuosa, tão disciplinada quanto esta.

O trabalho fotográfico de Tisse, nos exteriores, de Moskvín, nos interiores, é perfeito e perfeito é também a direção artística, o "décor" com minuciosa e hábil utilização de ângulos, todos favoráveis à criação plástica, ao "leit-motiv", ao símbolo — obscurece-se a figura de Ivan, por ocasião do cerco de Kazan, objetivado em pé, adiante da catedral vazia, simbolizando, por um lado, o

Já houve quem o fizesse — é uma espécie de "leit-motiv" do filme. Seus olhos, que a História diz terem sido enigmáticos, misteriosos, desconcertantes, são um "leit-motiv" mais particularizado. Melhor situado, portanto.

Se a imagem varia vez é revelada, outro tanto não se dá com alguns de seus elementos componentes, que, sem se renovar de uma autonomia prejudicial no todo, são destacados, extraídos de uma cena, para constituir outra. Na coreografia, que dá início à obra, nota-se esse caráter expressionista de realçar o objeto — coroa, cetro, esfera — a que Eisenstein, já se queira desde "Petrovka", como afetam certas tomadas nas escadarias de Cúscia — "shots" do carrilhão da criação dos olhos da senhora idosa, das botas dos soldados e das sombras de suas balconetes.

Na imagem, predomina o "close-up", muita vez o "big-close-up" e mais raramente o "middle-shot", que é, ordinariamente, o plano mais usado na cinematografia cotidiana. Mas essa ascendência do "close-up" não é total, característico, como em "Jeanne d'Arc" de Dreyer. Tem, no entanto, a for a plástica de um "close-up" de Eisenstein, como, por exemplo, aquelas cabeças calvas, na corvêa encimada por uma cruz, na face de Vladimir, o imbecil, todos detalhes da 34 cidade coreografiada.

corrogação.

"Ivan, o Terrível" é um filme lento. Mais lento que as próprias criações de Sternberg, mais lento que "Extrase", de Gustav Machatzi, mais lento que "The Little Foxes", de Wyler, e "The Long Voyage Home", de Ford. Lento e sinérgico, alia de si a monofonia e a imperfeição, e persiste em sincronismo com a beleza.

E bela e cinematográfica é a música de Prokofiev, predominantemente coral — outra face em contacto com a tragédia grega. Não só bela, em seus momentos de lirismo puro — como no casamento de Ivan com Anastasia, quando se beijam os clareos das bandeiras e se completam os corredores do palácio — mas também, em Kazan, ou Jibere, sozinha, triste, no velório da Czarina. Tchekasov, em Ivan, sabe ser grande nos momentos precisos, sem se desprender de um ritmo teatral, propositalmente inserido no filme, buscando, como já foi dito, na largueza dos gestos, uma omissão grandiloquente. Secundando-nos, enquadramos no que lhes foi exigido do Sordilina Birman, a velha Efrasia; I. Kadochkin (Vladimir, o idolo); Nikolai Narukov (Príncipe Kuraski); A. Moudrov (arcebispo Pimen); Mikhail Zarov (bispo Ilyia); o olho do Czar) e Vladimir Tzvetkovskaya (a Czarina).

MONTZ VIANNA

OS MELHORES FILMES DE 1947

RIO (Meridional) — Realizou-se na sede da A. B. I., a solenidade anual promovida pela Associação Brasileira de Cronistas Cinematográficos para proclamação dos melhores filmes de 1947 e posse de sua nova diretoria, cujo presidente é o jornalista S. Mário Nunes. É o seguinte o resultado oficial do julgamento:

Filmes estrangeiros — 1º — "Na Solidão da Noite" — com 77 votos; 2º "Ivan, o Terrível", com 52;

Atores: 1º James Mason, com 81 votos; 2º Michael Redgrave, com 59;

Atrizes: 1º Joan Crawford, com 88 votos; 2ª Celia Johnson, com 61.

Diretores — 1º Eisenstein, com 76 votos; 2º — Alberto Cavalcanti, com 52 votos.

Fotógrafos — 1º Robert Kralaker (de "condemado" e "desencanto"), com 60 votos; 2º Edward Tisse (de "Ivan, o Terrível") com 50 votos.

Músicos — 1º Georges Aubio, (de "Na Solidão da Noite") com 61 votos; 2º — S. Prokofiev (de "Ivan, o Terrível") com 36.

Melhores histórias — 1º — J. Baines, H. G. Wells e A. Mc Phail (de "Solidão da Noite") com 43 votos; Philip Van Doren (de "A Felicidade Não se Compra"), com 41 votos.

Melhores cenários — 1º — J. Baines, e Angus Mc Phail (da "Solidão da Noite", 60 votos; 2º — L. F. Green ("Condemado").

Círculo de Estudos Cinematográficos

Para a sua sessão de segunda-feira, dia 4 de junho, o CEC organizou o seguinte programa: 1) — "Baladeira", clássico de "ballet"; 2) — Estudo crítico do filme "Ivan, o Terrível", pelo poeta e crítico cinematográfico Vinicius de Moraes e 3) — Exibição de "Ivan, o Terrível", de Sergei Eisenstein.

A sessão será exclusiva para os associados quites com a tesouraria. Será rigorosamente exigido a apresentação do recibo correspondente. A exibição de "Baladeira" terá início às 20 horas e 15 minutos. A diretoria do Círculo informa que a sede do mesmo foi transferida para a rua Alvaro Alvim, 21, sala 1601, 16.º andar, estando temporariamente sem telefone. Qualquer informação, inscrições no quadro social e esclarecimentos com relação às exibições e conferências, terão que ser tratados diretamente na secretaria do CEC, no endereço acima mencionado.

Segunda-feira o "Círculo de Estudos Cinematográficos" organizou um programa que conta inclusive com o grande poeta Vinicius de Moraes falando sobre o filme russo "Ivan o Terrível", e em seguida a exibição completa (do filme). O convite diz que a seção será para "os socios quites com a tesouraria".

...

Liberados os Filmes Russos A CHEFIA DE POLICIA ATENDEU AO PEDIDO DOS DISTRIBUIDORES

Os cinemas do Rio, dentro de poucos dias, estarão exibindo novamente filmes produzidos na Rússia. A reportagem de ULTIMA HORA, obteve do sr. Melo Barreto Filho, diretor do Departamento de Censura, que cerca de dez películas russas acabam de ser liberadas, entre elas "Ivan, o Terrível", considerada uma ímpar na moderna cinematografia.

Disse ainda o diretor do D.C. que, desde a época em que o Brasil rompeu suas relações diplomáticas com a Rússia, se en-

contravam congelados cerca de vinte filmes. Agora, entretanto, os distribuidores entraram com um requerimento na Chefia de Polícia, pedindo que os mesmos fossem revisados e, consequentemente, liberados. A chefia de Polícia ordenou que fosse procedida a revisão e, entre os dez filmes examinados, todos de natureza romântica, não foi encontrado um único que encerrasse propaganda de ideologias políticas. Dessa forma, foram eles postos à disposição dos exibidores.

SWISS FILM
apresenta
A REALIZAÇÃO
MAXIMA
DO GENIAL
EISENSTEIN
UM FILME RUSSO

Ivan, O TERRIVEL

IMP. ATÉ 10 ANOS
COMP. NAC.

Nikolai CHERKASSOV
Rudmila TSELIKOVSKAYA
Seraphina BIRMAN

2.ª FEIRA

SÃO JOSÉ

★ CINEMATOGRAFIA ★

“IVAN, O TERRIVEL”

PROD. ALMA ATA (44), no São José. Dir. e cen.: Sergi Mikhailovitch Eisenstein. Fot.: Edouard Tisse e A. Movskin. Mús.: Sergei Prokofiev. EL: Mikolai Tcherassov, J. Tselikovskaja, Seraphina Birman, I. Kadotchin, M. Jarov, A. Batchma, M. Kuznetsov, M. Mazvanov, A. Mguerev. Prematuramente roubado ao cine Eisenstein, já era, em vida, um de seus filmes (ponhamos, aqui, Milestone, Chaplin e Hitchcock). Aportou à sua arte, por volta de 23, pela mão de Iagpu Pick. Fora urbanista, fizera cursos de psicologia, e de arte dramática. Cêdo, ajunta, à sua cultura geral, profunda cultura especializada, revelando-se como teórico do filme, qualifica-se como encorajado Potemkin (25), «Outubro» (27), «A linha geral» (29), «Alexandre Nevsky» (33) e «Ivan, o Terrível».

Em 30, na América, inicia «Viva o México», que não logra acabar. Das cenas desse meio-filme, o produtor Sol Lesser (na série Tarzan) valer-se-ia, para editar «Thunder over Mexico» (33).

Em 35, quando lecionava na Academia de Cinema de Moscou, deu à publicação um ensaio sobre técnica e arte fílmica — «O sentido do cinema».

* * *
Pretendia fazer de «Ivan» uma trilogia épica da Rússia seiscentista, partindo de Ivan IV, czar que submeteu os cosacos do Don, estreitou os laços diplomáticos com a Europa ocidental, e estendeu os domínios russos até os Urais.

Todavia, só deu por acabada a 1ª parte (a que ora comentamos). A segunda, embora pronta, pretendia reajustar, o que não foi possível, pois faleceu em 10-2-46. Ness ocasião, apenas tinha esboçado a 3ª parte.

Começou a rodar em 43, mas teve de interromper os trabalhos, ante a invasão alemã. Assim, somente em fins do ano seguinte, conseguiram ultimá-los.

São 2.745 metros de celulóide (no conjunto, seriam 8.560), isto é, 1110m de projeção, em 827 quadros.

O filme, no qual há teatro, arquitetura, ballet e pintura, tudo sobre um denominador-comum cinematográfico, ocupa-se de três situações: a realidade histórica da Rússia medieval; o seu problema político, e os dramas das personagens que o vivem. Novamente com ajuda de Tisse, velho companheiro de Potemkin, Outubro, A linha geral e Viva o México, equilibra essas situações em rigoroso emontage e composição inspirada, com estilo claro, visão intelectual e linguagem imponente.

No teatralismo dos atores explora a força da máscara. Usa pouco o diálogo. Aplica simbolismo sonoro, quando através do «fade-out» prolonga a voz (a convocação da guarda czarista). Dá sentido histórico a expressões subjetivas (a sombra de Ivan suplantando a dos outros, ou a do Globo que domina a todas). Face a um dilema sentimental (dizem que histórico, também), procede dublamente, fazendo o desmaio da czarina em câmbio, e na extrema-união, apoia-se na plástica intrínseca (pessoas, objetos, etc.). A batalha está em função do sentimento individual, ou coletivo. Com ângulos e planos traça perspectiva panorâmica (os canhões). Dá progressão simétrica aos quadros.

Há, na obra, um pouco de «Hamlet» (Ivan decidindo a rumo político), e de «Henry V» (Ivan, chefe de Estado, liderando as tropas).

Enredo: entre a oligarquia egoísta que o cerca e a preparação psicológica e cultural do povo que o reclama, Ivan tem de escolher uma saída. Volta-se para a massa. Fã-lo, naturalmente, por senso comum e espírito público, de modo que qualquer semelhança com a fórmula marxista é mera coincidência.

COTACÃO: 5 — Excepcional. Ritmo: — Extraordinário. Enredo: — Ótimo. Fotografia: — Excelente. Interpretação: — Muito boa. Música: — Vibrante.

Hugo Barcellos

A REALIZAÇÃO
MAXIMA DO GENIAL
EISENSTEIN

Ivan, O TERRIVEL

IMP. ATÉ 10 ANOS

Nikolai CHERKASSOV
Rudmila TSELIKOVSKAYA
Seraphina BIRMAN

COM NACIONAIS

UM FILME RUSSO!

SÃO JOSÉ
AMANHÃ

MOVIMENTO DOS CLUBES DE CINEMA

“O Gabinete do Dr. Caligari”, na ABI
No dia 1º de outubro, no auditório da Associação Brasileira de Imprensa, será exibido o famoso filme expressionista de Robert Wine “O Gabinete do Dr. Caligari”. Em duas sessões — a primeira às 19,30 e a segunda às 21,45 horas. Convites no 7º andar, com o senhor Júlio. O complemento da sessão será o “Entreato”, de René Clair.

“Ivan, o Terrível”, no Chaplin Clube — Hoje, dia 30, no auditório da ABI, a apresentação de “Ivan, o Terrível”, primeira e única parte exibida no Brasil da obra clássica de Sergei Eisenstein. Numa exibição patrocinada pelo Cine-Clube Chaplin. A sessão será às 20 horas.

HORARIO ESPECIAL PARA EXIBIÇÃO COMPLETA DE "IVAN, O TERRIVEL"

Considerado um dos maiores filmes de todos os tempos, "Ivan, o Terrível", de Eisenstein será, finalmente exibido na sua copia integral, em dois capitulos, no cine Coral, a partir de amanhã. Para maior comodidade do publico a empresa exibidora daquele cinema organizou um horario especial, em dois tempos, com um intervalo de cinco minutos entre as duas épocas, durante o qual o publico poderá ouvir musicas de Prokofiev, que é também, como se sabe, o autor da musica do grande filme. E' o seguinte o horario do Coral para a exibição do filme: 11 horas, 1.a época, 13 horas, segunda época, 14,45, 1.a época, 16,30, 2.a época, 18,15, 1.a época, 20 hs., 2.a época, 21,45, 1.a época, 23,30, 2.a época. Na gravura, cena do filme.

1.º LUGAR NA BOLSA DE CINEMA

IVAN

O Terrível (IVAN GROZNI)

a obra máxima de EISENSTEIN

HORARIO

13,30 HS. — IVAN, O TERRIVEL — 1.a EPOCA
15,30 HS. — IVAN, O TERRIVEL — 2.a EPOCA
17 HS. — IVAN, O TERRIVEL — 1.a EPOCA
19 HS. — IVAN, O TERRIVEL — 2.a EPOCA
20,30 HS. — IVAN, O TERRIVEL — 1.a EPOCA
22,30 HS. — IVAN, O TERRIVEL — 2.a EPOCA

AC. NAC.

14 ANOS

HOJE

MAIS 7 DIAS DE GALA 110		ALASKA
SEMANA DE FILMES RUSSOS DE ARTE		AR CONDICIONADO
AMANHÃ	O MEXICANO DE V. KAPLUNOVSKI • CENSURA LIVRE	TATIANA SAMOILOVA OLEG STRIZHENOV
3ª FEIRA	IVAN O TERRIVEL (2ª) DE SERGUEI EISENSTEIN	NIKOLAI TCHERKASOV PUODOVNIKIN
4ª FEIRA	O DON SILENCIOSO DE SERGUEI GUERASSIMOV • PROIBIDO 16 ANOS	ELINA BISTRITSKAIA PIOTR GLEBOV
5ª FEIRA	ESTRELAS DO BALLET RUSSO GALINA ULANOVA • CENSURA LIVRE MAIA PLIGETSKAIA • LIVRE	GALLETS O LAGO DOS CISNES A FONTE DE BACHISSARAI CHAMAS DE PARIS
6ª FEIRA	SADKO DE ALEXANDER PTUSKO • CENSURA LIVRE	ALA LARINOVA SERGUEI STORIAROV
Sab.	O ENCOURAÇADO POTEMKIN DE SERGUEI EISENSTEIN • PROIBIDO 16 ANOS	SESSÕES A PARTIR DAS 9HS DA MANHÃ ULTIMA A 7½ NOITE
Dom.	O QUADRAGESIMO PRIMEIRO DE GRIGORI TCHURIKAI • 2ª • ISOLDA ISVITSKAIA • CENSURA LIVRE	SESSÕES A PARTIR DAS 9HS DA MANHÃ ULTIMA A 7½ NOITE

“IVAN” NA RETROSPECTIVA EISENSTEIN

Uma odisséia que certamente roubou alguns anos à existência de S. M. Eisenstein, *Ivan, o Terrível* (Ivan Grozni). Seriam realizadas três partes — ou uma trilogia. Concretizaram-se duas, que a Cinemateca do MAM apresentará amanhã, 21, e no sábado seguinte, 28, em duas sessões (19h30m e 22h), no Cineclube Macunaíma. Ambas com legendas em português. E a segunda, incluindo as sequências em cores, isto é, de forma nunca exibida comercialmente no Brasil.

Ivan leva duas datas na filmografia eisensteiniana: 1945 e 1958. Vítima de ataque cardíaco (o segundo) durante a montagem da Parte II, o cineasta morreu em 1 de fevereiro de 1948. A primeira

montagem da segunda parte recebeu do Kremlin e da crítica soviética duros ataques. *Ivan, o Terrível*/Parte I proporcionara a Eisenstein o Prêmio Stalin e — antes da repercussão no exterior — consagração interna. A Parte II colocou-o como persona non grata. E a cortina da censura (acionada do próprio Kremlin) baixou sobre a obra, mantendo-a durante 10 anos maldita.

Ivan deveria, indiretamente, glorificar a força da Rússia — então empenhada na Segunda Guerra Mundial — e promover uma justificativa histórica para o czar vermelho, Stalin. O Estado lançou recursos enormes na produção, iniciada em 1913, depois de resolvidos os problemas de infra-estrutura (estúdios) criados pela invasão dos exércitos de Hitler.

Em 1947, depois de refeito do primeiro ataque cardíaco, Eisenstein conseguiu uma entrevista pessoal com Stalin. O ditador-censor admitiu aproveitamento parcial do opus segundo de Ivan, que desejava ver reunido, na montagem, ao que Eisenstein pretendia filmar para a Parte III. Esta, apesar da luz verde (relativa) acesa no Kremlin, jamais se materializou.

A interpretação de Nikolai Tcherkassov, a fotografia, os décors, integram-se no discutível Ivan como um momento singular da cinematografia. Resta aguardar a resposta da História sobre sua posição na evolução da arte que Eisenstein enriqueceu com audácia e talento.

Nikolai Tcherkassov:
Ivan, o Terrível

Ely Azeredo

|

Década de 1950 e 1960, ecos eisensteinianos na produção artística nacional

A cinematografia é, em primeiro lugar e, antes de tudo, montagem. (EISENSTEIN, 2002b, p.35)

As teorias e os filmes de Serguei M. Eisenstein influenciaram pensadores e artistas brasileiros, principalmente, nas décadas de 1950 e 1960, tanto na literatura quanto no cinema. Eisenstein era estudado, discutido, assistido para assim ser apropriado e ressignificado.

A formação de novas unidades, quer a partir da montagem de duas imagens diferentes, quer pela sucessão de diversos estados de uma mesma imagem, não é uma mensagem estática, mas, bem pelo contrário, um texto narrativo dinâmico que quando se realiza através de imagens, de signos icônicos visuais, constitui a essência do cinema. (LÓTMAN, 1978, p.105)

Em 1958, os poetas Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari, integrantes do grupo Noigandres, lançaram o *Plano-piloto para poesia concreta*, manifesto no qual fundavam as bases teóricas do movimento da poesia concreta no Brasil. No primeiro parágrafo, eles indicam a importância da “ideia de ideograma”, um método de composição poética adequado à nova estética que formulavam, cuja referência era o princípio da montagem de Eisenstein – “Eisenstein: ideograma e montagem”.

Segundo Martins (2015), os poetas concretos buscavam ressignificar a poesia por meio da exploração simultânea das três dimensões materiais da palavra — verbal, vocal e visual —, utilizando-se de signos verbais e não verbais.

Ao se empregar recursos linguísticos, fonéticos e gráficos, possibilitou-se uma leitura relacional e fragmentária do poema, o que rompeu com a estrutura imóvel do verso na poesia tradicional – narrativa linear-discursiva ocidental. A

palavra assumiu dimensões sonoras e visuais como meio de ampliação das possibilidades associativas e de significação poéticas.

Ao elegerem a teoria de montagem de Eisenstein, os poetas concretos compreenderam o processo que o cineasta almejava em seus filmes:

Num certo nível, nosso cinema conheceu uma responsabilidade assim rigorosa com relação a cada plano, colocando-o numa sequência de montagem com o mesmo cuidado usado para colocar uma linha de poesia num poema, ou para colocar cada átomo musical no movimento de uma fuga (EISENSTEIN, 2002b, p.114).

A montagem é o elemento central constituinte do fazer cinematográfico e poético. Observando-se o contexto político-social de cada época — Eisenstein inserido na Rússia revolucionária e os poetas concretos, na era industrial dos anos 1950 no Brasil —, destaca-se o fazer artístico como um ato político, acessível por valer-se dos meios de comunicação de massa: Eisenstein com o cinema e os poetas concretos com a publicação de seus poemas em cartazes, jornais e revistas.

Não se pode desconsiderar o cunho marxista da expressão “montagem é conflito”. Nesse sentido, os legados de Eisenstein e dos poetas concretos representam não apenas um esforço de renovação estética, preocupado com o aprimoramento de um pensamento imagético, mas também um impulso de emancipação da comunicação para além da dimensão verbal, para além da manipulação da massa.

Desse modo, eles ampliam o acesso à informação e instigam a consciência crítica do espectador/leitor diante do mundo, apresentando-lhe novas possibilidades de expressão. Promovem o resgate de um modo de mediação com o real mais imaginativo e livre, como desde os primórdios o conhecem as civilizações orientais, atestado pela própria natureza de sua escrita – o ideograma.

ITINERÁRIO DAS ARTES PLÁSTICAS

JAIME MAURÍCIO

OS CONCRETISTAS DE SÃO PAULO: PLANO-PILOTO

Os concretistas brasileiros estão fazendo novas investidas, após um período de rupturas, desacertos, discordâncias, deserções e adesões. Volta a efervescência ao grupo algo irregular do Rio, unidos inicialmente no Grupo Frente, e agora com poucos adeptos pedindo uma reconsideração dos problemas sob o nome de neoconcretistas. Em São Paulo onde o movimento verdadeiramente nasceu, há mais continuidade e segundo os técnicos, mais profundidade, tanto nas artes plásticas como na poesia (a prosa concreta é do Rio apenas). Uma excelente exposição dos artistas concretos foi realizada com grande repercussão na galeria das Fólias, reunindo Hermelindo Fiaminghi, Judit Lauand, Luís Sacilotto, Maurício N. Lima, Kazmer Fejer e Waldemar Cordeiro. Cerca de 70 trabalhos foram expostos. E a revista Noigandres, cuja publicação reúne poemas concretos continua saindo com a qualidade de sempre. Temos em mão o n.º 4 com bela capa de Hermelindo Fiaminghi e que traz uma admirável síntese de Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos acerca da poesia concreta, algo a que eles chamaram de Plano-Piloto. Consideramos de utilidade o conhecimento desse trabalho.

HISTÓRICO

É o poeta José Lino Grunewald, colaborador deste jornal e da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio quem nos conta rapidamente como surgiu, há nove anos, o grupo concreto de São Paulo que, como veremos, foi impulsionado, pelos poetas: — Em 1950, Haroldo de Campos, e Décio Pignatari, com o "Auto do Possesso" e "O Carrossel", respectivamente, fizeram a sua estreia como poetas, logo seguidos, em 1951, pelo "O Rei Menos o Reino", de Augusto de Campos. Pouco depois, passaram a editar em conjunto. Daí, nasceu o noigandres ("Noigandres, eh noigandres/Now what the DEFFIL can that mean!" — Pound, Canto XX). O 1.º, datado de novembro de 1952, estava ainda cingido a fase verso. A partir do 2.º, Augusto de Campos, com o poemamenos, iniciou as experiências que iriam redundar no movimento concreto. No n.º 3, a primeira publicação de poemas concretos, deu-se o aparecimento dentro do grupo, de outro poeta novo de valor: Ronaldo Azeredo.

PLANO-PILOTO PARA POESIA CONCRETA

poesia concreta: produto de uma evolução crítica de formas, dando por encerrado o ciclo histórico do verso (unidade rítmico-formal), a poesia concreta começa por tomar conhecimento do espaço gráfico como agente estrutural, espaço qualificado: estrutura espaço-temporal, em vez de desenvolvimento meramente temporário-linear, daí a importância da ideia de ideograma, desde o seu sentido geral de sintaxe espacial ou visual, até o seu sentido específico (fenolosa/pound) de método de compor baseado na justaposição direta — analógica, não lógico-discursiva — de elementos: "Il faut que notre intelligence s'habitue à comprendre synthético-ideographiquement au lieu de analytico-discursivement" (apollinaire). eisenstein: ideograma e montagem.

precursores: mallarmé (un coup de dés, 1897): o primeiro salto qualitativo: "subdivisions prismatiques de l'idée"; espaço ("blancs") e recursos tipográficos como elementos substantivos da composição, pound (the cantos): método ideográfico. joyce fulysses e finnegan wake: palavra-ideograma; interpenetração orgânica de tempo e espaço, cummings: atomização de palavras tipografia fisiognômica; valorização expressionista do espaço, apollinaire (calligrammes): como visão, mais do que como realização, futurismo dadalismo: contribuições para a vida do problema. no brasil: osvald de andrade (1890-1954): "em comprimidos, minutos de poesia", João Cabral de Melo Neto (n.º 1920) — o engenheiro e a psicologia da composição mais anti-ode: linguagem direta, economia e arquitetura funcional do verso.

poesia concreta: tensão de palavras-coisas no espaço-tempo. estrutura dinâmica: multiplicidade de movimentos concomitantes. também na música — por definição, uma arte do tempo — intervém o espaço (webern: seus seguidores: boulez e stockhausen; música concreta e eletrônica); nas artes visuais — espaciais, por definição — intervém o tempo (mondrian e a série boogie-woogie); max bill; albers e a ambivalência perceptiva; arte concreta, em geral.

ideograma: apelo à comunicação não verbal. o poema concreto comunica a sua própria estrutura: estrutura-contéudo. o poema concreto é um objeto em e por si mesmo, não um intérprete de objetos exteriores e/ou sensação mais ou menos subjetivas. seu material: a palavra (som, forma visual), carga semântica, seu problema: um problema de funções-relações desse material, fatores de proximidade e semelhança, psicologia da gestalt. ritmo: força relacional. o poema concreto, usando o sistema fonético (dígitos) e uma sintaxe analógica, cria uma área lingüística específica — "verbo-visual" que participa das vantagens da comunicação não verbal, sem abdicar das virtualidades da palavra, com o poema concreto ocorre o fenômeno da metacomunicação: coincidência e simultaneidade da comunicação verbal e não verbal, com a nota de que se trata de uma comunicação de formas, de uma estrutura-contéudo, não da usual comunicação de mensagens.

a poesia concreta visa ao mínimo múltiplo comum da linguagem, daí a sua tendência à substantivação e à verbificação: "a moeda concreta da fala" (sapir), daí suas afinidades com as chamadas "línguas isolantes" (chinês): "quanto menos gramática exterior possui a linguagem chinesa, tanto mais gramática interior lhe é inerente" (humboldt via cassirer). o chinês oferece um exemplo de sintaxe puramente relacional baseada exclusivamente na ordem das palavras (ver fenolosa, sapir e cassirer).

ao conflito de fundo-e-forma em busca de identificação, chamamos de isomorfismo, paralelamente ao isomorfismo fundo-forma, se desenvolve o isomorfismo espaço-tempo, que gera o movimento. o isomorfismo, num primeiro momento de pragmática poética concreta, tende à fisiognomia, a um movimento imitativo do real (motion); predomina a forma orgânica e a fenomenologia da composição, num estágio mais avançado, o isomorfismo tende a resolver-se em puro movimento estrutura (movement); nesta fase, predomina a forma geométrica e a matemática da composição (racionalismo sensível).

renunciando à disputa do "absoluto", a poesia concreta permanece no campo magnético do relativo perene, cronomicrometragem do acaso. controle, cibernética, o poema como um mecanismo, regulando-se a si próprio: "feed-back", a comunicação mais rápida (implícito um problema de funcionalidade e de estrutura) confere ao poema um valor positivo e guia a sua própria confecção.

poesia concreta: uma responsabilidade integral perante a linguagem. realismo total, contra uma poesia de expressão, subjetiva e hedonística, criar problemas exatos e resolvê-los em termos de linguagem sensível. uma arte geral da palavra. o poema-produto: objeto útil.

augusto de campos
décio pignatari
haroldo de campos

Tanto para o cineasta quanto para o poeta o estudo do ideograma é de extrema importância. Campos (1977) reuniu textos sobre o assunto. Entre os selecionados, destaca-se “O princípio cinematográfico e o ideograma”, de Sierguéi Eisenstein¹.

Na primeira edição em português do livro *A forma do filme*, de 1990, José Carlos Avellar acrescenta uma nota com relação ao título do texto “Fora do quadro”, cujo conteúdo é o mesmo encontrado no texto “O princípio cinematográfico e o ideograma”.

Za Kadrom. Escrito em fevereiro de 1929 como posfácio ao ensaio Yaponskoye Kino (O cinema japonês) de Nikolai Kaufman. Em 1930 foi publicado na revista francesa Transition, com o título O princípio cinematográfico e a cultura japonesa. Em 1949, na primeira edição de Film Form com o título O princípio cinematográfico e o ideograma. (EISENSTEIN, 2002b, p.48)

A influência desse texto foi decisiva na configuração da poesia de Haroldo de Campos. *Galáxia* é um livro experimental entre a prosa e a poesia, escrito entre 1963 e 1976, publicado integralmente apenas em 1984. A fusão ocorre no texto, no espaço e no tempo da leitura, negação que precisa da referência do real para se sustentar. A colisão, princípio da montagem fílmica, acontece nas superposições de unidades frasais que têm como resultado a tensão da linguagem, que é resolvida numa solução constelar.

Junto com a teoria, os filmes do período mudo de Serguei M. Eisenstein, sendo *O encouraçado Potiômkin* um dos mais importantes e representativos, são essenciais para a compreensão de sua influência no cenário artístico-cultural brasileiro de 1950 e 1960. No entanto, a influência eisensteiniana já havia sido consumada em outros escritos, muitos anos antes, por Oswald de Andrade e Patrícia Galvão.

¹ Grafia original encontrada no livro.

São abundantes em Oswald as referências ao cinema, e seria ocioso aqui enumerar o que muitos críticos já escreveram sobre o assunto. Segundo Soares (2011), Haroldo de Campos, na introdução elaborada para a edição de 1964 dos romances oswaldianos, reitera a afirmação de Antonio Candido sobre Oswald ser, com a publicação de *Os condenados*, o introdutor da técnica cinematográfica na literatura brasileira, estendendo, contudo, essa afirmação ao romance de 1924.

Uma vez que a ideia de uma técnica cinematográfica envolve necessariamente a de montagem de fragmentos, a prosa experimental do Oswald dos anos 20, com a sua sistemática ruptura do discursivo, com a sua estrutura fraseológica sincopada e facetada em planos díspares, que se cortam e se confrontaram, se interpenetram e se desdobram, não numa sequência linear, mas como partes móveis de um grande ideograma crítico-satírico do estado social e mental de São Paulo nas primeiras décadas do século, esta prosa participa intimamente da sintaxe analógica do cinema, pelo menos de um cinema entendido à maneira eisensteiniana. (CAMPOS, 1980, p.xli)

É só na década de 1960, quando a obra de Oswald de Andrade começa a ser redescoberta e republicada, que os estudiosos aprofundarão as possíveis relações entre a concepção eisensteiniana de montagem e processo de escrita oswaldiano.

A Barca de São Pedro é uma jangada que tem sobre si o Vaticano que tem seu primeiro andar um *dancing* que tem Cleópatra como dona do bordel. A cena do levante dos marinheiros e da revolução na Barca de São Pedro remete-nos às cenas de Eisenstein no seu famoso

| *Encouraçado Potemkin.* (GARDIN,
1995, p.143)

A peça *O homem e o cavalo*, publicada em 1934, é uma viagem panorâmica pela história da humanidade feita com humor, jocosidade e paródia. Oswald leva o leitor a visitar outros textos, outros contextos sociais, políticos, culturais, religiosos e artísticos, sempre de maneira crítica. “Revolução” é um termo recorrente em *O homem e o cavalo*.

Cury (2003) comenta os quadros que compõem a peça a partir de sua intertextualidade, evidenciando a necessidade de Oswald em escrever dramas “sociais”.

Depois de mostrar, nos três primeiros quadros, a decadência da burguesia cristã e capitalista pela falácia de seus atores corruptos, de suas instituições falidas e de seus valores apodrecidos, Oswald de Andrade, a partir de final do 4º até o 5º quadro, estrutura a paródia das revoluções russas de 1905 até 1917, numa relação intertextual criadora e instigante. (CURY, 2003, p.68)

Tanto Gardin quanto Cury estabelecem relações diretas dessa peça com a película *O encouraçado Potiômkin* de Eisenstein. Em 1925, a comissão encarregada de comemorar a Revolução de 1905 encomendou ao cineasta russo-soviético a produção do filme, cujos resultados se fixaram no episódio do motim do navio. São sequências célebres: homens e vermes; o drama na praia; o sangue corrido clamado por vingança, nas escadarias de Odessa; o fuzilamento do povo pelos soldados do czar e pelos cossacos; o bombardeio do teatro de Odessa e do quartel dos generais pelos canhões do navio; a aproximação da esquadra russa e a adesão à revolução do encouraçado Potiômkin.

Segundo Cury (2003), em *O homem e o cavalo*, as falas dos personagens apontam relações análogas com os intertítulos do filme. "Proletários de todo o mundo, uni-vos!"

- Camaradas! Levantai-vos contra os incendiários da guerra! Resisti à tortura com que a burguesia ensanguenta as nossas organizações e as nossas casas. Resisti ao terror branco. Lembrai-vos do que Lênin dizia: As classes condenadas pela história agem sempre assim!

Para complementar as influências de Oswald de Andrade na construção da *Barca de São Pedro*, em 1910, houve uma revolta de marinheiros no Brasil, incidente político-militar conhecido como Revolta da Chibata. A rebelião dos marinheiros dos encouraçados de Minas Gerais e São Paulo foi resultado direto do uso de chibatadas por oficiais navais brancos ao punir marinheiros afro-brasileiros e mulatos. O motim foi liderado pelo negro João Cândido Felisberto, elevado ao posto de almirante pelos colegas marinheiros. Os amotinados exigiam o fim da "escravidão" praticada pela Marinha.

Segundo Gardin (1995), não é só a cena descrita na Barca de São Pedro que remete ao cinema de Eisenstein, mas o modo de construção da peça em quadros que se justapõem sem uma conexão necessariamente lógica, e que podem adquirir significação por vias analógicas.

Lembram-nos a teoria desenvolvida pelo cineasta em relação à montagem centrada na justaposição de fotogramas. Esta comparação não nos parece arbitrária posto que os dramaturgos e encenadores russos e alemães por certo tiveram contato com Eisenstein e muitas de suas ideias parecem ter sido aplicadas ao teatro. (GARDIN, 1995, p.143)

Tanto nas reflexões de Eisenstein sobre a montagem da obra cinematográfica quanto no método de composição de Oswald, o trabalho com as imagens ocupa lugar central, pois é a maneira com que eles lidavam com os elementos visuais.

[...] na realidade, cada elemento sequencial é percebido não em seguida, mas em cima do outro. Porque a ideia (ou sensação) de movimento nasce do processo da superposição, sobre o sinal, conservado na memória, da primeira posição do objeto, da recém-visível posição posterior do mesmo objeto [...] Da superposição de dois elementos da mesma dimensão sempre nasce uma dimensão nova, mais elevada. (EISENSTEIN, 2002b, p.53).

Consoante Fogal e Araújo (2011), há um tipo de configuração de imagens bastante semelhante, o qual foi identificado pelo próprio Oswald num artigo escrito sobre sua fórmula estética. A partir de uma citação de Roger Bastide sobre sua técnica de construção (chamada por Bastide de “fotomontagem”), nota-se o seguinte:

Não nego que o estilo seja poético, pela sua riqueza, pela

cor de seu vocabulário, a música de suas frases. Mas a poesia está sobretudo nessa brusca irrupção no meio das imagens presentes, das imagens passadas, imagens herdadas, sejam conquistadores portugueses ou negros portadores de bandeiras [...] (BASTIDE apud ANDRADE, 2004, p.101).

Assim sendo, o trabalho com as imagens passa a se basear no choque, ocasionado pela rápida sucessão de imagens que impede o abandono à interioridade, à simples contemplação.

Segundo Ribeiro (2015), algumas cenas de *Parque industrial*² lembram aqueles primeiríssimos planos de Eisenstein em que o rosto expressivo de personagens é ressaltado.

Por conta do grande interesse pela vanguarda russa, pela revolução soviética e pelo socialismo, a participação de Oswald de Andrade e Patrícia Galvão, como membros do Partido Comunista Brasileiro (PCdoB), era bem ativa. Entre 1931 e 1934, eles editaram diversas publicações de cunho político. Entre elas, destaca-se a revista mensal *Boletim de Ariel*, destinada à divulgação e discussão de livros que debatessem o socialismo soviético e a literatura proletária.

Parque industrial denuncia a vida dos excluídos retratando a desigualdade social na sociedade paulistana moralmente hipócrita. Tendo forte influência da escrita oswaldiana e da teoria de montagem eisensteiniana, é tido como o primeiro romance proletário brasileiro.

Conflito dentro do plano é montagem em potencial que, no desenvolvimento de sua intensidade, fragmenta a moldura quadrilátera do plano e explode seu conflito em impulsos de montagem entre os trechos da

² Escrito em 1932, foi publicado pela primeira vez no ano seguinte, numa edição, com tiragem e divulgação pequenas, pagas por Oswald de Andrade. [O livro](#) foi assinado com o pseudônimo Mara Lobo por causa de atritos com o Partido Comunista Brasileiro.

As mesmas inquietações políticas, sociais e ideológicas foram encaradas por críticos e criadores nos anos 1950 e 1960, os quais buscavam uma identidade cultural nacional, uma linguagem própria que comunicasse de maneira simples questões complexas do brasileiro. Por conta disso, os filmes e as teorias de Eisenstein foram retomados na promoção das atividades que desencadeariam o “cinema novo”.

O projeto do Cinema Novo de se tornar um elemento importante na construção da identidade cultural do Brasil teve como etapa importante a necessidade de identificar para si “sua origem”, fortes referências que o inserissem na realidade cultural do país. A âncora referencial dos cinemanovistas, no princípio, não era o cinema brasileiro, mas os movimentos estrangeiros. Entre eles, citamos: o *Nouvelle Vague*, o neorrealismo italiano, o documentarismo inglês, alguns cineastas autorais do cinema hollywoodiano tais como John Ford e Orson Welles, Luis Buñuel, e a escola estilística preferida do grupo, o cinema revolucionário soviético representado por Dziga Viértov, Vsevolod Pudóvkin e Serguei Eisenstein.

Era necessário olhar para o passado e buscar elementos que pudessem participar desse processo de filiação. Nesse quesito, cinco profissionais se destacaram: Paulo Emílio Sales Gomes, Alex Viany, Plínio Sussekind Rocha, Nelson Pereira dos Santos, Humberto Mauro e o filme *Limite*, de Mário Peixoto.

A respeito da construção de identidade, Ortiz (1986, p.7) afirma que “toda identidade se define em relação a algo que lhe é exterior”. No caso dos anos de 1950 e 1960 no Brasil, a identidade nacional estava profundamente ligada a uma reinterpretação do popular pelos grupos sociais e à própria construção do estado brasileiro.

E, nesta incapacidade de criar do outro lado da linha de demarcação das classes, manifestou-se toda a força e o poder da revolução proletária, que varre como uma

tempestade todos os que resistem ao seu assalto e que, como uma tempestade ainda mais poderosa arrasta aqueles que escolheram, duma vez para sempre, caminhar lado a lado com ela. (EISENSTEIN, 1974, p.85)

Humberto Mauro e *Limite* foram assimilados pelo Cinema Novo como representações do passado mais puro do cinema brasileiro, no qual ainda era possível produzir obras originais e criativas. Essa compreensão só foi possível a partir da intermediação feita por Alex Viany e Paulo Emílio.

Na tentativa de situar o cinema brasileiro como expressão cultural, adotei o "método do autor" para analisar sua história e suas contradições; o cinema, em qualquer momento da sua história universal, só é maior na medida dos seus autores. Neste campo, no conflito de um revolucionário comunista como Eisenstein ou de um poeta surrealista como Jean Vigo, entram todas as contradições econômicas e políticas do processo social. Se o cinema comercial é a tradição, o cinema de autor é a revolução. (ROCHA, 2003, p.36)

Embora Glauber Rocha não tenha militado no PCdoB, é possível aduzir que a sua posição encontrara ressonância no principal diretor do Cinema Novo ligado ao partido de 1960 a 1970: Leon Hirszman, que fora influenciado por Alex Viany.

Segundo Simonard (2006, p.68), o Chaplin Club e seus fundadores Octavio de Faria e Plínio Sussekund Rocha tiveram grande influência sobre os participantes do movimento no Rio de Janeiro. A base teórica desse clube era principalmente a vanguarda francesa dos anos 1920 e os formalistas russos.

Plínio, como catedrático de Mecânica Celeste na Faculdade Nacional de Filosofia da Universidade do Brasil (FNFfi), tinha a capacidade aglutinadora de um grande mestre, trazendo o prazer de ver, estudar e discutir cinema. Saulo

Pereira de Mello e Joaquim Pedro de Andrade, discípulos de Plínio, foram os fundadores do Centro de Estudos Cinematográficos (CEC), cineclube da FNFi.

Simonard (2006) comenta que, por essa época, a FNFi possuía um acervo de três filmes que

[...] tinham sido comprados por Plínio, Vinicius e Paulo Emílio no interior de Minas Gerais por volta de 1942 e levados para a Faculdade. Os três filmes eram *O Encouraçado Potemkin* (1925), de Serguei Eisenstein, *A Mãe* (1927) de Vsevolod Pudovkin, *A Aldeia do Pecado* (1927) ou *As Mulheres de Riazam* da cineasta soviética Olga Preobrazhenskaia. (SIMONARD, 2006, p.69)

Essa cópia de *O encouraçado Potiômkin* provavelmente é a mesma restaurada por Humberto Mauro no INCE (Instituto Nacional de Cinema Educativo) em meados de 1950, até então, a única cópia da película no Brasil.

Segundo relato de Saulo Pereira de Mello:

[...] o Plínio me contou que era plano dos três (ele, Vinicius e Paulo Emílio) criar uma cinemateca na FNFi que provocasse a criação de um núcleo de estudos, talvez um curso, de teoria de cinema. Esta cinemateca teria alguns poucos filmes. Sua função não seria a conservação de filmes, mas servir de base ao curso de teoria de cinema. (MELLO *apud* SIMONARD, 2006, p.69)

A partir do final dos anos 1950, o Rio de Janeiro atravessava uma fase de ebulição cultural, que se intensificara com o Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*, o qual se constituía num fator de aglutinação dos jovens escritores e artistas que desejavam renovar a cultura brasileira. Entre eles estava, Glauber Rocha.

Na Casa Katakumba de Eysenstein em Moscou, no segundo ou terceiro andar de um velho prédio reconstruído depois do bombardeio nazista, no dia do aniversário de Mycha num inverno de 1975, folheei

milhares de livros, desenhos, quadros, cerâmicas populares universais e me sentei na poltrona vermelha coberta pela manta real vermelha cujos dourados esplendiam na unidade dos tapetes oryentalyz sob a farta mesa onde se reuniam os últimos sobreviventes do estalinismo em amoroso rito ao Mago Poeta Ressuscitado entre Vodka e Kayan!

À Sua Majestade Sergey Mykhavlovytch Eyzenstein!

Vi desenhos mexicanos, fotos de filmagens íntimas, ouvi histórias de ódio e de amor, grandezas e maravilhas sem misérias de Mycha.

Era um menino, juro que não encontrou seu Alter Ego!

Ali estava na casa do Mayor Gênyo do Sékulo XX numa invernal noyte moskovyta onde me apaixonei por Ana Krackshalava e nos beijamos. Aurohra! nas margens desesperadas do Volga. (ROCHA, 2006, p.170)

É frequente a linhagem que Glauber estabelece com Eisenstein, ao afirmar que o “mito Eisenstein o fez ser cineasta” (ROCHA, 1997, p.582).

Segundo Silva Junior (2015), Glauber Rocha era inspirado pela teoria marxista, afirmava que o materialismo histórico agiria como um corrosivo no sistema capitalista, daí a sua persistência no método dialético épico-didático, em confluência com cinema de Eisenstein e também com o teatro de Bertold Brecht.

De posse desses instrumentos, Glauber se dirigia ao espectador para provocar neste a indignação revolucionária, mas também pretendia transformar a sua percepção estética, pois não acreditava em conteúdo revolucionário com forma conservadora. Por conta disso teve sérios problemas com a esquerda

stalinista no Brasil, criticando o realismo socialista e a arte marxista em voga nas décadas de 1960/1970, de viés "nacional-populista" patrocinada principalmente pelo CPC (Centro Popular de Cultura) da UNE (União Nacional dos Estudantes). (SILVA JÚNIOR, 2015, p.12)

Mas é no texto "Eisenstein e Glauber: nota para um reexame de paternidade" de Araújo (2014), que se encontra um preliminar estudo sobre a influência eisensteiniana na vida e na obra fílmica e teórica de Glauber Rocha. O artigo adicionou a essa pesquisa qualidades que só um especialista poderia dar a seu objeto de estudo.

Dividindo seu texto em duas partes, Araújo (2014) apresenta na primeira parte a presença de Eisenstein nos escritos e nas teorias de Glauber para na segunda parte dedicar-se à presença do cineasta russo-soviético nos filmes do cineasta brasileiro. Como observado pelo pesquisador, tanto Glauber quanto seus críticos perceberam, desde cedo, a presença das imagens e palavras de Eisenstein na produção glauberiana.

Em paralelo, todos os filmes de Glauber, desde *Barraventos* até *Idade da Terra*, parecem informados, de perto ou de longe, pelos filmes de Eisenstein, que ele começou a ver bem jovem (em sessões do Clube de Cinema da Bahia organizadas pelo crítico Walter da Silveira), ainda nos anos 50, quando também começou a ler os textos de Eisenstein em seis estudos para o programa radiofônico "Cinema em Close-Up". (ARAÚJO, 2014, p.197-198)

Araújo (2014) reproduz parte das citações feitas por Glauber Rocha, atentando-se a expor as relações entre o contexto histórico e cultural dos anos 1960 e 1970, o movimento cineclubista e o Cinema Novo e a influência de Eisenstein sobre os intelectuais, principalmente no Rio de Janeiro.

No Brasil, por exemplo, todas as teorias de Eisenstein chegaram em tradução espanhola e depois portuguesa e, como os cineclubes e cinematecas são bem organizados, a obra de Eisenstein era muito conhecida lá. Nós éramos eisensteinianos e não admitíamos que se pudesse fazer um filme a não ser com montagem curta, primeiros plano, etc. (ROCHA, 2004, p.112)

Numa dessas citações selecionadas por Araújo (2014), Glauber Rocha conta como se aproximou de Leon Hirszman.

(Sua amizade por Hirszman) se devia ao fato de que ele gostava de Eisenstein. Ele era engenheiro, tinha as teorias de Eisenstein na ponta da língua, ele fazia experiências. Seu primeiro filme, *Pedreira de São Diogo* (1962), um curta-metragem, era a aplicação das ideias de Eisenstein. (ROCHA, 2004, p.112)

Essa amizade estreitou-se a ponto de criarem um grupo de estudos sobre Eisenstein entre 1969 e 1970. Segundo Araújo (2014), esse grupo era composto por Glauber Rocha, Leon Hirszman, Eduardo Scorel, Geraldo Sarno e José Carlos Avellar. No total, foram oito encontros em dois meses. Todos ocorridos na casa de Glauber. Neles, discutiam os textos de Eisenstein, em versão espanhola, recém-publicados no *Cahier Du Cinéma – Film Form e Film Sense*.

Num breve passeio pelos textos de Glauber Rocha, é possível vislumbrar a explícita admiração e o respeito que o cineasta baiano teve a vida toda por Eisenstein, colocando em seu devido lugar na história do cinema, “o maior gênio do século XX” (ROCHA, 2006, p.170).

Em todo caso, para além de uma apuração mais exata daquilo que Glauber viu e leu de Eisenstein (e de quando o fez), podemos dizer que sua identificação com ele

passou por uma convergência de fundo do seu com o projeto de cinema do mestre russo. (ARAÚJO, 2014, p.205)

No final do texto, Araújo (2014) sintetiza a relação de ambos sobre “identificação, aplicação e revisão”, sendo este o diálogo traçado entre Glauber e o legado de Eisenstein.

Paris, 26 de janeiro de 1976.

Querido Paulo Emílio

Estou chegando da terra de Lili Brik, onde passei duas semanas vendo de perto o que o Tzar da Georgia fez. Estive três vezes na casa de Sergei Michailovitch, examinei seu arquivo, vi desenhos, projetos de livros, enfim, tudo isso que você imagina que possa existir na casa de Pera Atacheva. Imagine que existem manuscritos que compõem mais ou menos vinte novos livros a publicar. Levará alguns anos, pois ele escreveu em quase todas as línguas e nem todos os documentos chegaram de outros países. Mas tudo de *Que viva México!* chegou dos Estados Unidos e Alexandrov e Yuscovitich vão tentar montar o filme completo, e inclusive, para minha surpresa, me convidaram para colaborar. Mas eu dei apenas uma sugestão que o texto fosse escrito pelo Alejo Carpentier. Jantei com a mulher de Kulechov, Oholova (?)³, esta célebre atriz que você conheceu bem. E por coincidência estive na festa de aniversário de SM⁴, que todos os anos se comemora, e conheci o ator que faz um dos marinheiros de *Potemkin*. O negativo de *Potemkin*, que estava

³ Glauber refere-se [à](#) Alexandra Khokholova.

⁴ Sergei M. Eisenstein. A data a que Glauber se refere, do aniversário de Eisenstein, foi o dia 23 de janeiro.

na Alemanha, voltou e agora sairá versão completa com três minutos e meio a mais. O resto é gelo, estive com os sobreviventes do LEF e vi um experimental balé, *Spartacus*.

[...]

Vou fazer 37 anos no próximo 14 de março. Tenho projeto de fazer um filme, *Nascimento da Terra*, e até hoje, depois de três anos, ninguém quis produzir, vou voltar pra tentar fazer no Brasil. E tenho também o roteiro de *Alexandre/Ciro*. Mas como é coisa histórica pode ser feito no futuro se tiver esta sorte. Me disseram que Eisenstein teve uma síncope quando soube que Joseph estava vendo *Ivan* no Kremlin, segunda parte. Eis aí quem matou SM.

Não lhe faço carta triste ou alegre. Se voltar ao Brasil e escapar da repressão será possível continuar.

Uma vez disse pro meu psicanalista Ivan Ribeiro que ele se parecia com você. E segundo minhas próprias ideias sobre a materialização foi o mito Eisenstein que me fez ser cineasta. Simples. A complexidade foi não entender isto. Primeiro quando era jovem me identificava fisicamente com suas fotos. Depois com os filmes. E os livros de cinema que li foi Sadoul, sua arte, etc. e o Tratado de Kulechov é mais adiantado que Brecht porque é afirmação e Brecht é negação. Mas a estrutura de montagem de quadros de Brecht, montagem dialética, seu *rapproche* das teorias de Eisenstein. Acontece que o audiovisual é mais dialético que o literário daí a montagem

dialética em quarta dimensão, como falava SM, da qual *Outubro* é o exemplo.

A montagem interna, que Bazin analisou idealisticamente, é retratada pelo psicologismo. A psicanálise não entrou ainda no cinema. Por isso tudo que se vê é retórica fenomenológica. A perspectiva eisensteiniana é projetiva, pra frente, e não regressiva, pra trás, como Welles. Esse negócio está nos ícones russos onde foi sacado o *Ivan* e o plano dos padres com a caveira ou o camponês enterrado de [-] isto. Influência cubista, logo o elemento novo da montagem é essa inversão dialética da perspectiva, o que produz novas contradições na montagem. Agora imagine em terceira dimensão, por este processo polaroyde!

A novidade do cinema é que além de arte é ciência.

[...]

OBS: ainda lhe faço um paralelo arbitrário mas penso isto.

Greve - Barraventos

Potemkin - Deus e o Diabo

Outubro - Terra em Transe

Antonio dos Montes - Alexandre Nevski

Cabeças cortadas - Ivan

Que viva México! - História do Brasil

Linha Geral - O Leão de 7 cabeças

(Uma piada: depois de *Linha Geral* Joseph mandou chamar SM ao Kremlim. Quando ele chegou Molotov

disse: porque você fez um filme pior que *Potemkin*? E Joseph: existem filmes piores que *Linha Geral*. O que você deseja, SM? E SM: viajar para estudar o som. Segundo encontro depois de Joseph ver a segunda parte de *Ivan*. Tcherkassoy falou com Joseph pra não deixar publicar crítica contra porque SM estava no hospital por causa da primeira síncope⁵. Depois do restabelecimento SM foi ver Joseph: Joseph perguntou: você estudou bem a História? SM respondeu: mais ou menos. Joseph fechou a cara e continuou a conversa apenas com Tcherkassoy. Tanto *Nevski* como *Ivan* foram encomendados diretamente por Stalin. Alexandrov traiu Eisenstein no México e foi quem fez fofoca que provocou o telegrama de Joseph⁶ a Upton Sinclair. Quanto à virgindade de SM é pura lenda: trepou no México com uma prostituta chamada Matildona, teve uma grande paixão quando filmava *Ivan* em Almata, mas a moça morreu na guerra, e trepou dois anos com Pera Atacheva, além de ter tido um caso com Villaseñor, aquela mexicana linda deitada junto ao índio enterrado⁷. Logo, a teoria do leite da Marie Seton está por fora. Não comeu Marie Seton. Porque me mostraram fragmentos da memória e conversei com o homem que por último conversou com ele antes de morrer.

O problema com Alexandrov: Alexandrov comeu a mulher por quem ele tinha se apaixonado. A relação homossexual foi com Meyerhold, que era caso Alexandrov. Daí a briga

⁵ Eisenstein morreu ao sofrer um ataque cardíaco, em 11 de fevereiro de 1948. A segunda parte do filme *Ivan, o Terrível*, tinha sido proibida por Stálin.

⁶ Telegrama de Stálin pedindo que Eisenstein parasse as filmagens em 1932.

⁷ Cena do filme *Que viva México!*

com Meyerhold quando começou o caso Alexandrov. Pra quem é cinéfilo estas histórias, algumas delas você já deve conhecer, são divertidas. Mas confidenciais porque não quero comprometer quem contou. Mas ele morreu triste, envelheceu rapidamente, só não foi morto por Stalin, como os outros, por causa do prestígio que tinha. Seu único período de alegria foi na época dos cursos, porque se comunicava profundamente com os alunos e estimulava a imaginação. Ao contrário de Alexandrov, Tisse foi seu amigo fiel. Quem cuida de tudo isto do Museu e dos filmes é Nahum Klieman, uma pessoa excepcional que me deu várias dicas. Outra coisa importante é o efeito Kulechov que você conhece bem. Explica *Brakage*, *underground* e outras coisas. Lá está os bares dessa ciência. A situação econômica dá pra comer e morar mas a situação cultural é zero... Enfim... Não sou membro de nenhum clube pequeno ou grande e nem quero ser. Acho que aí devemos ir fazendo o possível...

[...]

O que não quero é cometer, inconscientemente ou não, algum erro que mate romanticamente. Escreva-me falando disto... pode lhe parecer difícil, mas acho que você pode me ajudar a sacar alguma coisa. Não lhe peço psicanálise por carta. Uma palavra amiga de sua clarividência. Tenho sua carta aberta aqui diante de mim. Aguardo outra.

Glauber

Contrastes, paralelos e linhagens convidaram Glauber Rocha a invocar Eisenstein até quando estava discutindo o trabalho de outros. Rocha (2003)

considera *Limite* um filme “contra-revolucionário, burguês e formalista”. Essa crítica feroz, mais política do que artística, não o impediu de posteriormente fazer uma autocrítica e considerar o filme como obra “fundamental e uma das raízes do Cinema Novo”.

O filme *Limite* (1930) foi durante muito tempo e, até certo ponto, continua sendo um mito. Sua dinâmica de montagem é claramente inspirada pelo trabalho de Serguei Eisenstein e Dziga Viértov.

Dirigido por Mário Peixoto, tendo como fotógrafo Edgar Brazil (que trabalhou com outros dos mais importantes cineastas brasileiros do cinema mudo, como Humberto Mauro), “Limite” incorporava recursos construtivistas moderníssimos para a época. É um filme culto que inaugura recursos de câmera inéditos para um país como o Brasil até então. (*Folha de São Paulo*, 17 de maio de 1991)

O filme foi exibido publicamente em três ocasiões: em 10 de maio de 1931, no cinema Império; em 17 de maio de 1931, no cinema Capitólio; e em 9 de janeiro de 1932, no cinema Eldorado, localizados na Cinelândia, centro do Rio de Janeiro. Em meados de 1940, Paulo Emílio descobriu em Belo Horizonte uma cópia de *Limite*, o que, no entanto, não possibilitou grande amostragem, ficando restrita a amigos pessoais e a algumas exibições no seletor cineclube da então Faculdade Nacional de Filosofia (FNFfi) de 1946 até 1952.

Apenas cerca de 46 anos depois, após a restauração da película, foi exibido ao grande público em uma maratona de uma semana (27 de maio a 2 de junho de 1978) na sala da Fundação Nacional de Arte (Funarte). Quando isso ocorreu, o cinema e o público eram outros. Peixoto já havia desistido da carreira de cineasta e roteirista, apenas dedicava-se à vida de escritor. Em 1988, pela Cinemateca Brasileira e em 1995 pela *Folha de São Paulo*, *Limite* foi eleito o melhor filme brasileiro de todos os tempos.

Segundo Fernandes (2013), a revista *Fan* ajudou significativamente o cineasta. Octavio de Faria e Plínio Sussekind, fundadores do Chaplin Club, foram amigos de Mário Peixoto quando este estudava no colégio, logo, essa amizade, que perdurou pelo tempo, reforçou-se durante alguns encontros realizados na Cinelândia com amigos que também partilhavam da vida cultural carioca daquele período.

Por acreditarem que o *Limite* seria a “obra-trampolim necessária do cinema brasileiro” (FERNANDES, 2013, p.8), tanto Octávio de Faria quanto Plínio Sussekind logo reconheceram as correspondências que o filme trazia com as vanguardas artísticas. Na montagem e reflexão, os valores o aproximavam do cinema soviético; na sensação, assemelhava-se ao impressionismo francês.

A presença acentuada do ritmo em diversas passagens, como na câmera vertiginosa pairando sobre as casas ou indo de encontro com o rosto humano, acentuando a angústia e aflição sentida, faz de *Limite* uma obra “individual”, “aristocrática” e “oriunda do gênio”, cuja sublimidade deve ser ensinada a todos que desejarem desvendar a “verdade sobre cinema”. A sofisticação dos enquadramentos e as técnicas ousadas por Edgar Brazil, o experiente diretor de fotografia de *Limite*, a fim de adequar a escrita poética do cenário à filmagem, conferem o título de preciosidade, “obra humana universal”. (FERNANDES, 2013, p.28)

A montagem imagética alucinante de *Limite* e a pouca utilização dos recursos de intertítulo evocam os célebres diretores russos, o que é provavelmente uma alusão ao cinema eisensteiniano e à sua montagem intelectual, garantindo sua qualidade artística e cinematográfica.

As aproximações possíveis de serem traçadas entre *Limite* e *O encouraçado Potiômkin* quanto à montagem são indiscutíveis. Mário Peixoto estudou profundamente a montagem eisensteiniana, fotograma por fotograma, a ponto de se considerar grande fã de seu ídolo. No entanto, no artigo “Um filme da América do Sul” escrito por Eisenstein sua procedência e veracidade são questionáveis.

No famoso artigo então escrito por Serguêi Eisenstein *Um filme da América do Sul*, texto que, até hoje, repercute principalmente no estrangeiro como um argumento autêntico do cineasta de *Encouraçado Potemkin* a favor de Mário Peixoto. Ao ser perguntado sobre a procedência da fonte ele se contradiz: alega primeiro a publicação na *The Tatler Magazine* e que não havia tido contato com a cópia original em inglês: o manuscrito trazido em português por ele tinha sido uma tradução indireta sua do francês. Logo após, alega ter uma cópia datilografada, traduzida do alemão pelo cameraman Edgar Brazil, o brasileiro com ascendência alemã que filmou *Limite*, falecido dez anos antes da elaboração do artigo publicado na revista *Arquitetura*. Versões que não se encaixam. (FERNANDES, 2013, p.39)

Esse artigo foi publicado na *Folha de São Paulo*, em 14 de julho de 1984, com o título “Eisenstein escreve sobre *Limite*”

Um dos elementos que ajudou a criar a mística em torno de *Limite* foi a história muitas vezes contada, de um artigo escrito pelo cineasta russo Sergei Eisenstein, após assistir a uma sessão do filme, em Paris. (*Folha de São Paulo*, 14 de julho de 1984)

Segundo Saulo Pereira Mello,

bastava um olhar mais atento aos escritos de Peixoto e um conhecimento prévio dos textos publicados pelo cineasta

soviético para tirá-lo das nervuras do sonho, direcionando a autoria para o próprio tradutor. Como dito num verso, o passado a seu ver era 'uma vaporização macia', um mar de 'colorações' por onde a sensibilidade desfilava como forma de evadir da 'máscara' vulgar do tempo. (FERNANDES, 2013, p.24)

Eisenstein escreve

Um dos elementos que ajudou a criar a mística em torno de "Limite" foi a história, muitas vezes contada, de um artigo escrito pelo cineasta russo Sergei Eisenstein, após assistir a uma sessão do filme, em Paris. Publicado originalmente na revista especializada "Tapler", inglesa, sob o nome "Um filme da América Latina". No Brasil, o texto foi publicado uma vez só, em um número pouco conhecido da revista do Instituto dos Arquitetos do Brasil, no início dos anos 60, com apresentação de Cacá Diegues. O próprio Mário Peixoto cedeu à "Folha" uma cópia xerográfica do artigo, cuja autenticidade, no entanto, foi posta em dúvida por estudiosos do estilo de Eisenstein. Para eles, o estilo um pouco barroco do texto não é próprio da economia que caracterizava sua prosa e suas películas. Mesmo assim, o artigo passou à história de nosso cinema. O que justifica sua publicação.

L.P.S.

★

SERGEI EISENSTEIN

De algum jeito e em princípio esse rapaz formou-se com um cérebro câmara; seu registro é um globo ocular — sua estrutura de trabalho instintivamente ritmo. É por isso, certamente, e por parelhas circunscrições, que afinal se vem ao mundo, algumas vezes, como singular predecessor no seu circunscrito meio e, outras, apenas um anônimo em inexpressivas multidões.

Visualizo e denomino este despontar, tal a nota predominante que repentinamente se sobressai de uma sinfonia, como o motivo chave — onda transportando-vos no seu próprio mundo íntimo, fazendo-vos estremecer nessa vanguarda, repentinamente encontrando-vos a raciocinar de um panorama mais alto, que nem se situa, impedido de vizinhanças, e que brusco vos atira, assim abalados, cara a cara, com a aguda atmosfera que se acaba de penetrar.

Poderei fornecer nomenclatura a esse filme seguindo as três tendências que se bifurcam, emanadas dos seus ingredientes caudalosos (onde a primeira vista lampeja algo do músico e algo do pintor: ou rítmica e estática diretamente):

1. A solidão do homem e seu clamor;

2. Seu constante desejo de evasão ou comunhão;

3. O mimetismo no mundo dos homens com seus espinhos e árvores retorcidas: os seus ventos, suas

praias de esperança, seus vãos de pensamento adulto tornados imagens precisas, numa espécie de aurora e desalinho.

Poder-se-ia mesmo acrescentar — o inconstante pelo constante — através da pequena fonte do vilarejo que se repete no reajuste e reafirmação de primeiros planos umas quatro ou cinco vezes. Esse rapaz (pois me informam que acaba de completar 16 anos) ou esse filme (o estilo é ele) empresta, ou aufere, às suas imagens demoradas importância, e antes inconcebida, a portas fechadas tanto como a janelas, aos seus caixilhos envidraçados, aos carcomidos muros usados em composição nos planos de fundo. Os fios elétricos se entrecruzam fugindo de um canto do campo de imagem, e em primeiro plano, para distâncias que se perdem até o fim visual de estradas arenosas. Existe aí toda uma elasticidade de longitudes, aparentemente desdobrando-se e intransponíveis, subjulgadores, versus os seus heróis que caminham eternamente. Distingue-se, abaixo, nesse mesmo estrada, a mulher que caminha com a cabeça curvada. A câmara acaba de fazer a volta completa em torno dela, enquanto esta interrompeu sua estrada para fazer uso da carteira enxugando a frente com o lenço e refazendo a maquiagem. A mulher retorna a andar. A câmara continua a segui-la ao longo da senda. Em seguida a mulher sai pela esquerda desaparecendo do campo da objetiva. A câmara não interrompe seu percurso virando, agora, e prosseguindo em panorama lateral a estrada, durante o qual se vê uma roçada onde passam árvores recentemente derrubadas, mostrando ainda os tocos erguidos e queimados. O todo é desolador e sem esperança. Tudo isso é visto através duma cerca de alguns fios de arame farpado que corre todo o tempo entre a estrada e o campo. Repentinamente a câmara faz alto. Ela refaz de volta o mesmo caminho e revê-se os mesmos campos de passagem. E agora ele mergulha à esquerda justo no encalço e no exato lugar onde a mulher desaparecera. A câmara prossegue e o visor descortina quase até o solo. Por fim ela levanta o panorama descobrindo uma porteira aproveitada dos troncos secos das árvores e que os tem como três travessas removíveis, dando acesso para os campos. A mulher ali se encontra, fatigada, sentada sobre um dos troncos corrediços dessa porteira, o rosto vaixo voltado para o chão,

passado um braço na travessa de cima para se sustentar.

Esta evasão poética calcada sobre um vigoroso plano de adaptação ao real, nos descortina a seguir as duas grandes aproximações das rodas que se encandeiam em justaposição numa fusão de imagens: a roda de uma máquina de costura em movimento com a roda da locomotiva que parte. Eu não arriscaria, jamais, de contar de ponta a ponta a curvatura — ciclo da sua obra e demonstração. Seria o mesmo que pretender atribuir palavras (dialética, enfim) ao que não possui congênitamente — não nasceu nem incorporou-se com isso — sendo unicamente construído para ser sentido, (ou descoberto) primeiro e em halo, pelos olhos como portais de penetração, antes mesmo de uma participação mais densa. Trata-se de um extremamente belo firme ao qual a gente se deve subjuguar desde os primeiros momentos como aos angustiantes acordes de uma sintética e pura linguagem de cinema. Uma das mais puras, é preciso acrescentar. É um longa-metragem minuciosamente construído com tomadas maiores rodeadas de outras menores como sistemas planetários intermediários segundo tempo e intrínseca importância regente. E esse todo, para se ter de pé, para gerar a atmosfera que se quis dirigida, emancipando a sua linguagem visual, encadeia-se, completa-se de um a outro, com a lúcida e minuciosa precisão de um metucioso poeta ou mecânico das inconcebíveis rodinhas denteadas da relojoaria, que se propagam conjugadas.

O filme persiste sempre um grande grito. Ele não ousa (ou não quer) analisar. Ele assim fica; ele nisso permanece. Ele mostra, descortina, caminhando sempre de par com os homens. E nisso também se firma. Se tanto, ele estabelece correlações no espaço e ainda algumas vezes (o que se torna bastante mais difícil para os espectadores menos acostumados), muito distanciadamente no tempo. Ele se firma como um diapasão, como se sempre tivesse existido nos séres e nas coisas, ou destes se desprendendo, tácitamente. E um estado, não uma análise. Uma situação que implica o lugar de colocados, antes, versus um mundo que vemos, e não uma pesquisa de laboratório. Como seus heróis sobre o mar, no bote salva-vidas, aos quais não se viu um princípio, surgindo de não-se-sabe-onde no time, e não terão certamente uma razão — um fim, ou solução, se assim o quisermos. Eles apenas ilustram esse estado de coi-

...e sobre "Limite"

sas, como uma passagem sem retorno e sem mira. O "limite" exposto permanece como um impacto: não somente abrindo — mas como que destravando molas de contactos — que uma vez diante dos vossos olhos, e aumentados, fixando-se pelo tempo de projeção, logo a seguir descobre-se possível — algumas vezes mesmo universais como fôra desejado — ou forçado — outras como que até gritados, um pouco exageradamente, sobre vós. Como: As árvores — os humanos (as posturas das primeiras, e atitudes nos segundos; estáticas, e comportamentos). O vento sobre o capim (seus efeitos) — as passadas dos humanos (suas variações); os cabelos dos homens batidos e ondulados pelo vento — outros cabelos lisos, colados sobre a cabeça dos humanos contra os quais o vento nada pode etc., etc....

Uma orelha, em aproximação, que se percebe fazendo parte do rosto pensativo do homem, no bote salva-vidas — o grande plano da cabeça de um peixe recém-retirado do mar, sobre a praia, próximo as vagas que algumas vezes o tocam, mas que forçosamente irá morrer fora do seu elemento etc., etc....

As duas lâminas de uma tesoura que a mulher que cose retém um momento abertas, experimentando o corte com a mão, passando um dedo ao longo do fio (o dedo desliza e tomba ao fim da lâmina) e a justaposição da imagem que se segue (lap — dissolve): as duas folhas de um jornal que a mesma mulher lê, vistas exatamente como se fossem elas também (e dando essa impressão óptica), duas lâminas aertas, na expectativa, com as mesmas possibilidades: trazer; atrair pois, ocasionar, metamorfoseando qualquer coisa ou estagnado estigma de involúcros, padrões dos seus heróis. A câmera detalha no verso da página e onde a mulher ainda não leu (presume-se) a notícia policial da sua fuga. Esta notícia, pelo modo, é propositalmente síntese e alegoria. A mulher vira a página do jornal — ela irá fatalmente descobri-la agora, etc., etc.... A câmara desce para as pernas da mulher, detalhando, de passagem, em primeiro plano, o fio (ou a malha) de uma de suas meias, que correu de cima a baixo etc., etc....

Tudo síntese, mas dentro de comparações cinematográficas. Categricas comparações, aliás. Inesperadas, em puro estilo que é: o "limite" mais uma vez. Tudo é "limite" mais uma vez. Tudo é "limite" em suas

filiadas, em suas consanguíneas imagens, até aos tons poéticos.

Como as asas planadoras dos pássaros que voam e deverão retornar à terra.

Como o mar que se encresta e terá que se acalmar depois, sobre areias espalmadas ao pleno sol ou ensombradas sob o desfile de baixas nuvens (Refiro-me aqui às emanações, ao que se desprende do poético; não às fórmulas concisas — não a origem hermética, ao oriundo ainda virgem do pensamento — inerente estado e todo).

Como tôdas as três narrativas (ou os três percursos, digamos assim) dos padronizados humanos do pequeno barco perdido, os quais, durante uns instantes, e pelo virtuosismo dos seus cérebros, desdobram no tempo suas elásticas essências e ao barco salva-vidas retornam, onde eles sem apelo são prisioneiros, aqui, por destino, mas por um método metafísico, mais além, por condição quase algébrica, mesmo que adidos ao plano uniforme de um universo. Toda transposição poética encontrará desespero e impossibilidade: portanto o "limite" na sua maior unidade. A desagregação pela morte nem contará — permanecendo sua barreira vestida de mistério (o insondável), a liturgia, sua pergunta, de passagem, nunca respondida. (Ver cena plástica do cemitério: a mão ea flor; o dedo e o anel; a piteira e o cigarro).

Na estrada do vilarejo, e onde a mulher do pianista de cinema crê caminhar antecipando-se a frente de sua evasão (ou melhor, da sua condição a um dos sistemas, como já se falou) ela irá verdadeiramente ao encontro de uma criança (no caso jovem menina) que brinca com um cachorro (os tenros anos, o cachorrinho...) próxima de uma insignificante flor anônima (detalhada a seguir pela câmera até o grande plano) meio sufocada pela altura sugestiva de uma cerca rústica, construída de varas secas retorcidas, ao pé do qual ela viçou seu efêmero ciclo. A brisa, durante um segundo já oscila a flor meio arruinda.

Para o homem, desorientando-se de suas caminhadas e de seus apelos, já agora gritados, torna-se evasivo, com janelas sem respostas (ver cena da praia, o traveling — panorama visto do interior para o exterior através dessas janelas, a queda, subsequente, do homem, que advém como se morto fora de uma não-significação e inutilidade). A câmera, enquanto o homem jaz no solo, ligará seus pés (num extralento panorama

vertical que poderia fornecer a chave mística de toda essa obra) percorrendo da curvatura dos céus até a sua mão no outro extremo — uma das suas mãos, que ali está, com os dedos alongando-se, como se já a meio, compondo um todo com a areia úmida, de onde emana por espessura a infiltração (como valores numa textura) o sentido enxorável.

E toda uma dor luminosa, que se desdobra em ritmo, coordenada a imagens de rara precisão e engenho. Eu a senti e aquilatei, creio, não sem alguma facilidade, devido a uma certa afinidade de tendências, se assim ousar declarar, que me aproxima ainda acorrentado, por nascimento, às ancestrais raízes das estepes do meu país. E é isso mesmo que se torna o surpreendente. Sim. A América do Sul, de princípio desconhecia e estranha aos meus conhecimentos, me estende, ela também, esta noite, e através da contração das imagens, a tão perturbadora armadilha de uma linguagem universal. E para que o artista tenha saído do acontecimento e se colocado de fora, como próprio espectador, numa ambivalência de posições, em que é mesmo tempo — diretor e ator. Esses transes só são possíveis em estado de solidão. Ninguém para cooperar. Sua marca penetrará no filme que rege a medida em que ele for capaz de superá-los e assim chegar — a impregnar e tocar esse objetivo. O pensamento existe pela consciência do estado. E então é descoberto no objeto a beleza ou a força que não reside somente em um plano equiparado — ou seja a camada do próprio ser humano. Denominações filiam-se sempre a necessidade de ordem nos raciocínios que fluuam. Em cada reconhecimento do artista de que as coisas podem ter uma existência própria ou real, fora do pensamento — aqui neste caso numa imagem, aumentada e imposta de supetão, está a iniciar-se o processo desta linguagem particularíssima. Por seleção ele se apodera de um ângulo do universo, isola-o pela objetiva, jogando dentro desse restrito espaço algo de si mesmo. Pois em todas as épocas (ontem como hoje) são as posições conscientes que suscitam o indelevel no maciço dos séculos. Com isto o filme traz sua marca. E daqui a vinte anos, ou estourar certo, ele pulsará tão novo, tão cheio de cinema estrutural, como agora, em que o acabo de assistir, poético e amargo, a um só tempo — mas já ceifado de raízes — desoladamente nascido adulto, como o que não foi dotado de uma infância.

|

O papel da crítica, os filmes de Eisenstein

Só com base num contacto mais estreito com a cultura literária, teatral, pictórica e musical, pelo exame mais aprofundado das mais recentes descobertas científicas no que toca aos reflexos, à psicologia e às ciências com isso relacionadas, é que o estudo da especificidade do cinema pode ser coordenado numa espécie de sistema de instrução e de preparação construtiva e utilizável. (EISENSTEIN, 1974, p.123)

Dos anos 1950 a 1970, os críticos de cinema apresentavam ao público possíveis diálogos entre a análise fílmica e sua contextualização, fornecendo ao leitor informações com as quais ele pudesse construir uma opinião crítica sobre o material lido (ensaios e críticas) e visto (filmes). Dessa maneira, eles lutavam contra a “má vontade de um público mal informado e comodista que não enfrenta a fita e que assiste e se comporta de forma passiva, receptora” (NEVES, 1966, p.17).

Segundo Habermas (2003), no século 18, com o surgimento das várias instituições burguesas na esfera pública, cabia aos intelectuais transmitir ao público descobertas que pudessem ser aplicadas. Assim, podemos considerar a importância dos meios de comunicação, entre eles jornais, revista e livros para tornar públicos os conhecimentos restritos de determinados grupos. É importante salientar que, por público, Habermas designa leitores, espectadores, consumidores e críticos de arte e literatura, no caso, formadores de opinião.

O cinema é produto de uma dialética na qual se opõem e se unem a verdade objetiva da imagem e a participação subjetiva do espectador. Ele enriquece a segunda num primeiro estágio (1900-1925), mas, uma vez constituídos os sistemas de participação, eles enriquecerão a primeira (1925-1955). Essa gênese,

que ainda não terminou, enriquece e fortalece a presença objetiva fora do espectador (na tela) tanto quanto interiormente em suas participações. (MORIN, 2014, p.178)

Para se entender o desenvolvimento da atividade crítica cinematográfica deve-se considerar a situação histórica em que se encontrava a imprensa e o mercado editorial brasileiro a partir dos anos 1950. Junto com o crescente número de lançamentos sistemáticos de livros de cunho cultural pelas editoras, os críticos publicavam periodicamente em jornais de grande circulação. Entre eles, destaca-se: Moniz Vianna no *Correio da Manhã*, Salvyano Cavalcanti de Paiva na *Revista Manchete*, Alex Viany no *Última Hora* e no *Jornal do Brasil*, Almeida Salles e Paulo Emílio Sales Gomes em *O Estado de São Paulo*.

Os objetivos do crítico se mostram no esforço de “mostrar como uma poética histórica do cinema pode iluminar o problema de como, quando e em que medida os filmes significam” (BORDWELL, 1989, p.XIV). Nesse sentido, a pesquisa histórica somada aos conceitos teóricos vinculados à imagem torna capaz a percepção de elementos significativos no processo de compreensão do filme, pois os significados são construídos historicamente, como convenções sociais.

[...] não se pode desprezar a maneira pela qual se exprimem as culturas políticas. Deve-se igualmente levar em conta o discurso de cada uma delas, onde as palavras, em geral codificadas, dizem mais que aquilo que significam correntemente, onde o não dito encobre ricos segundos planos, onde cada um compreende por meias palavras porque conhece as chaves de interpretação. (BERNSTEIN, 2009, p.36)

A fim de que, sob a forma de imagem cinematográfica atravessada pelo raio fulminante do aparelho de projeção, o referido acontecimento viva a sua vida própria, uma vida nova e mágica, na superfície branca da tela. (EISENSTEIN, 1969, p.160)

Oliveira (2004) afirma que

numa entrevista concedida, Guy (de Almeida) falou-nos que a atividade da crítica cinematográfica funcionava como um treino para se compreender e analisar a realidade, que, como o cinema, teria muitas nuances e poderia ser vista sob vários enfoques. (OLIVEIRA, 2004, p.58)

As críticas aqui recolhidas sobre os filmes de Eisenstein foram selecionadas do acervo digital da Biblioteca Nacional a partir de periódicos de grande circulação. Essas críticas são de extrema importância para o mapeamento das informações acessíveis ao público, como também para a compreensão da abordagem crítica.

Apesar de algumas películas eisensteinianas não atingirem as massas na época, o pensamento de esquerda era frequente entre os intelectuais, os quais incentivavam sua discussão e teorização por meio das análises fílmicas apresentadas. Eles percebiam ressonâncias políticas e culturais do contexto dos filmes no contexto nacional daquele período.

Nessa efervescência cultural, o cinema nacional ganhou forma e conteúdo. Consequentemente, por meio dessas críticas tanto os filmes quanto as teorias de Eisenstein não desapareceram no tempo, pelo contrário, foram apropriadas e ressignificadas, num ato antropofágico.

A crítica de cinema, na verdade, era também uma crítica da cultura e das ideologias em colisão dentro do contexto histórico. (OLIVEIRA, 2004, p.69)

A PROPOSITO DOS GRANDES MOMENTOS DO CINEMA

SERGEI MIKHAILOVITCH EISENSTEIN

Um grupo de intelectuais franceses e belgas organizou, em 1950, um plebiscito internacional inédito: os maiores e mais marcantes cineastas do mundo iam escolher o melhor filme do século, ou seja, praticamente, o melhor filme feito desde a invenção do cinema.

A escolha foi difícil. Dezenas de milhares de fitas, curtas e longas, mudas e sonoras, coloridas e em relevo, foram realizadas em todos os países do mundo. Entre elas, milhares eram boas, centenas ótimas, dezenas excepcionais. Muitos traziam nomes de famosos autores, dos técnicos creditados, dos diretores talentosos e conhecidos. Contudo, o filme escolhido como o melhor dos últimos 50 anos não era nem colorido e nem sequer sonoro. Foi feito em 1925, por um diretor de 28 anos, fora dos estúdios, sem atores profissionais, sem equipamento moderno.

O filme chamou-se "Encouraçado Potemkin". Seu realizador foi Sergei Mikhailovitch Eisenstein.

"Potemkin" não foi a primeira fita realizada por Eisenstein. Um ano antes ele iniciou sua carreira de diretor de cinema com o filme "A greve", que foi — como tudo que Eisenstein fizera antes no teatro — corajosamente anticonvencional, cheio de contrapontos dramáticos e formais, rapidíssimo em montagem e ritmo.

Mas o "Potemkin" ultrapassou de longe "A greve", que recebeu um grande prêmio na exposição das artes decorativas em Paris em 1925. Depois de "Potemkin", até "The Christian Science Monitor", escreveu: "Mister Eisenstein criou uma técnica inteiramente nova na arte de cinema".

Do "Potemkin", veremos hoje, no Museu de Arte Moderna, apenas algumas sequências. Integralmente,

Uma cena de "Inv. O Terrível", uma realização de Eisenstein

EISENSTEIN

será projetado o filme posterior de Eisenstein, menos conhecido mas não me-

nos forte e belo. "Outubro" ou "Diez Dias que Abalarão o Mundo".

Este, para salvar sua situação financeira, iniciou a venda dos diversos rolos do filme às companhias publicitárias que os utilizavam nas suas fitinhas de propaganda comercial. Graças aos violentos protestos dos cineastas do mundo, e graças a Marie Seton e Sol Lesser, foram salvos a tempo alguns pedaços, montados depois em quatro filmes de metragem curta, que receberam os títulos: "Time in the Sun", "Thunder over Mexico", "Death Day" e "Mexican Symphony". Todos, porém, aparecem na história do cinema, sob o título comum "Que viva México", dado à obra que nunca mais ninguém verá na sua forma original.

Dois cenas de "O encouraçado Potemkin"

Em 1930, com fama mundial, Eisenstein viajou para os Estados Unidos, onde ia realizar a "Tragedia Americana", de Dreiser. O "script" já estava pronto, quando a produção do filme foi impedida. Eisenstein e seu operador Tisse viajaram para o México, a fim de realizar naquele país um grande filme "Que Viva México" que Upton Sinclair ia produzir. A película, porém, nunca apareceu nas telas. Sinclair submeteu-se à forte pressão contra Eisenstein e não lhe entregou os rolos que este lhe enviara do México. Aliás, terminada a filmagem, Eisenstein mal recebeu a permissão para passar pelo território estadunidense, a fim de embarcar para Europa, e não pôde comunicar-se com Sinclair.

[illegible][illegible]

... a malstar one sentia em socie-

[illegible][illegible]

Eisenstein e o herói

"**P**refere-se que os mulhices, russos, enfiados de belezas dos tratadores, das desnatadas, se tenham zangado e exigido dramas sentimentais". E, mais ou menos nesses termos irônicos que Sardache e Brasiulach descrevem os modificados sobrepele, pelo cinema soviético no início da década dos trinta. É difícil verificar qual seja o significado de "mulhices", e a expressão "dramas sentimentais" não dá uma ideia precisa do tipo de cinema encorajado pelas autoridades naquele período. O que se propugnava para o cinema, e também para o teatro e a literatura, eram histórias tratadas segundo o modelo da tradição ocidental. No entanto, segundo o modelo da ideologia oficial, No entanto, os personagens principais eram figuras, que sendo ou não membros do partido, representavam certa ideia do povo russo. Um filme como *O Caminho da Vida*, de Nicolau Ekst, caracteriza bem essa fase cinematográfica. Pouco a pouco foi-se criando um tipo de cinema, que não se diferenciava dos excepcionais, aos heróis, como por exemplo, no excelente Tchapaiev, de Vassiliev.

O culto ao herói individualizado desenvolveu-se na Rússia paralelamente ao poder político de Stalin, o qual atingiu, numa época ainda próxima, as monstruosas proporções conhecidas. No meio da década dos trinta, Stalin já era o herói máximo glorificado pelos literatos, historiadores, artistas plásticos, dramaturgos e cineastas. As liberdades diretas da democracia tinham sido abolidas e a imprensa socialista, verdadeira ensaio de divinizacão do ditador:

"O" grande Stalin, ó chefe dos povos
Tu que fizeste nascer o homem
Tu que fecundaste a terra
Tu que rejuvesces os seculos
Tu que fazes florescer a primavera
Tu que fazes vibrar as cordas musicais
Tu esplendor de minha primavera, ó Tu
Sol refletido nos mihões de corações

A renovação do culto não se limitou aos heróis da Revolução. O culto ao povo, ao socialismo soviético substituiu-se ao internacionalismo comunista. A nova doutrina procurava explicar o passado, e as autoridades pediam aos artistas para colaborar no esforço de restauração do culto às grandes figuras históricas russas. Alexandre Tolstói escreveu *Pedre, e Grande*, do qual se retiraram dois filmes: duas obras, a literatura e as artes, que não foram oficiais, pois não se satisfiziam com o talento às exigências da revalorização de um herói tradicional como também insinuavam uma heresia: um paralelo entre o czar Pedro e Stalin.

da nova situação, falando pelo rádio aos alemães e empreendendo a produção teatral em Moscou de *As Valquírias*, de Wagner. A origem da iniciativa foi circunstancial, mas logo Einstein se apaixonou pela tarefa, que foi provavelmente a mais importante experiência do período final de sua carreira.

O sucesso permitiu que Eisenstein tivesse acesso às mãos livres na realização de seu próximo filme, *Ivan, o Terrible*, sobre a vida do czar Ivan IV, o primeiro czar russo. O projeto previa uma longa obra, dois volumes foram produzidos e só o primeiro foi distribuído.

A parte conhecida da fila continua. Treze anos depois de sua estreia, a desconcertar e desafiá-la a crítica. Levando até as últimas consequências algumas constantes da sua obra, como a preocupação pela composição das imagens, e as experiências recentes de *Nevski e os Volgas*, Eisenstein transformou o cinema num jogo. Quando se conhecem os filmes, trabalhos teóricos de Eisenstein, mais aparece Ivan como primeira literatura de ideias artísticas originais e abundantes.

Desta vez Eusestien resolveu aprofundar a psicologia do seu herói e para isso foi levado a associar a personagem histórica não só com o correspondente nos tempos modernos, Stalin, mas também com sua própria experiência de homem e com o mundo complexo, às primeiras tentativas de análise que permeonizara dos componentes, feitas por Marie Seton, são frequentemente pouco convincentes. Em todo caso, Eusestien foi fiel a um princípio que enunciara em 1909: "A tarefa da literatura é tornar tangíveis as contradições do ser". Eusestien também a ambiguidade característica de tal personagem, a ambiguidade que ele mesmo não compreendia, mas que lhe parecia necessária para um lielo contra a diádura, enquanto outros o interpretam como uma justificação e apoloia do regime stalinista. Isso quanto à primeira parte. A ambiguidade da segunda deve parecer excessiva às autoridades soviéticas, que procuram a sua explicação. Os fragmentos publicados são, portanto, uma ambiguidade necessária para uma ambiguidade necessária. Mas uma vez o sentido da conveniência política.

Em determinada sequência ele introduziu o tema da responsabilidade do indivíduo pelo terror político. O tzar Ivan, envelhecido e angustiado, encontra-se numa catedral; ao fundo vê-se uma multidão de pessoas representando o julgamento final. Um monge recita uma interminável lista de nomes de pessoas assassinadas, e outras duas personagens presentes comentam os acontecimentos:

A batalha de ALEXANDRE NEVSKY

"mul e quinhentas pessoas foram expulsadas em Novorod". Os labios tremulos de Ivan murmuraram: "Não foi culpa, nem maldade, nem coerência. Eles trataram a causa do povo". Os comunistas continuavam: "Centos e setenta milhares foram pilhados e destruídos". O tatar sussurrou: "Foi pela Patria. Não foi por selvageria, mas por orgulho de Estado". Ivan olha para o Cristo do Altar da Estação Final, esperando uma resposta para suas perguntas. Mas não há resposta. Ele se sente impotente. Ivan alça-lhe a bengala sobre os ombros e a cabeça, e com um face ensanguentada continua a implorar um sinal de Cristo, um bálsamo para sua alma atormentada.

Essa e outras passagens do filme foram sempre criticamente julgadas pelas autoridades e sua utilidade autocrática. Eisenstein escreveu: "Conhecemos a vontade forte e o caráter firme de Ivan, o Terrível". Ele exclamou a existência possível do homem realizado em um tempo das coisas interves e sem a ajuda dos meios, ou não tendo conseguido dúvidas sobre a maneira de agir possível ou noutra situação. Por outro lado, ser possível que a essência dessa poderosa personalidade do século XVI tenha sido residido nas dúvidas, e não numa luta sem compromisso contra elas? O centro da atenção e deve ser Ivan, o construtor, o criador de um novo poder russo, forte e unido. Em tal sentido o trabalho do Comitê Central e junto a bem fundado do verdadeiro historiador segunda parte. A realização do filme, portanto, deve ser feita de modo que Eisenstein o atual e próximo a ser realizado, não se esqueça de que a obra deve ser realizada a uma única tentativa, fazer, não repetir. Poderá ser elaborado de seus trabalhos técnicos.

Anteontem, dia 23 de janeiro, comemorou-se cem anos das cinematografias do mundo e o trigésimo aniversário do nascimento de Sergei Mikhailovich Eisenstein. Desde o início do ano passado a Cinematoteca Brasileira projeta para esta ocasião uma retrospectiva da obra completa do cineasta russo. A situação da penúria em que se encontra, sobretudo, o Brasil, porém, o adiamento do projeto. Este é o sétimo e último de uma série que foi escrita numa irrisória tentativa de compensação.

(1) — *Beside d'une Révolution* — Grasset. Paris. 1917.

PRINCÍPIO VITRÍFICO. Os projetos foram feitos pelo arquiteto russo Boris Khushnina. Pouco tempo depois, porém, o chefe da indústria cinematográfica foi expurgado como saboteador e a atmosfera tornou-se mais propícia a Eisenstein. Para assegurar sua carreira precisou enquadrar-se na vontade de glorificação dos heróis históricos. Além da imposição de um gênero, Eisenstein teve de aceitar condições de trabalho que restringiam bastante sua liberdade. Não era mais o chefe totalitário da produção que impunha a sua vontade. O novo chefe da empresa, o diretor de arte Pavello Konstantin, impedia que Eisenstein realizasse o projeto, e o assistente de produção, o jovem Vassili Alexandrovitch, não permitia que Eisenstein fosse desobedecendo ao roteiro, barrando simplificada e direta a epopéia dos russos do século XIII que, conduzidos pelo Príncipe Alexandre Nevsky, derrotaram os cavaleiros teutônicos.

[illegible]

A apresentação de **Alexandre Nevsky** em Moscou, em fins de 1939, foi um triunfo. O próprio diretor Stalin felicitou Eisenstein, que da noite para o dia novamente foi considerado um herói nacional. Aparentemente, porém, ele recebeu os primeiros e as condecorações entre amarguras e ironias, perguntando-se a que sucesso alcançado se devia tanto de mais nada ao colaborador designado para coagir o seu trabalho. Esse estado de espírito refletia uma excessiva seletividade consigo próprio. Não há em **Alexandre Nevsky** uma captação artística básica. Impossibilitado de capturar a realidade, Eisenstein se contentou de brincar com a realidade, a personalidade do herói, que da noite para a noite foi levado a salientar dramaticamente, cujos aspectos do filme, deixando a figura central do príncipe ilusoriamente remota.

Menos de um ano depois do lançamento da revista, a Rússia modificou sua política exterior, assassinando o famoso pacto germano-soviético, o que, momentaneamente, retirou toda atualidade do filme de Eisenstein. O cinema, agora uma personalidade artística oficial, precisou participar

Eisenstein e as novas técnicas

A SOLUÇÃO de problemas de montagem por alguns diretores e agora a adesão de Orson Welles, Alfred Hitchcock e Jean Renoir à televisão, em cujos recursos técnicos — acreditam estes realizadores — encontram recursos de criação artística, torna oportuno o reexame das idéias de Sergei Eisenstein, o sistematizador do fenômeno **montage**. O assunto nos leva fatalmente a reflexões bastante oportunas sobre a evolução da linguagem cinematográfica.

Eisenstein, que nos últimos anos de vida foi vítima da incompreensão dos próprios cineastas soviéticos que lhe deviam o melhor período da cinematografia na Rússia, aljava sua cultura eclética enorme a uma sensibilidade artística cujo grau poucos cineastas atingem. Consubstanciou sua obra em filmes e dois livros básicos para o estudo da estética do cinema: "Film Sense" e "The Film Form". Arquiteto, pintor e desenhista, decorador, teatrólogo e matemático, chamou a atenção da cultura cinematográfica em 1924 quando surpreendeu o mundo com uma reconstituição semidocumentária — "A Greve". No ano seguinte, em 1925, produziu e dirigiu a obra desde então considerada a pedra angular do cinema como arte — "O Encouraçado Potemkin". Há nesse filme uma sequência ("O Massacre de Odessa") que ninguém negou até hoje ser a mais importante do cinema. Em 1929 realizou "O Velho e o Novo" (ou "A Linha Geral"), impressionante narrativa das mudanças que sofreu a Rússia Soviética a partir da ascensão do Partido Comunista ao poder.

EM 1930 sobreveio a adoção do som uma grande crise para a arte do cinema e a Paramount contratou-o para realizar vários filmes, entre os quais "Uma Tragédia Americana", versão do livro "An American Tragedy", de Theodore Dreiser. O filme não chegou a ser feito porque os produtores achavam-no violento demais ao criticar a sociedade norte-americana e a corrupção dos sistemas político e judiciário. Não importa aqui seguir a via-cruzeiro percorrida pelo grande artista e grande ho-

a montagem do filme é o processo segundo o qual se desenvolve o pensamento, de conformidade com o critério de algumas relações (princípio épico).

Na minha opinião, a montagem cinematográfica não é o fio dos acontecimentos colocados uma ao lado dos outros, por acaso e isoladamente; é, essencialmente, o pensamento que nasce da colisão de dois elementos diferentes (princípio dinâmico). *

Dá-se o mesmo com os hieroglifos japoneses, nos quais dois sinais ideográficos distin-

mem que, depois de produzir a arte mais pura no período silencioso, encontrou a saída para o cinema sonoro, julgado impossível do ponto-de-vista da estética da arte cinematográfica. O que importa é o cotejo de sua teoria sem a prática da montagem — depois das novas técnicas panorâmicas e dos métodos narrativos da televisão. Para isso, transcrevemos um dos capítulos de "Film-Sense", para, em seguida, transcrever entrevistas de Hitchcock, Welles e Renoir sobre a atualidade do cinema. O texto a seguir transcrito substancia todas as idéias do grande cineasta russo de formação ocidental sobre o fenômeno básico da criação no cinema: sobre a montagem.

"O cinema soviético fez da montagem a base da arte cinematográfica. Determinar o princípio da montagem é resolver o problema cinematográfico em toda sua extensão. Os antigos operadores de filmes, assim como o retardatário Leon Kulechov, pretendia que a montagem não era senão um processo do qual o cineasta se servia para fazer compreender ao espectador aquilo que eles descreviam. Reuniam as diferentes partes uma sobre as outras, como se estivessem reunindo pedras para a construção de um edifício. O ritmo era substituído pelo movimento das partes cortadas.

Tal concepção é inteiramente errônea posto que demonstra e — mais do que isso — determina a realidade, apoiando-se unicamente sobre o julgamento exterior que consiste em observar a justaposição mecânica como princípio.

Segundo a minha opinião, não devemos definir o ritmo como sendo uma simples relação de comprimentos. Neste caso, estabelecer-se-ia uma métrica que seria o ritmo — a métrica mecânica do sistema de Mensendiek que, na opinião da contraditória escola de Dodv, reside na expressão física e artística.

Pudovkin, embora apenas no terreno da teoria, participa do nosso ponto-de-vista:

tos um do outro — se os justapõem — formam um conceito novo.

Olho + água = lágrimas
Bolso + orelha = audição
Criança + boca = choro
Garganta + cachorro = latido

Bêca + pássaro = canto
Faca + coração = atacado.
Não são sofismas, uma vez que eu me esforço em resolver aqui o fundamento do cinema a partir de sua base técnica (ou ótica, para precisar especificamente).

Sabe-se, com efeito, que o fenômeno do movimento cinematográfico resulta do fato de que duas imagens imóveis de um corpo móvel se fundem, desde que projetadas rapidamente uma em seguida à outra, num só movimento. A explicação popular desse fenômeno da fusão conduz à concepção não menos popular e simplista da montagem a que nos referimos acima.

Dois objetos imóveis filmados um ao lado do outro fazem nascer a ilusão de movimento. Será isso verdade? Tal como está enunciado é verdade. Do ponto-de-vista visual é indiscutível, mas não o é do ponto-de-vista mecânico. Porque, na realidade, os elementos não estão colocados um ao lado do outro, mas um sobre o outro. Ou por outras palavras: a concepção (ou sensação) do movimento se forma graças a superposição de impressões estáticas que nos deixou a visão do objeto na sua posição precedente e a atual posição móvel. Por outra, o fenômeno da imagem plástica se forma igualmente, no que concerne à estereoscopia, com o crescimento ótico de duas superfícies.

Da superposição de duas grandezas de dimensões idênticas nasce uma nova dimensão superior às precedentes. Dêsse modo, no caso da estereoscopia, a terceira dimensão resulta da superioridade de duas superfícies em relação às duas dimensões" (Continua).

* As palavras "épico" ou "dinâmico" são entendidas aqui no sentido do método artístico e não no sentido do tema e da ação.

Eisenstein e as Novas Técnicas (2)

SERGEI Mikhailovich Eisenstein morreu no dia 10 de fevereiro de 1948, vítima de um enfarte do miocárdio. Havia completado 50 anos um mês antes e estava na plenitude do vigor mental e da atividade criadora. Sob sua mesa

de trabalho os primeiros amigos que chegaram ao seu modesto apartamento em Moscou encontraram quase terminado o manuscrito do seu novo livro, "Teoria dos Filmes em Cor", estranhamente mantido em segredo atrás da Cortina de Ferro.

É bom notar que, depois das críticas grosseiras que recebeu dos burocratas do Partido Comunista, ostensivamente divulgadas pela revista "Cultura e Vida" (órgão oficial especializado em policiar os assuntos artísticos) Eisenstein não voltou a ser o mesmo. Em 1933 ele havia proclamado sua fé numa arte que elevasse o nível de cultura do proletariado e não uma arte que descesse por comodidade ao nível em que esta cultura popular se encontrava. "Isto é o que, na galaxia dos trabalhadores soviéticos a serviço da arte devem fazer e pensar. Muitos de nós chegamos a arte com a revolução. Todos nós fazemos a revolução por nossa arte" — concluía ele enfaticamente a sua proclamação.

MAS em 1946 os burocratas do Partido não hesitaram em censurar a II parte de "Ivan, o Terrível" (que não foi vista aqui), envolvendo numa crítica injusta e grosseira, além do nome de Eisenstein os de Pudovkin e da dupla Kosintzev & Trauberg, todos três grandes criadores do cinema soviético: o severo ataque da revista (oficial) "Grande Vida" se resumia na transcrição de uma "Resolução" do Partido e começava assim: "Por que razão é tão freqüente a produção de filmes falsos e errôneos? Por que os produtores soviéticos que no passado criaram filme de elevada categoria artística — como por exemplo Loukov, Eisenstein, Pudovkin, Kosintzev e Trauberg — têm sido tão mal sucedidos?"

Pressentindo que não poderia lutar pelo seu ideal de elevar as massas a padrões culturais mais elevados, uma vez que os mediocres chegados à cúpula estavam interessados no caminho inverso, o grande homem insulou-se nos trabalhos teóricos. Como demonstrava sempre na prática o que teorizava, não pôde completá-los, ou antes comprová-los, de vez que o Estado lhe negava meios. Não só o problema da cor, mas aos problemas da estereoscopia e das novas dimensões, dedicou Eisenstein os seus últimos dias de intensa pesquisa e de grandes descobertas que anuviavam o advento da tela panorâmica. Num ensaio sob o título "Stereoscopic Film", publicado no n.º 8 da "Penguin Film Review" (Londres, Penguin Books, 1949) cuidava de sistematizar as ideias desenvolvidas sobre as futuras técnicas e a técnica que "afetariam brevemente o teatro tradicional, a escultura tradicional e o tradicional... cinema".

Ao morrer era um homem triste e solitário, sacrificado pela mediocridade que assal-

tou a cinematografia soviética. Um grande cineasta, um grande coração e um pobre homem que, segundo as palavras de Maxim Shtraukh ao levá-lo ao túmulo, foi apenas para a União Soviética "um grande homem com uma visão avançada demais. Sua vida foi trágica" — disse seu antigo discípulo — "desde os dias que eu o conheci até agora. Vivia obcecado pela ideia de encontrar o caminho para uma casa que ele nunca chegou a conhecer".

Em seguida, mais um trecho da teoria de montagem de Sergei Eisenstein.

...
"Num outro domínio, configuremos: duas palavras concretas (determinadas antes de tudo) colocadas uma em seguida à outra, formam uma concepção abstrata. Assim como no japonês cem (100) sinais exprimindo coisas concretas, desenhados e colocados ao lado de cem sinais, exprimindo igualmente objetos concretos, dão um resultado transcendental (um conceito).

A divergência entre contornos da primeira imagem, retida na memória, e os da imagem seguinte, o conflito dessas duas imagens dá origem à sensação do movimento — à concepção do desenvolvimento do movimento.

O grau de desarmonia determina a intensidade da expressão e da tensão, que se segue imediatamente depois, segundo um fator de ritmo verdadeiro (autêntico).

E o equivalente para o tempo do que existe no espaço sobre as superfícies gráficas pintadas.

O olho segue a direção de qualquer elemento. Ele capta uma impressão visual, que cede logo em seguida, perseguida pela direção de um outro elemento. O conflito dessas direções produz a percepção do "todo" e também produz um efeito dinâmico." (Continua).

Eisenstein e as Novas Técnicas - (3)

COMPLETAMOS hoje a transcrição do artigo básico de Eisenstein sobre a sua concepção de montagem, estabelecida antes das novas técnicas panorâmicas. Eis a parte final do capítulo:

I — Este efeito (dinâmico) pode ser simplesmente linear: Fernand Léger. Suprematismo.

II — Pode ser igualmente anecdótico. O segredo das figuras tão legendárias e tão cheias de movimento, criadas por Daumier ou Lautrec, resulta do fato de que as diferentes partes do corpo dessas figuras são representadas em posições diferentes daquelas no tempo e no espaço. (Por exemplo: Miss Cecy Lottus, de Lautrec).

Reconstrói-se a posição do corpo A, correspondendo à posição da perna A, que se supõe desenvolvida logicamente. Durante esse tempo, o corpo é representado, a partir do joelho, numa posição A + a. O efeito cinematográfico da imagem imóvel reside já no fato de que dos quadris às espaldas o corpo é representado na posição A + a + a. Dir-se-ia que o corpo vive e move-se.

III — A meio caminho entre I e II está situado o futurismo primitivo italiano: "O homem tem seis pernas em seis posições diferentes" (a meio caminho entre I e II porque inclui a unidade anatômica e natural e I não utiliza senão elementos fundamentais, simples). No que concerne a III, se bem que decompõe as formas naturais, não atinge ainda a abstração.

IV — Para terminar, pode existir uma tal tendência ideográfica, por exemplo, a pintura de Sharakov, tão característica e tão absorvente. O segredo de sua expressão refinada consiste numa desproporção anatômica e espacial. Poderíamos qualificar como uma desproporção no tempo. Julius Kurth foi seduzido pelas premissas de Sharakov. Na descrição do retrato do ator ele o compara a uma máscara.

... Enquanto que a escultura trabalhava segundo dimensões relativamente precisas, essas últimas são, no quadro, inadmissíveis. O espaço que separa os olhos ocupa tal largura que a razão se recusa a admitir. Se alcançamos o nariz com os olhos, constatamos que ele é quase duas vezes maior que o tamanho normal que possa (o nariz) reivindicar. O queixo faz as mesmas observações no que concerne a todos os retratos de Sharakov. É absolutamente impossível que o artista não saiba que todas estas relações são falsas. E, portanto, intencionalmente, que ele negligencia o estado natural". (Em seguida a concepção de Renoir, recentemente divulgada em entrevista a um crítico francês).

Eisenstein — Greve

JOSÉ LINO GRÜNEWALD

NO Festival do Cinema Russo e Soviético, que ora inicia a Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, surge a oportunidade de rever a obra, pequena, mas compacta, daquela que, até hoje, talvez ainda seja o maior criador de cinema, o mais lúcido na compreensão de seu meio formativo, cuja cultura, profunda, ampla, permitiu-lhe também o status de esteta, entre os melhores da sétima-arte: Sergei Mikhailovich Eisenstein. Lado a lado com ele, apenas o prodígio da intuição, da inteligência do improvável de um Chaplin pode se colocar, estabelecendo-se esse permanente confronto dialético entre a imediatidade intuitiva, fenomenológica, e o racionalismo fundamentado que leva ao planejamento consciente. Outros, como Murnau, Dreyer, Clair, Lang, Epstein, Ford, Welles, Ophüls, De Sica e, agora, Alain Resnais, já atingiram, aqui e ali, o seu teto, todavia sem manter a constância do cineasta soviético. Porque, do primeiro ao último filme seu, todos são, sem dúvida importantes, clássicos do cinema.

A Greve (Stachka), a sua realização de estréia como diretor cinematográfico, estava, até então, praticamente desconhecida entre nós, e já se consiste numa fita de extrema importância. Baseada num roteiro do próprio Eisenstein, juntamente com Valéri Pletnyov e já contando com a colaboração do grande fotógrafo Edouard Tissé, a película foi lançada em 1 de fevereiro de 1925, em Leningrado. Pouco antes, estava justamente ele a trabalhar na montagem da versão russa do Doutor Mabuse, de Fritz Lang, e profundamente mergulhado no estudo da obra de Griffith, Intolerância em especial. A fita do pioneiro americano da sétima-arte influenciara-o bastante, principalmente no tocante ao desenvolvimento da sua teoria da montagem de atrações, cuja concepção lhe fôra despertada, em pri-

meira mão, pela leitura de Kulevskiy, e, mais tarde, pelo contato com o diretor soviético. De qualquer maneira, seria mais tarde melhor absorvido pelo que, no cinema, se entende por elipse, quando uma espécie de metáfora notovisual se desenvolveria no sentido do elemento puramente alusivo suprir o elemento conceitual ou descritivo. O mesmo Eisenstein evoluiria em suas teorias da montagem, nesse caminho da síntese funcional — o que, logo depois, começa-se a verificar com o Encouraçado Potemkin. De qualquer maneira, fica essa sequência de Greve, como um exemplo importante de um estágio estrutural, com o seu empolgante ritmo visual e aquele breve e admirável panorama final dos corpos derramados pelo solo.

A mencionada vertente simbolista, acima detectada, se denota com maior desembaraço em algumas passagens iniciais do filme. Há inclusive empregos (bem consumados) de fusão e de iris, lembrando, vez por outra, qualquer coisa dos impressionistas franceses, dentro da primeira avant-garde estipulada por Delluc, chegando até a L'Herbier. Ao mesmo tempo, a caracterização chaplinesca do gordo como vilão e é ver o diretor da fábrica tentando utilizar uma máquina de escrever que afunda inopinadamente por dentro da mesa.

Por outro lado, encontramos uma das mais espetaculares utilizações do décor alegórico, a simbolizar a crítica caricatural da ostentação: é a sucessão geométrica das escadarias da residência de um dos magnatas, onde, num quase vértice de pirâmide, surge um ponto negro que, a medida em que desce e se aproxima, vai-se transformando num mordomo, chamada pelo patrão a fim de recolher uma insignificância que caiu a seus pés, enquanto prossegue a beber e trocar baforadas de charuto com seus sócios. Aqui, como durante todo o desenrolar da película, já está reconhecível

tudo o apuro plástico e a fabulosa arquitetura visual, onde Eisenstein sempre foi insuperável. O rigor e a inventiva dos enquadramentos e das angulações — uma espécie de gráfico preconcebido. O diretor, com o tempo, ainda mais intensificou esse aspecto, até chegar ao ápice de Alexandre Nevski ou de Ivan, O Terrível, porém, desde A Greve, a sua estilização pictórica estava delineada em definitivo.

E também a constante do movimento de massas. São várias as seqüências nesse teor. Se, para alguns, a identificação hegeliana (tese/antítese/síntese) já vem implícita na concepção de montagem, o que paira numa esfera ainda mais ampla é a sólida conscientização de um processo social em relação à lucidez criativa da câmara e da tesoura, a raia a dinâmica de um isomorfismo exemplar. Destarte, sob tal ângulo de visão, a maior seqüência, antológica, magistral, que hoje, em nossa opinião, se impõe com A Greve, é aquela da dispersão dos amotinados através das duchas de água das mangueiras. São cerca de dez minutos de pujança pictórico-musical (espaço e o tempo como música), o branco agressivo das duchas riscando o fundo cinza, em paralelo com o movimento das massas — toda essa movimentação dotada de precisa unidade harmônica para um efeito de amplitude.

Se, em termos estruturais, A Greve não traz o alcance dos outros filmes de Eisenstein que o sucederam, constitui-se, por si só, numa realização de alto impacto, a fazer a estréia de qualquer cineasta dotado de menores ambições. E, em diferente terreno, invoca o contorno do salto qualitativo que sai de Griffith e chega a Potemkin.

agem de atrações, cuja concepção lhe fora despertada, em primeira mão, pelo teatro Kabuki. Eisenstein, em dado momento, percebeu que o cinema era o terreno ideal para levar à frente tal concepção. Em 1923, na revista de vanguarda L.E.F., dirigida por Maiakovski, amigo de Koulechov e, até hoje, o maior poeta da revolução ("não há arte revolucionária sem forma revolucionária"), escrevera seu primeiro artigo, abordando o tema e em função de uma peça de Ostrovski que ele iria encenar no Proletkult. De acordo com Sadoul, a palavra atração é tomada por ele no sentido quase filosófico de uma sensação violenta imposta ao espectador; atrações captadas, arbitrariamente, no tempo e no espaço. Vamos transcrever dois trechos do artigo, publicado em L.E.F., essenciais no esclarecer o pensamento do extraordinário cineasta na época: "Em nossa concepção de teatro, atração constitui o momento particular, durante o qual todos os elementos concorrem a fim de determinar, na consciência do espectador, a ideia que se lhe quis comunicar, colocando-o no estado de espírito ou dentro da situação psicológica que suscitou essa mesma ideia". "Aplicada com método, torna possível o desenvolvimento de uma mise-en-scène ativa. Em lugar do reflexo estático de um evento — onde todas as possibilidades de expressão permanecem nos limites do desenrolar lógico da ação — nós propomos uma nova forma: a montagem livre, de atrações arbitrariamente escolhidas, independentes da ação propriamente dita (escolhidas, entretanto, segundo a continuidade lógica desta ação que determina o sentido delas), o todo colaborando no estabelecimento de um efeito temático final — assim é a montagem de atrações".

Possivelmente, o exemplo mais característico do que entendia Eisenstein por montagem de atrações está em A Greve. Abarca toda a grande sequência final em que, paralelamente ao massacre dos operários pelos soldados do Tsar, assistimos a matança de um boi, sangrado e cortado. A montagem se opera, evidentemente, mediante um jogo de alternância dos planos, submetida às solicitações de um esquema rítmico. Esse tipo de confronto, na base da sugestão, e de inspiração niti-

Cinema no mundo

"O Encouraçado Potemkin"

B. J. DUARTE

NÃO cabe no exíguo espaço da crônica de um jornal diário escrever-se sobre determinadas obras consagradas do engenho humano, obras clássicas, obras universais, obras eternas da pintura, da música, da escultura, da literatura, do cinema. Isso melhor se fazendo num ensaio, num estudo em revistas especializadas, depois de pesquisas pacíficas e de consultas infatigáveis. Além do mais, sobre tais obras tudo se disse, tudo se escreveu e renovar sua análise ou o seu comentário em verdade só serve — e com grande proveito — para trazer de novo à atualidade a peça que nem o tempo, nem os homens não de destruir nunca.

"O Encouraçado Potemkin" está neste caso. E graças à excepcional iniciativa da Tabajara Filmes e da gerência do cine Windsor (distribuidores e exibidores da fita de Eisenstein) nos circuitos comerciais da cidade e a quem felicito vivamente, pode ser revista essa peça que é todo um capítulo da história do cinema, agora em plena época da cor e do som estereofônico, essa película de 1925, de uma idade em que o cinema apenas começara a expressar-se por uma linguagem que há de ser a mais característica do século que gerou o invento dos irmãos Lumière.

Desejo nesta oportunidade aproveitar aqui algumas considerações providas de um folheto que a Tabajara Filmes me enviou, a respeito de "O Encouraçado Potemkin" e que me pareceu interessante para os espectadores que pouco sabem acerca da obra revolucionária de Eisenstein:

"A revolta da tripulação do "Potemkin", em 1905, teve repercussão mundial, atraindo também a atenção do cinema nascente, que lhe dedicou uma fita de curta metragem, "Les Evénements d'Odessa", dirigida por Lucien Nonguet, para a Pathé francesa, nesse mesmo ano de 1905. E não seria de admirar, portanto, que, em comemoração do 20.º aniversário dos acontecimentos de 1905, a URSS houvesse planejado a realização de um filme sobre a revolta de Odessa. Inicialmente o jovem Serguei Eisenstein foi encarregado de fazer um filme épico intitulado "1905", que abrangeeria todo o movimento revolucionário, da guerra russo-japonesa ao levante de Moscou. Depois do início da filmagem, Eisenstein e sua equipe decidiram fazer do episódio de Odessa o núcleo de "1905". Mas conta um discípulo de Eisenstein, Jay Leyda, que "na sala do corte, tornou-se evidente que esse único episódio continha tudo o que era típico da revolução inteira. Na edição final, todo o material que não se referia a "Potemkin" foi desprezado e assim nasceu o que tem sido chamado de o mais perfeito e conciso exemplo de estrutura cinematográfica". Escrevendo, em 1939, sobre sua própria obra, Eisenstein referiu-se a essa estrutura com estas palavras: "Potemkin" é como uma crônica, ou o documentário de um acontecimento, mas funciona como drama. O segredo disso está no fato de que o ritmo de crônica do acontecimento foi ajustado a uma composição severamente trágica. E, além disso, a composição trágica está exposta sob sua forma mais canônica: a tragédia de 5 atos. Os acontecimentos considerados quase como fatos nus são divididos em 5 atos trágicos".

"MAIOR FILME DE TODOS OS TEMPOS"

ALEX VIANY COMENTA

"O couraçado Potiõnquin"

De quando em vez, um publicista alucinado diz que este ou aquele filme é o maior de todos os tempos — em geral levando em conta seu custo e o número de figurantes nele empregado.

Há um filme, entretanto, que merece o título: "O Couraçado Potiõnquin" (Броненосец), de Sêrguei Eisenstein. E, quase oficialmente, ele é mesmo o melhor de todos os tempos: em 1957, sob os auspícios da Cinemateca da Bélgica, 100 críticos e historiadores de cinema do mundo inteiro (num total de 117) assim o escolheram. Mais recentemente, quando da abertura do festival História do Cinema Russo e Soviético, promovido pela Cinemateca do MAM, o público do Rio de Janeiro praticamente confirmou o veredicto, com entusiásticos aplausos, impondo uma nova carreira comercial, para dentro de breves dias, a um filme de 1925 que vimos pela primeira vez no Brasil há trinta anos atrás.

★ Inspiração

"Eu estava verdadeiramente inspirado ao fazer Potiõnquin", escreveu Eisenstein em 1945, três anos antes de sua morte. "E todos sabem que, uma vez experimentando o êxtase da criação, um homem provavelmente jamais se livrará do domínio da arte".

Eisenstein era um jovem de 27 anos ao enfrentar a tarefa de realizar um filme sobre

os acontecimentos de 1905, uma espécie de prelúdio trágico da revolução de 1917. Nascido em Riga, Letônia, em 1898, filho único de um engenheiro de origem alemã e religião judaica, estudou engenharia em São Petersburgo, apaixonando-se pelo desenho e pela escultura, bem como pela estética, a psicologia e a história das artes.

Com o início da revolução de 1917, foi chamado a servir no exército, trabalhando principalmente como cartazista no selo de propaganda. Ao ser dispensado, tomou o rumo de Moscou, atraído pelo teatro. Em 1923, porém, passava-se para o cinema e fazia sua estréia indubitavelmente genial, "A Greve" (Istasca). A "Potiõnquin", que viria depois seguir-se-iam "O Outubro" (Octiaber) e "O Velho e o Novo" (Stari i Novoi), constituindo todos esses filmes para a definitiva estruturação da linguagem cinematográfica para a afirmação do cinema como arte autónoma.

★ Frustração

Em 1930, Sêrguei Eisenstein partia para o Ocidente, visitando a França, a Suíça e outros países antes de ir para Hollywood, onde, apesar de contratado pela Paramount, nada conseguiu realizar. E frustrado foi igualmente sua experiência mexicana, subvencionada pelo escritor Upton Sinclair, mas suspenso antes que o cineasta pudesse dar

ar à montagem do excelente material colhido no México.

Retornando à União Soviética, Eisenstein dedicou-se ao ensino de cinema, só voltando à prática em 1935, quando se dedicou a "Bezim Zvizi" (A Planície de Bezim), infelizmente inédito até hoje. Finalmente, em 1938, retomou o trabalho com o monumental "Cavaleiros de Ferro" (Alexander Nevskiy), no qual teve a íntima colaboração do compositor Sêrguei Prokofiev.

A preparação de seu filme seguinte — o derradeiro — tomaria dois anos. Tratava-se de "Ivã o Terrível" (Ivã Grozny), que concebeu em duas partes e acabou resolvendo fazer em três. Nos anos de 1943 e 1944, rodou nada menos de 112 mil metros de película para os dois primeiros episódios. A coordenação do primeiro terminou em dezembro de 1944; a do segundo, em janeiro de 1946. Este, entretanto, ficaria inédito durante sua vida: no Brasil, terá uma tardia apresentação ao final do citado festival.

★ Consagração

Deixando apenas seis filmes completos (considerando-se as duas partes de "Ivã" como um só filme), Sêrguei Eisenstein realizou uma das obras mais importantes e revolucionárias do cinema. Artista sempre disposto a pesquisar, a inovar, foi ele, sem dúvida, um dos poucos gênios que a nós, agora das artes, até agora produziu.

Seus escritos teóricos, sempre muito ligados a suas experiências práticas, são compêndios maravilhosamente estudados por cinefilos de todos os países. Há pouco, também, a União Soviética editou, em vá-

Cena de "O Encouraçado Potiõnquin", de Eisenstein, que entrará em extinção comercial no Rio.

rias línguas, suas "Notas de um Diretor Cinematográfico". E suas obras completas estão sendo preparadas por sua viúva, Pêra Atacheva, companheira inseparável e dedicada de muitos anos de vida.

★ Condensação

"Potiõnquin" condensa admiravelmente, numa só história, toda a fermentação de 1905. Inicialmente, com Nina Agadjanova-Chutko, Eisenstein escrevera um vasto roteiro, cobrindo todos os acontecimentos daquele ano, a partir da Guerra Russo-Japonesa. Mas, depois, premido duplamente pelo tempo (o prazo era curto para o término da obra e o mesmo em Odessa podia contar com a ajuda do sol), viu-se obrigado a restringir as filmagens ao levante dos marinheiros do Potiõnquin e à correspondente revolta da população civil de Odessa.

Nos primeiros anos do cinema soviético, a

difusão dos filmes dependia de exhibições ambulantes e rurais, quase sempre dispondo de apenas um projetor. Por isso, os cineastas planejavam cada rolo como uma unidade independente, e tanto os roteiristas como os diretores procuravam explorar as possibilidades dramáticas dessa obrigatória divisão em "atos". Eisenstein assim fez em "Potiõnquin", dando aos atos os seguintes títulos: 1) "Homens e Vermes"; 2) "Drama no Tombadillo"; 3) "O Apelo do Morto"; 4) "A Escadaria de Odessa"; 5) "Encontro com a Esquadra".

Segundo o cineasta, "o ritmo de crônica do acontecimento foi ajustado a uma composição severamente trágica; e, além disso, à composição trágica em sua forma mais canônica: a tragédia de cinco atos.

Os acontecimentos, considerados quase como fatos nus, são divididos em cinco atos trágicos".

CINEMA

Potenkin e Outubro

P. E. SALES GOMES

De maneira que o público do Festival de Cinema Russo e Soviético preferiu francamente o "Encouraçado Potenkin" a "Outubro". Não é fenômeno local e novo. Há mais de trinta anos que isso acontece em toda parte. Não pretendo insinuar que durante todo esse tempo a valorização de "Potenkin" tenha ido além de seus meritos. Sua glória é merecida, ninguém se eleva contra o enorme destaque dado ao filme nos inúmeros e referendos para a escolha das maiores obras cinematográficas de todos os tempos. O que torna "Potenkin" invencível é a facilidade de sua comunicação com qualquer público, de 1926 a nossos dias. Eisenstein o definiu certa vez como cartaz e "Potenkin" possui realmente a virtude de contacto imediato e brilhante alcançado pela linguagem gráfica da propaganda em seus momentos mais altos. É concentrado, uno, cuida de uma coisa só, as idéias são poucas, simples, nítidas e apresentadas linearmente. Não é preciso iniciação para o espectador se sentir envolvido ou estimulado pelo ritmo da homenagem ao marinheiro morto ou do massacre na escadaria de Odessa. Mousainac tinha razão, ainda hoje "Potenkin" nos atinge como um grito. Não faz meditar ou imaginar; mobiliza nosso espírito através da emoção elementar da solidariedade. É um facto que possui a limpidez e ordem de um clássico. Obra revolucionária calcada num momento histórico definido, a natureza de sua Revolução é tão genérica que se torna válida universalmente. Não é preciso ser comunista, socialista ou anarquista para se apreciar "Potenkin". Também é desnecessário conhecer o episódio da rebelião na Marinha russa durante os acontecimentos revolucionários de 1905. Basta ao espectador a mediana e generalizada capacidade de se insurgir contra a injustiça. Em suma, a cultura não é condição indispensável para se gostar do filme. A não ser as de Chaplin. Basta ao espectador a grande obra de arte cinematográfica que, como "Potenkin", exija tão pouco do espectador e ao mesmo tempo lhe dê tanto.

*

O "Encouraçado Potenkin" e "Outubro" sugerem uma reflexão que talvez possa ser generalizada com proveito. A natureza das relações que se estabelecem entre o espectador e o filme pertence ao domínio da exigência e varia o sentido da operação entre os termos em presença. No intercâmbio entre espectador e filme, nas comunicações que se tecem para permitir a eclosão do prazer, da emoção, da alegria, o foco da exigência está ora num ora noutro. É provável que se possam dividir os filmes em duas categorias: os que nos fazem solicitações e os que se prestam às nossas exigências. De qualquer forma, as duas fitas de Eisenstein que nos ocupam se enquadram rigorosamente nesse esquema. Em "Potenkin" o foco de exigência é o espectador, em "Outubro" é a fita. "Potenkin" responde facilmente, "Outubro" faz perguntas difíceis. Os espectadores escolhem "Potenkin"; "Outubro" seleciona os seus. O chamado espectador exigente está perdido com "Outubro", a fita precisa dos exigidos. "Potenkin" é o amor à primeira vista, fácil, que se prolonga numa felicidade calorosa que independe do progresso, mas o amor difícil de "Outubro" é certamente mais compensador para o espírito moderno. "Potenkin" é Beaudelaire, "Outubro" Mallarmé. Rever "Potenkin" é retornar a exaltações e prazeres conhecidos, é reler "The Hollow Men" ou a autobiografia de Trotsky, é ouvir de novo a "Sagração da Primavera" ou revisitar Fra Angelico, em suma, é a volta a pontos que se tornaram pacíficos. A "Outubro" não se volta propriamente; enfrenta-se de novo com lealdade, temor, humildade, esperança, como fazemos com Pound ou André del Castagnò, como temos a meditação de Trotsky envelhecido a respeito do massacre do tzarevitch ou procuramos ouvir de novo a música que nos recusa segurança. A tensão de "Potenkin" está pronta, acabada, tornou-se, com o tempo, pré-fabricada. A de "Outubro" está permanentemente em construção. O primeiro é um passado objetivado, o outro um futuro subjetivante.

colaboradores estudaram os filmes de montagem de Ester Shub.

"Outubro", entretanto, não é um curso de história. O filme a exprime e interpreta muito mais do que relata. Na maior parte do tempo estamos mergulhados na história e em sua principal personagem: a massa, mas frequentemente de uma maneira condensada, ou por símbolos e alusões. Os fatos, os episódios filmicos que tomaram como ponto de apoio inicial as ocorrências da realidade, podem exigir um agenciamento fora da cronologia, a fim de que saibamos vislumbrar, pelo jogo das associações, seus mais profundos significados. É provável que as pontes sobre o Neva não hajam sido levantadas em julho quando o governo provisório de Kerenski abriu fogo contra as massas conduzidas pelos bolchevistas, mas elas o haviam sido em fevereiro, quando o tzarismo em estertor atirou contra o povo. Em "Outubro" a ponte única que é levantada, em julho, para separar o centro da cidade do bairro de Viborg, o mais revolucionário de todos, engloba não só as outras pontes que ligam o coração político de Petrogrado às periferias proletárias, mas sobretudo significa que os combates contra o feudalismo dos Romanov e o capitalismo do Governo Provisório de Kerenski são momentos de uma luta que permanece a mesma. Mas isso seria apenas um prelúdio à análise da sequência da ponte. As transformações não se limitam a servir o mecanismo de transformação de ocorrência em significado. O tempo filmico do levantar da ponte independe não só da dimensão temporal da realidade mas igualmente da temporalidade habitual de "Outubro" em seu conjunto. É literalmente um momento de suspensão, de meditação dramática que palpa nos cabelos soltos de uma mulher assassinada, num cavalo morto que tarda cruelmente em tomar no rio; momento também de grave e insondável contemplação arquitetônica, perpassada por insinuações egípcias, pois os cavalários da reação tzarista eram chamados farás. Estamos, porém, em julho de 1917 e a imagem culminante é a de um jovem operário assassinado pela burguesia triunfante e enfurecida de Kerenski. Se acrescentarmos que essas reflexões estão longe de satisfazer as inúmeras e sempre renascentes solicitações que faz ao espectador o episódio da ponte e completarmos o parágrafo com uma alusão pasma à prodigiosa beleza intrínseca da sequência tomada globalmente, teremos dado uma idéia dos altíssimos e complexos momentos de vida interior que "Outubro" é capaz de suscitar em seus espectadores.

*

Outro momento em que Eisenstein modela o tempo com a maior desventura é o da aparição de Kerenski. Ele não acaba nunca de subir as escadarias internas do Palácio de Inverno em Petrogrado. Ele galga continuamente os degraus mas há momentos em que temos a sensação de que continua no mesmo lugar. Essa distensão do tempo filmico significa na realidade uma condensação extrema do tempo histórico. Kerenski na escada resume de fato meses tumultuosos de história, desde a sua aparição na vida política como ministro até a sua tentativa de afirmação como ditador, passando pelos momentos em que reunia em suas mãos as pastas militares ou assumia a presidência do Governo Provisório, a carreira ao mesmo tempo fulgurante e lamentável da principal expressão política do intervalo entre a queda do tzarismo e a insurreição proletária. Kerenski é o personagem histórico que tem em "Outubro" maior importância na economia dramática da obra, isto é, aquele cuja presença é assegurada por maior metragem de filme. Parece que na versão original Trotsky, que realmente teve uma atuação de primeiro plano nos acontecimentos de outubro, como dirigente da organização militar para a insurreição e presidente do Soviet de Petrogrado, assumia importante papel. As variações da política exigiram que o futuro líder do Exército Vermelho praticamente desaparecesse da película. Jay Leyda informa que em duas cenas de conjunto Trotsky está presente. Eu ainda não consegui identificá-lo no meio de tantos russos com nince-

Como abordar "Outubro"? Através das três coisas de que trata: a Revolução Russa, Eisenstein e o espectador. Desta feita, porém, o último ficará afastado, pelo menos provisoriamente.

"Outubro" não é a crônica cinematográfica da Revolução Russa. Essa tarefa foi executada admiravelmente por Ester Shub com "A Queda da Dinastia dos Romanov" e "O Grande Caminho", filmes de longa metragem compostos de fragmentos de atualidades e documentários, o primeiro ilustrando a vida russa de 1912 a 1917 e o segundo cobrindo os dez primeiros anos de vida soviética. Também não se trata, na fita de Eisenstein, da reconstituição acurada dos acontecimentos naqueles meses decisivos que vão de fevereiro a outubro de 1917. Essa foi a missão de Barnet com "Moscou em Outubro", filme, aliás, medíocre. Seria então um filme de ficção da natureza mais corrente, cuja ação estaria estruturalmente ligada aos grandes acontecimentos revolucionários, descritos de forma bastante ampla e pormenorizada? Esse filme existe mas não é o de Eisenstein; trata-se de "O Fim de São Petersburgo", um dos três melhores filmes de Pudovkin, juntamente com "Mãe" e "Tempestade sobre a Ásia" (O Herdeiro de Gengis-Khan).

"Outubro" tem algo de crônica e de reconstituição histórica, estando, porém, isento de ficção. Aquilo que às vezes se aparenta a esta última é ensaio de interpretação histórica ou meditação pessoal do autor. O jovem Eisenstein viveu em Petrogrado os acontecimentos revolucionários de 1917 iniciados com o movimento popular que derrubou Nicolau II e que culminaram nove meses mais tarde com a tomada do poder pelos bolchevistas. Naquele período, porém, não se interessava ele pelos problemas políticos e sociais. Se procurava observar e que se passava era sobretudo para imitar o comportamento de Da Vinci na Florença dos Medici por ocasião de alguns conflitos de rua. Quando mais tarde Eisenstein recebeu a incumbência de realizar um dos filmes comemorativos do décimo aniversário da Revolução, há muito se tornara um comunista convicto, embora extrapartidário. O cineasta certamente utilizou as impressões, e eventualmente algumas notas ou croquis, recolhidos durante os acontecimentos pelo estudante da Universidade de Petrogrado e admirador de Leonardo. De uma maneira geral, porém, os diversos episódios da Revolução haviam-se tornando extremamente familiares à imaginação coletiva, sobretudo nos grandes centros urbanos. As reportagens de John Reed haviam adquirido imensa colorido e muito participante direto da Revolução insensivelmente recordava a experiência vivida através de "Os dez dias que abalarão o mundo". "Outubro" é crônica sobretudo quando se inspira diretamente no texto do jornalista americano, não só quando descreve o comportamento atemorizado, desconfiado dos mencheviques conciliadores diante do movimento de armas na sede do Soviet, mas quando focaliza o momento de um delegado ao conselho dos operários e soldados que diante da reprovação unânime não ousa votar contra uma revolução.

A reconstituição de alguns episódios é às vezes praticamente documental. Uma tomada de repouso de julho foi inspirada tão de perto por uma fotografia da época, que em livros de história a imagem do filme é usada como se fosse o documento original; e não é o único caso. Todas as cenas relativas à Revolução de Outubro descrevem a cena em que Lenine, disfarçado, é reconhecido no Instituto Smolny por dois líderes conciliadores, Durr e Shobolev. A filmagem eletrotônica acompanha tão metódicamente os depoimentos históricos que não choça a presença de um fotograma ao lado de fotos documentais num volume de divulgação histórica. Tem-se a convicção íntima de que, se o fato real tivesse sido filmado, o resultado seria muito próximo do que vemos em "Outubro". O que contribuiu decididamente para a impressão de verdade que nos dá o uso de crônica e documento de "Outubro" é o cuidado e a inteligência com que Eisenstein e seus

identificá-lo no meio de tantos russos com pincez e barbicha. O retrato que Eisenstein nos dá de Kerenski coincide perfeitamente com os dados da historiografia bolchevista, aceitos de uma maneira geral pelos historiadores ocidentais da história russa contemporânea, apesar dos seus visitantes no exílio de Paris e depois dos Estados Unidos, se retirarem em geral com uma impressão simpática. Lenine o definia como um fanfarrão de pequena envergadura e Trotsky o chamou de Narciso Kerenski. A visão do personagem que Eisenstein nos propõe é bastante próxima dessas impressões pejorativas. Ainda aqui o cineasta utilizara alguns documentos visuais recolhidos por Ester Shub, notadamente uma filmagem em que se vê o verdadeiro Kerenski descer de um automóvel sobraçando uma pasta, acompanhado de colaboradores sobraçando pastas iguais mas guardando uma distância respeitosa, e dirigindo-se à porta de entrada de um palácio. As veleidades napoleônicas de Kerenski, e de seu adversário Kornilov, que "Outubro" acusa, também emanam das concepções marxistas russas da época. Na História da Revolução Russa de Trotsky um capítulo sobre Kerenski e Kornilov tem como subtítulo: "Os elementos de bonapartismo na Revolução Russa". Na realidade histórica, os Bonapartes emanam do cerne da Revolução. Mais tarde Trotsky foi politicamente liquidado sob a acusação de pretender ser o Napoleão da Rússia e, em última análise, esse papel coube a Stalin, mas isso já é assunto diverso.

Desse fundo de revolução e história que constitui a estrutura de "Outubro" emanam as reflexões mais íntimas e pessoais de Eisenstein, que eventualmente se prolongam e desenvolvem até alcançarem um nível onde as motivações objetivas iniciais se perdem de vista, sendo substituídas pela mais franca subjetividade. Não há depoimento ou ensaio histórico a respeito das jornadas de julho de 1917 em Petrogrado que não faça referência ao linchamento de operários revolucionários indefesos por burgueses e oficiais enfurecidos. As senhoras de Petrogrado não tiveram, que eu saiba, participação de primeiro plano nestas agressões selvagens, mas em "Outubro" é isso que ocorre. É sabido que entre as últimas forças que se conservaram fiéis ao regime de Kerenski contava-se um batalhão feminino. É nele que Eisenstein concentra seu interesse, nas figuras desgraciaças que o compõem, no lancinante sentimento de frustração amorosa e materna que exprimem as mulheres impiedosamente expostas. As damas, assassinas de julho ou as mulheres-soldados de outubro, ou não existiram ou tiveram uma significação apenas episódica nos acontecimentos revolucionários russos. Se em "Outubro" adquirem tal preeminência é porque exprimem a visão conflitiva e persecutória que Eisenstein tinha da mulher.

Eisenstein poderia repetir o verso de Malakhovski em seu poema "Deus Expurgado": "Toda gente sabe que entre eu e Deus há muito motivo de briga". O problema da divindade em suas implicações íntimas ou nas manifestações rituais exteriores da religião organizada não cessa nunca de preocupar Eisenstein. "Outubro" alude ao fato histórico de que o golpe militar fracassado de Kornilov foi bafejado pelo incenso da religião como sôra e Governo Provisório de Kerenski ou o Triunfo de Nicolau. O general contra-revolucionário fala e age em nome de muitas coisas, inclusive de Deus. Eisenstein parte daí para a sua fantástica montagem de divindades que se inicia no esplendor de um Cristo barroco para culminar na barbárie fetichista. O humanismo plene revolucionário enfrenta e primitivismo casaco e serviço da reação. É sabido que os operários russos conseguiram dissuadir os soldados de Kornilov de sua missão fatídica e no filme a conclusão feliz é expressa pela dança. Os espectadores do Festival Russo e Soviético já se acostumaram a encontrar em momentos de dança vários dos momentos culminantes da arte cinematográfica soviética.

"Outubro" é, certamente, o filme mais rico e complexo que já se fez. Seria também o mais belo filme russo se não existisse "A Terra" de Dovjenko.

"Ivan, o Terrível", II Parte (1946), proibido pelos comissários soviéticos, não chegou, porém, a ter o negativo destruído (caso de "Os Prados de Bezhin"), e pôde ser estreado em 1959 na Europa e agora no Rio, 16 anos após a morte em desilusão do perseguido o grande cineasta: Eisenstein

Cinema

Toda a obra de Sergei Mikhailovitch Eisenstein se reduz a seis filmes — ou sete, contando *Ivan, o Terrível* como dois (ou oito, levando-se em consideração *Os Prados de Bezhin*, filme inédito e perdido do cineasta). Meia dúzia de filmes, apenas, entre 1923 e 1948, os 25 anos cinematográficos de Eisenstein. Por que tão poucos? Se o diretor tivesse conseguido terminar *Que Viva México!*, seria só mais um título — e seria, também, a falência gloriosa do escritor Upton Sinclair, que financiava a realização e rompeu com Eisenstein antes que este pudesse terminar seu filme em quatro "novelas". Outros talvez preferiram lançar toda a culpa em Hollywood, ou precisamente na Paramount, onde o diretor esteve hospedado em 1930, sem que nenhum de seus projetos fosse aprovado. Um deles, que chegou até a fase de script, era uma adaptação de "An American Tragedy", de Theodore Dreiser. Não foi recusado por causa do assunto: mais tarde, no mesmo estúdio, George Stevens filmou o grande romance (com o título de *A Place in the Sun*: Um Lugar ao Sol), com êxito e reconhecimento quase oficial (alguns Oscars). A verdadeira tragédia, na carreira (e na vida) de Eisenstein, não é, nem poderia ser, americana. É a tragédia-símbolo do verdadeiro artista na União Soviética.

Começou em 1927, essa tragédia — com o terceiro filme de Eisenstein, o filme que deveria fazer parte das comemorações do décimo aniversário da revolução de 17. *Outubro*, porém, só teve permissão para ser exibido no ano seguinte. Os comissários do partido ordenaram ao artista uma "revisão histórica" do filme. Durante cinco meses, Eisenstein empenhou-se em novo *montage*, de acordo com as determinações do Comitê Central. Na "revisão", desapareceu do filme — e, no desejo do comando comunista, também da história da revolução — a figura de Trotsky. Este, em julho de 1927, quando Eisenstein estava montando *Outubro*, Trotsky atacara violentamente Stalin e fora expulso do partido e exilado. Como, no filme, Eisenstein apresentara como um herói o agora traidor da revolução, a solução era eliminar todas as cenas trotskyistas — o que foi feito, com a redução inevitável das cenas em que surgia Lenine, quase sempre com Trotsky ao lado. Depois de *Outubro*, depois do regresso de Eisenstein de sua viagem à Europa e à América, depois de longa inatividade em Moscou, a que foi compelido a fim de que se "desocidentalizasse" — depois e até o fim foi que Sergei Mikhailovitch foi o protagonista real de uma tragédia soviética.

UMA TRAGÉDIA SOVIÉTICA

horror (sem levar em conta a carta de Karl Marx em 1869 à Irlanda)". O substituto de Shumiatky chamava-se Semyon Dukelsky, que "velo para o cinema diretamente da NKVD". E já foi sob seu reinado que Eisenstein fez *Alexander Nevsky*.

A premiação desta obra — onde se localizam os primeiros sinais de cinema-ópera na eisensteiniana trajetória — contou com a presença do próprio Stalin. Este, segundo se diz, deu um tapinha nas costas do cineasta, terminada a projeção: "Sergei Mikhailovitch, apesar de tudo você ainda é um bom bolchevista". Mas nem *Alexander Nevsky*, apesar de haver agradado ao *big-shot* de todos os soviets, ficou incólume. Menos de um ano depois, porque mostrava a derrota dos Cavaleiros Teutônicos pelos soldados de Nevsky na Rússia do século XIII, o filme teve a exibição interdita pelas autoridades soviéticas, a fim de não criar embaraços ao pacto então assinado pela Rússia comunista com a Alemanha nazista — e que durou enquanto Hitler quis, e só porque os alemães a invadiram é que a União Soviética não teve outra alternativa senão aliar-se temporariamente às forças democráticas, que a salvaram.

Foi em plena guerra que Eisenstein começou *Ivan, o Terrível* — preparação a partir de 1941, início das filmagens em 1943, primeira parte estreada oficialmente em dezembro de 1944. O plano original previa dois filmes de longa metragem. Mas, no entusiasmo criador do cineasta, surgiu a idéia de uma terceira parte, que ele "via em cores", como em cores eram duas seqüências da segunda parte (que chegou ao Brasil com as duas em preto-e-branco, numa política econômica lamentável). A estréia de *Ivan, o Terrível* (I Parte) foi recebida com calor e, no fim do ano, vinha o Prêmio Stalin. Na impressão geral, Eisenstein estava politicamente reabilitado. E pessoas bem informadas chegavam a assegurar que lhe estava reservada a maior homenagem que um artista podia ambicionar na União Soviética: em outra trilogia (e até os títulos já estavam determinados: *Cáucaso, Moscou e Vitória*), Eisenstein contaria na tela toda a vida de Joseph Stalin, ditada e supervisionada pelo próprio biografado.

Não tinha ainda sido exibida a segunda parte de *Ivan, o Terrível*. E nem seria mais exibida — declarou, em resolução irrecorrível, o Comitê Central do partido comunista. Embora *Ivan, o Terrível*, Parte I, fosse interpretado por alguns como a denúncia de um regime ditatorial, muitos eram os que diziam ver "na justificação de Ivan, por vários paralelos, a justificação de Stalin e seu regime". Esta concepção foi um dos elementos que conduziram à condenação de *Ivan, o Terrível*, Parte II. Outra vez os comissários da cultura feriam e castravam o maior cineasta aparecido no quase deserto cinema soviético. Cumpria-se a primeira parte da triplíce profecia feita ao tempo da proibição de *Os Prados de Bezhin*: o segundo *Ivan* proibido, a trilogia paralisada, o artista em definitiva desgraça e compelido a reconhecer publicamente os erros que cometera, por não haver seguido ao pé da letra "o método Lenin-Stalin de percepção da vida real e da história", em artigo no qual foi obrigado também a elogiar os seus algozes, considerando justa a decisão do Comitê Central, como

Alexander Nevsky, um dos 42 filmes da produção russa de 1938, marcou o reaparecimento de Eisenstein. Era o primeiro filme falado do cineasta a ser exibido; dois anos antes ao fim de vários projetos cancelados, ele concluiu **Os Prados de Bezhin**, mas Boris Shumiatsky, à testa da Soyuzkino (ou Soviet Film Trust), depois de obrigá-lo a reescrever e refilmar grande parte da fita, condenou-a. Em artigo no "Pravda", acusou Eisenstein de, numa sequência, apresentar "uma verdadeira bacanal de destruição e os camponeses como vândalos". E prosseguindo: "inútil dizer que essas cenas de nenhuma forma refletem os processos reais na reconstrução da vida e formas sociais numa aldeia soviética nos dias de coletivização. Entre os personagens, encontramos não imagens de camponeses, mas tipos bibliométricos". Shumiatsky, ditador do cinema soviético, foi a destruição do negativo de **Os Prados de Bezhin**. De acordo com Marie Seton, biógrafa do artista, a impressão geral era que Eisenstein estava sofrendo perseguição política e artística, "desde que dois de seus antigos colaboradores — Vsevolod Meyerhold e Sergei Tretyakov — foram acusados de ofensas políticas e subsequentemente desapareceram da vida soviética em Moscou". A absoluta imparcialidade com que Marie Seton traça, gravemente, seu admirável livro, vai até o registro dos temores dos amigos silenciosos ou silenciados: nenhuma voz se levantou em toda a Rússia para defender a obra castrada e o artista ferido. Todos "previam então que o destino de Eisenstein caminhava para a desgraça definitiva como artista, o exílio e possivelmente a morte". **Alexander Nevsky** veio, em 1938, transferir a primeira e a terceira partes daquela profecia, respectivamente para 1946 (proibição de **Ivan, o Terrível II**) e 1948 (oficialmente, um colapso cardíaco).

Em 1938, o *boss* do cinema soviético já não era Shumiatsky. Observa o ensaísta Dwight MacDonald: "porque ele tinha aplicado fielmente a linha cultural do Kremlin, foi responsabilizado por seus ruinosos efeitos". O poder totalitário não prescinde de bodes expiatórios. A acusação contra Shumiatsky era a de praxe: "tinha permitido veteranos e selvagens espíes, agentes trotskistas e bucharinistas, e faccios do fascismo japonês e alemão levarem sua ação destruidora ao cinema soviético". O incidente que originou a sua queda, segundo um jornal da época: "Uma versão de **A Ilha do Tesouro** de Stevenson foi atacada em Soviet Art como burguesa e ultradesquerda, primeiro porque tinha um ângulo amoroso, Jim Hawkins virou Jeny Hawkins (Dr. Livesey apaixonou-se por ela); depois porque apresentava um ângulo social, o movimento revolucionário foi introduzido na trama e,

terminou a fugir os seus amigos, construíram do justo a decisão do Comitê Central, como um chamado ao "dever diante do povo, do estado e do partido para a criação de filmes artísticos altamente ideológicos". A humilhação imposta pelo partido ao cineasta foi publicada, com destaque, em "Cultura e Vida", e republicada em toda a União Soviética, como lição a todos os fazedores de cinema e a quantos pudessem pensar, erroneamente, que o artista, no regime comunista, era intocável. Nem o maior, nem o menor: perante a censura do Comitê Central, todos são iguais. E, como outra prova dessa igualdade, a resolução do Comitê Central do partido comunista de 4 de setembro de 1946, ao lado de **Ivan, o Terrível, II Parte**, também eram condenados e proibidos: **Almirante Nakhimov**, de Pudovkin, **Gente Simples**, de Kozintzev e Trauberg, **Grande Vida**, de um pobre Lukov. O primeiro, no ano seguinte, foi liberado, após "drástica revisão"; e, porque se submeteu docilmente a todas as recomendações do partido, o diretor Pudovkin (que fora um dos três maiores do cinema russo silencioso) recebeu os cem mil rublos do Prêmio Stalin, em 1947, e deve ter ficado orgulhoso e certo de que foi bem recompensado.

Após a desgraça política e artística, o exílio era impossível — restava só a morte. Eisenstein, nascido em Riga, Lituânia, em 1898, morreu em Moscou, aos cinquenta anos de idade. Deixava, em vinte e cinco de cinema, apenas meia dúzia de filmes, não contando os proibidos pela censura soviética, e uma trilogia incompleta. Só onze anos depois de sua morte (e treze depois de realizado), **Ivan, o Terrível, II Parte** foi desarquivado. Os líderes passam, já não importa que um Ivan hamletiano seja identificado com Stalin na Rússia de Kruchev, como não importará a mais dura biografia de Kruchev que algum diretor soviético provavelmente fará após a substituição do atual por outro burocrata.

Cumpru-se aquela profecia até a morte de Eisenstein. E, inferior à primeira, a segunda parte de **Ivan, o Terrível**, só agora lançada no Rio, é certamente o momento menos luminoso na obra antológica de um cineasta extraordinário por todos os motivos, até porque conseguiu ser um artista universal num ambiente que o condenava a misturar política e cinema, e onde outros morreram artisticamente (Dovzhenko, Pudovkin) muito antes, de suas carreiras terminarem. Só um foi até o fim — e, já no fim, procurando proteger sua integridade, mas sem evitar um desconsolado comentário de André Malraux (em "La Tentation de l'Occident"): "E o maior diretor de cinema soviético não realizou mais do que óperas históricas".

A. MONIZ VIANNA

TESTEMUNHOS

A lição de Eisenstein

Octavio de Faria

Poucos criadores, nesse nosso século de lutas e tratativas, renegações e fugas intelectuais e morais, ofereceram um exemplo tão grande, tão digno e, ao mesmo tempo, tão interessante, tão estranho, quanto o de Sêrgio Mikallovitch Eisenstein, o genial realizador de "Encouraçado Potemkine" e "Ivan o Terrível". Quem, desejoso de traçar um caminho de dignidade para o intelectual e para o artista nesse século de ditaduras compressoras da liberdade de expressão e de criação, esquecer a sua "via crucis", esse não terá o menor sentido de honestidade crítica nem a menor compreensão da complexidade do problema que coloca. A recente exibição da 2ª Parte de "Ivan o Terrível" só fez ampliar essa convicção em mim.

Se Eisenstein, em mais de vinte e quatro anos de atividade cinematográfica, só conseguiu lançar seis filmes: "A Grc." (1924), "O Encouraçado Potemkine" (1925), "A Linha Geral" (1926-29), "Outubro" (1927), "Os Cavaleiros de Ferro" (ou "Alexandre Nevsky") (1938) e "Ivan o Terrível" (1943-47), não foi por preguiça ou displicência. No intervalo desses filmes, por detrás deles, teve outros, sem no entanto logra, êxito. Nos Estados Unidos, além de inúmeros projetos, ficaram os milhares de metros dos negativos de "Que Viva México!", que foram utilizados em pequenos episódios e sob diversas orientações, mas que jamais reproduziram a concepção original de Eisenstein. Na Rússia, ficou "O Prado de Besjine" (1936-37), proibido e, depois, destruído pela "censura" e, sobretudo, a tranquilidade de espírito de Eisenstein, três vezes submetido à "crítica" partidária, tendo sido levado a fazer "confissão pública" de arrependimento e de propósitos "regeneradores" e "construtivos"...

Dirão alguns, então, que

propósitos "regeneradores" e "construtivos"...

Dirão alguns, então, que não vêem muita razão para se falar em lição, em "exemplo", por parte desse artista que "renegou" algumas de suas obras, prometendo modificá-las para que ficassem de acordo com o "padrão político" (caso da 2ª Parte de "Ivan o Terrível" — se, ilizmente, não efetuado) ou que aceitou que a destruíssem (caso de "O Prado de Besjine"). Basta, porém, que se atente nas condições em que vivia (na Rússia do pior momento do terror cultural staliniano), para compreender como se tratava do meio, do único meio de que dispunha para "prosseguir", para ter o direito de vislumbrar novas possibilidades de manifestações artísticas. Sincero em sua ideologia básica, gozando da admiração pessoal de Stalin, sabia Eisenstein que era preciso "contornar" o terror cultural, ao invés de se deixar abater por fanáticos como Shumiatsky, então "ditador" do cinema soviético. O problema essencial era sobreviver, preservar a capacidade de expressão artística. Que fosse destruído "O Prado de Besjine" — mas, que permanecesse viva a possibilidade de realizar "Ivan o Terrível"! Que se comprometesse a "corrigir" a 2ª Parte de "Ivan o Terrível" — mas, que não lhe tirassem a esperança de ultimar a projetada 3ª Parte do mesmo filme.

Essa foi, talvez, a lição essencial. Eisenstein nos deixou: como subsistir num regime de terror cultural. Como continuar a se exprimir, artisticamente, quando se tem de fazer frente a todos os fogos da censura estatal. Em síntese: como "driblar" um Shumiatsky e, até mesmo, um Stalin, amigo e protetor... E, se perdemos um "O Prado de Besjine" renegado pelo próprio Eisenstein, ao fazer penitência pública por "formalismo" — tornaram-se possíveis "Os Cavaleiros de Ferro" e "Ivan o Terrível". Foi, acaso um "au resultado"...

Não estou fazendo nenhuma apologia da transigência, do "capitulismo". Lembrando apenas que, para Eisenstein, na situação em que se encontrava, não havia outra escolha: era "confessar" os erros ou "acabar" artisticamente.

Em que consistiam esses "erros", é outro problema. E a eles, por falta de espaço aqui, só em próximo "testemunho" poderemos chegar.

TESTEMUNHOS

Voltando a Eisenstein

Octavio de Faria

A longa batalha de Sêrgio Mikailovitch Eisenstein contra a "censura" estatal russa (sob qualquer das formas que revestiu) não é senão a velha e interminável luta entre o artista e a censura, entre a produção livre e o poder cultural constituído. Erram portanto, a meu ver, todos aqueles que querem circunscrever o problema Eisenstein à variação política que vai da 1ª para a 2ª Parte de "Ivan o Terrível".

Segundo esses "stalinocêntricos" toda a questão se resumiria nessa distinção: a 1ª Parte de "Ivan o Terrível" seria favorável à imagem de Stalin e do poder staliniano que, na época, se procurava consagrar, enquanto que a 2ª Parte já não o seria mais, uma vez que lançava sobre a figura Iva... Stalin e sobre a "guarda especial" do tsar (os "oprichniks") as sombras da violência desenfreada, do terrorismo, em uma palavra: da autocracia. Para um Stalin que vinha de esmagar o fascismo em Stalingrado, que "amamentava" a "bomba da paz" e tudo fazia para que se esquecesse o "banditismo" da sua ascensão ao poder, da eliminação dos "velhos bolcheviques", e das suas tentativas de perpetuação no poder supremo, nada mais incômodo, mais "provocador", mais "perigoso" mesmo, do que a imagem do tsar da 2ª Parte de "Ivan o Terrível".

Nenhuma dúvida a esse respeito. (Inclusive, politicamente, dadas as "transformações" do imediato pós-guerra, a 2ª Parte de "Ivan o Terrível" é uma gaffe monumental — como só a genialidade artística do "artista" Eisenstein poderia fazer sem nem sequer perceber). Apenas, todas essas considerações só se referem, só explicam a 2ª Parte de "Ivan o Terrível". E, não, o fenómeno-Eisenstein globalmente considerado.

Para explicar a interdição e a destruição de "O Prado de Besjine" e os malogros das "experiências americanas" (fracasso do projeto de "Uma Tragédia Americana", desmantelamento de "Que Viva México!") é preciso ir mais longe e, deixando de lado as "variações políticas" da censura soviética atingir a essência, a incompatibilidade básica entre o artista e o poder estatal.

O que falta a Eisenstein, essencialmente, é adaptabili-

o fenómeno-Eisenstein globalmente considerado.

Para explicar a interdição e a destruição de "O Prado de Besjine" e os malogros das "experiências americanas" (fracasso do projeto de "Uma Tragédia Americana", desmantelamento de "Que Viva México!") é preciso ir mais longe e, deixando de lado as "variações políticas" da censura soviética atingir a essência, a incompatibilidade básica entre o artista e o poder estatal.

O que falta a Eisenstein, essencialmente, é adaptabilidade a qualquer regime, a qualquer disciplina política que limite sua liberdade.

Tanto a exigência capitalista — que o impede de realizar "Uma Tragédia Americana" ou de estruturar "Que Viva México!" — quanto a imposição soviética — que o obriga, depois de ter alterado cenas de "Outubro" (imagens de Trostsky, etc.), a renegar "O Prado de Besjine" e a prometer "refazer" a 2ª Parte de "Ivan o Terrível". Num caso como no outro, quem se encurva, é o artista, não o político, não o partidário do regime. Contra Eisenstein, não se levantam, na URSS, objeções de ordem político-ideológicas. Apenas, artísticas. Ninguém o denuncia por "simpatia ao Ocidente", por colaboracionismo burguês — apesar de seus antecedentes familiares. Apenas, por "formalismo", por vagas e invencíveis tendências "místicas", por falta de adaptação à nova estética criada pela Revolução. Contra ele, não se ergue o espantinho do pelotão de fuzilamento. Apenas, o muro do silêncio, a ameaça da proscrição artística: não lhe será nunca mais entregue "película" para que nela possa imprimir as imagens de sua criação. Já que não sabe mais utilizá-la (ele, o criador de "Encouraçado Potemkine"!...), é melhor que não a gaste inutilmente. Não faltam Donskois e Gherasimovs que a sabem usar para a maior glória do regime e da Arte Cinematográfica Soviética.

É esse terrível dilema que Eisenstein tem de enfrentar: ceder, confessar seus "erros" artísticos, ou acabar, ser reduzido ao silêncio total. Em nosso "testemunho" anterior, vimos como logrou contornar o problema. O que de cinematograficamente extraordinário conseguiu com isso, é o a que ainda chegaremos, em futuros "testemunhos".

Eisenstein:

Cinema

e

Revolução

José Lino Grünewald

mento, passando pelos desenhos de produção, com croquis meticulosamente calculados, pela direção em si das cenas e dos atores, até as salas de som e de corte. Pode-se dizer sem susto que, sem ele, o cinema não seria o que é ou o que foi, ou — pelo menos — demoraria mais tempo a atingir determinadas virtualidades de sua linguagem específica.

Eisenstein nasceu em Riga, em 23 de janeiro de 1898, filho de um engenheiro de origem judaica e de mãe escava. Estudou na Escola de Trabalhos Públicos de Petrogrado e, em 1918, engajou-se no Exército Vermelho. Em 1920, inicia-se no teatro como decorador, a convite do diretor do Proletkult. Atuou durante pouco mais de um ano como assistente dos diretores e, em 1922, trabalha juntamente com o grande diretor do teatro russo, Meyerhold, na montagem de uma peça de Bernard Shaw, *Heartbreak House*. Em 1923, passou a dirigir algumas peças, onde inclusive operários eram figurantes.

Em 1924, vem a dirigir o seu primeiro filme de longa-metragem, *A Greve* (*Statichka*), já figurando como fotógrafo o seu notável colaborador, Eduardo Tissé. Já se tratava de uma realização excelente, como ainda em 1959, no Festival do Cinema Soviético, aqui no Brasil, se teve ocasião de constatar, mormente como fabuloso condutor das seqüências de massas: a polícia reprimindo a greve. Curioso que alguns detalhes da *Greve* não deixavam de denotar uma influência da *avant-garde* cinematográfica francesa. Desde então já se manifestava a tendência de fazer um cinema isomórficamente revolucionário, onde — inclusive — ao contrário das preocupações de Pudóvkin, a presença do ator não se propõe como individualidade e, sim, numa funcionalidade do comportamento coletivo. A massa é o grande personagem de Eisenstein até *A Linha Geral*. Depois, a partir de Alexandre Névski e especialmente no extenso

A grande fase do cinema soviético encorpou-se exatamente num período imediatamente pré e pós-revolucionário. Antes desse período, era o czar, e, depois, Stalin; o velo criativo estava emasculado. Pudóvkin, Dzigan-Bertov, Dovjenco, Trauberg, Youtkévitch, Donskói e — acima de todos — Sergei Michailovitch Eisenstein deram hegemonia a um cinema estrutural e ideologicamente revolucionário.

Eisenstein pode ser considerado o grande, o principal inventor do cinema mudo. Foi mais longe do que Griffith, soube a partir de determinada fase absorver eficazmente a influência do expressionismo alemão no terreno plástico, e deu um caráter não linear ou adstrito ao enredo, porém sinfônico ao ritmo cinematográfico. Perto de seus grandes filmes rítmicos, como *A Greve*, *O Encouraçado Potemkin*, *Outubro*, *A Linha Geral* e *Alexandre Nevski*, poucos chegaram, com a exceção talvez de Murnau, em *Sunrise*. Era um grande intelectual, conhecia bastante teatro, literatura, música e artes plásticas, aplicou por analogia princípios de Joyce, Gauguin, Rimbaud, do Teatro Kabuki ou do *kaikai* ao cinema. Destacou-se, também, assim, como um dos maiores teóricos (senão o maior) que enriqueceram as perspectivas da linguagem motovisual. Deixou publicados vários artigos e escritos teóricos, destacando-se as suas teorias sobre a montagem e, dois de seus livros *Film Form* e *Film Sense*, são clássicos no assunto.

A técnica da montagem foi a notável contribuição de Eisenstein ao cinema, como inventor. Até hoje, apesar das modificações sofridas pela concepção estrutural do filme, ela marca a sintaxe dessa sétima arte, a qual Lenin denominou de "arte do século". O diretor adaptou os seus métodos de montagem à sintaxe analógica do princípio do ideograma, ao qual comparou com o princípio cinematográfico, através de um ensaio famoso que constitui capítulo de *Film Form*. Dentro disso, o maior exercício de montagem de Eisenstein — e, ao nível do processo, a sua obra mais importante — é o *Encouraçado Potemkin*, cuja sequência das escadarias de Odessa é também uma das maiores — até hoje — de toda a história do cinema. Atualmente, é claro, o *Encouraçado Potemkin* representa mais uma obra museológica, captada em sua totalidade estrutural, e, em matéria de modernidade, cede a palma a *Outubro*, um filme menos racionalista em sua orquestração de elementos, mais tumultuado organicamente, mas cujo ritmo reflete melhor o remoinho vital do cinema. *Outubro* é isomórfico — é revolucionário na forma e no fundo, embora sofra com os cortes que Eisenstein foi obrigado a fazer, onde, por exemplo, todas as cenas em que aparece Trotski foram suprimidas.

Eisenstein refletiu, por outro lado, aquilo que algumas tendências modernas da crítica decidiu caracterizar por autor completo dos filmes que dirige. Participava da realização, desde o primeiro rabisco do argu-

Ivan, O Terrível, desenvolve-se o personagem isolado, identificado, em sua obra.

Em 1925, sai a obra mais famosa, citada, aplaudida, *O Encouraçado Potemkin* (Kniaz Potemkine), apresentado pela primeira vez no Teatro Bolschói, de Moscou, em 25 de dezembro de 1925. Foi a eclosão, a revelação definitiva da potencialidade do cinema: o cinema-estrutura, o cinema-captar-se. Léon Moussinac, em seu livro sobre o cineasta soviético, fala das influências e repercussões da maior amplitude que despertou em Paris na época. Ai, melhor filtrado do que no anterior, *A Greve*, ficou delineada a evidência do princípio estético, de que a contraposição de duas coisas ou imagens, ou a soma das partes não traduz o todo. O artista cria relações.

OUTUBRO (*Octjabre*) é de 1927. Foi feito em comemoração ao décimo aniversário da revolução. É a fita onde os critérios de montagem de Eisenstein são os mais intelectualizados, onde também o expressionismo funciona como suporte plástico para o simbolismo dos elementos concretos lançados em cena — tudo num ritmo nervoso, como se fosse um esforço de assinalar os solavancos da luta e tomada do poder.

A LINHA GERAL (*Generalia Linia*), terminada em 1929, focaliza a coletivização agrícola. A estruturação retorna ao racionalismo, a um certo didatismo otimista, enquanto ensaístas, como Jean Mitry, classificam esse filme como poema lírico. Em 1930, contratado pela Paramount, nos Estados Unidos, não consegue chegar a acordo para a realização de nenhum filme, um dos quais seria a adaptação de *Uma Tragédia Americana*, de Theodore Dreiser. Depois, começa as filmagens de *Que Viva México!*, mas a fita, com cenas de grande densidade plástica, não consegue ser terminada. Mesmo assim, é exibida numa montagem feita posteriormente. Em 1938, quando já havia sido colocado sob "desconfiança" pelo stalinismo, termina *Alexandre Nevski XX*, com música de Prokofiev, onde figura outra de suas famosas seqüências antológicas, a batalha do gelo, com o jogo fascinante das massas e a constante decomposição apoiada nas linhas verticais das lanças dos guerreiros.

IVAN, O TERRÍVEL, foi o seu último filme, dividido em duas partes: a primeira terminou em 1944, a segunda, em 1947, contendo um trecho em cores. Eisenstein pensava com três partes, mas a terceira jamais conseguiu realizar, pois, após vários meses de cama, devido a uma angina, veio a morrer em 11 de fevereiro de 1948.

* * *

O que ficou da obra, apesar de todas as dificuldades encontradas, marca um dos maiores criadores do cinema e — ao lado de Malakóvski — o maior artista da revolução soviética, em termos estruturais ou conteudísticos. Depois de Eisenstein, cessou praticamente o que restava de descrédito de alguns puristas mais empedernidos quanto ao fato de o cinema ser uma arte. Também a ele, como ninguém, se aplicava a frase-chave de Malakóvski: "não há arte revolucionária sem forma revolucionária". Por isso, a última fase de sua carreira foi extremamente penosa frente à intolerância dentro de seu país. Pois a revolução dele e de muitos outros foi engolida pela burocracia.

A Linha Geral

Eisenstein,

20 anos

Um dos grandes realizadores e teóricos do cinema foi, indiscutivelmente, Eisenstein. O cineasta soviético, de filiação reclusa, porém expressiva no plano artístico e estético, pois sistematizando as contribuições empíricas de Griffith e avançando no terreno estético do cinema, ainda inexplorado, o autor de Outubro deixou uma obra teórica de importância excepcional e, em meio de errar ou de cometer ilusões, podemos afirmar que em a intensa e fecunda pesquisa que desenvolveu sobre a direção, a montagem, o som, a música, a interpretação, o cinema não teria evoluído tão rapidamente até chegar à altura perfeita e absoluta que é na atualidade.

Com a Revolução Soviética nasceu a necessidade de educar a proletária do cinema que, voltado para a massa popular, não atuasse simplesmente como veículo de evasão ou diversão, mas, pelo contrário, funcionasse como instrumento de conscientização da luta política, social e cultural do Estado, orientado para o atendimento das reivindicações populares. Vladimir Ilyich Lenin (1870-1924), a 27 de agosto de 1919, nacionalizou a indústria cinematográfica, e três anos mais tarde lançou a frase que correu mundo: "do lóia, as artes, o cinema é, para nós, a mais importante", o consumismo inconsequente que caracterizava o cinema assumiu nova feição, mais comprometida com o aparelho estatal.

Ao mesmo tempo ingressava o mundo numa idade de decidida crítica, aguçada pelas contradições estruturais entre o operariado destituído de direitos e a burguesia econômica, política e culturalmente detentora do poder de comando e decisão. Arte nova, de singular capacidade de comunicação, o cinema, produto típico do século vinte, catalisou as preocupações de artistas, intelectuais, e, last but not least, de políticos.

O subjetivismo do artista, violentamente pôsto em crise diante das opções que a realidade circunstancial criava, encontrou no cinema eficiente forma de atuação, que a literatura e o teatro — naquele dado momento histórico — não poderiam oferecer: atingir o povo em sua totalidade quantitativa. O conjunto de variáveis temáticas e formais que o cinema detém, cria uma simbiose entre o filme e o espectador, uma vez que este dá àquele um valor utilitário que nenhuma outra forma de expressão consegue acumular.

Quando a Revolução Soviética, em seus primórdios, tentou erigir uma nova sociedade, o cinema naturalmente teria que ser requisitado para essa tarefa e efetivamente o foi. Nesse primeiro estágio, o proletariado urbano e as massas rurais, com a vitória, deixaram de ser grupos de pressão para assumirem a própria direção da máquina estatal. E as realizações cinematográficas passaram a refletir a modificação que se operou, produzindo obras que ressaltavam a indissolubilidade do destino individual em relação ao regime implantado: os heróis individuais foram abolidos quando se destacavam da massa. Houve, assim, uma aparente inversão de valores. Pois cuidou-se mais de efetuar a vinculação ao modus operandi do regime que à sociedade mesma, inversão que Trotsky denunciou, e em consequência, a 15 de novembro de 1927, foi expulso do partido comunista, embora desde 2 de janeiro de 1925 já estivesse rebalsado na escala hierárquica da administração.

Leiba Bronstein ou Lev Davidovitch Trotski ou Leonid Trotski (1879-1940), com o livro Literatura e Revolução / Literatura e Revolução (1923), editado nos Estados Unidos pela University of Michigan Press, explicou antes de seu ostracismo, após posições liberais que iam de encontro às necessidades de arte, por iludida (ou politizada pela arte) que o programa cultural soviético exigia. Pois, enclaustrado pelo cordão sanitário que as potências aliadas estenderam ao redor de seu território e ainda numa incipiente e primitiva estrutura tecnológica, os órgãos de cultura do partido, como medida de sobrevivência, exigiram o total enquadramento de todas as atividades (as criadoras, inclusive) às suas diretrizes.

Admirou Trotsky que "não é verdade que o cinema como nova e revolucionária arte que o filme do trabalho e a bobagem dizer que exigimos do poeta que ele descreva brevemente uma chaminé de fábrica ou o leuante contra o capital. Naturalmente, a nova arte não pode deixar de colocar a luta do proletariado no centro de sua atenção. Mas o arado da nova arte não está limitado a essas limitações".

Avos do Cinema Soviético, 1940, em colaboração com Pudovkin; O Rato do Inferno, 1947; A Mergulhada, 1947; e outros do livro de reminiscências sobre Eisenstein, Malokovskii, Verov, Kulchov, a vanguarda cinematográfica da década de vinte, etc., intitulado Krouppym Plinom/Gramma Filma (1939).

O estúdio com Esther Chubb (1894-1939) foi valioso para Eisenstein, pois lhe deu oportunidade de verificar as potencialidades expressivas do cinema através do que naquela ocasião era considerado o estético flmico: a montagem. Pudovkin a considerava como elemento apriorístico na concepção, isto é, ela já estaria totalmente realizada no texto, uma planificação minuciosa e rígida, donde surgia a expressão "rosto de ferro", contra a qual se insurgiu Eisenstein, fazendo da montagem elemento a posteriori e propondo o uso da novela cinematográfica. Para Pudovkin, a montagem cifrava-se na antítese, no paradoxo, na analogia, no asincronismo e no leit-motif, enquanto que para Eisenstein, que a considerava (como vimos no ensaio Montagem de Atracões) aplicação parcial do princípio geral de montagem, teria cinco categorias: métrica, rítmica, tonal, supratonal e intelectual.

Aproveitando as reflexões sobre a dialética proposta por Hegel (1770-1831), que "compreende três tempos ou três movimentos ou três momentos: um momento de lógica pura ou lógica do entendimento, em que se trata de definir o termo; um momento negativo, que é a passagem de um termo ao outro, e um momento especulativo ou de ligação, em que se apreende a unidade da determinação" (Ciência da Lógica, 1812-6), Eisenstein desenvolveu uma teoria de montagem que parte da imagem para o sentimento, e do sentimento à tese. Diz Jean Mitry (S. M. Eisenstein, Clássicos do cinema): "podemos dizer que Griffith lançou a ideia da montagem, mas não a teoria do filme". Griffith lançou as bases estéticas do cinema, porém, ainda segundo Mitry, "de uma maneira toda empírica, intuitiva, irracional, para exprimir ideias mais ambíguas que seus recursos, híbridos sem dúvida, mas ainda rudimentares". Mitry é rigoroso com Abel Gance, que possuiria "uma fraseologia primária e pomposa".

Prescrevendo a síntese entre o elemento emocional e o elemento intelectual, Eisenstein considerava a montagem como "uma colisão e da colisão de dois falôes surge um conceito", pois, continua, "se a montagem deve ser comparada a qualquer coisa, as colíções sucessivas de um conjunto de planos podem ser comparadas a uma série de explosões num motor de automóvel. Como tais lançam movimento à máquina, o dinamismo da montagem dá impulso ao filme". O conceito à finalidade expressiva" (Elly Fern).

Para Hegel, a contradição impulsiona a mudança e Eisenstein, partindo dessa conclusão, procurou dirigir o espectador através do pensamento e do raciocínio, pois para ele o que importava era a construção das relações emotivas do público. Numa aula que proferiu no VGIK — Instituto de Cinema da Moscou —, analisando um fragmento da novela Os Intelectuais de Stalingrado, de V. Nekrasov, Eisenstein explicou que "há diferentes formas de compor uma obra de maneira a fazer nascer e a apreender uma orientação ideológica. Acontece que tendo fixado previamente a interpretação da obra, a divisoção imediatamente em temas determinados e começamos a "trabalhar" sobre essa base. Tal procedimento de trabalho conduz quase sempre a uma realização austera. Há um outro procedimento, orgânico e eficaz: quando, no processo de elaboração, a concepção e a sensação vivas da ideia começam a passar a pouco e pouco aos materiais e determinam elas mesmas as regras da composição" (A aula é de 23/12/1940 e foi publicada na revista Recherches Soviétiques, n.º 2, abril/1950).

Essas "regras da composição" puderam ser idealmente desenvolvidas em seu primeiro filme, Bronenosets Potemkin / O Encouraçado Potemkin (1925), realizado sob os auspícios do Comitê Central Executivo da União Soviética, que a 19 de março de 1925 decidiu produzir uma série de filmes comemorativos da Revolução de 1905. A Eisenstein foi entregue o argumento de Nina Agadzhanova-Shuklo. O ano de 1905, que englobava uma série de fatos: a greve dos operários...

No teatro, Eisenstein fez cenários, desenhou figurinos, dirigiu peças, exerceu uma atividade teórica desenvolvida em sua participação cinematográfica. Já, O Terrível ou O Encouraçado de Potemkin, separados por 20 anos de progresso da linguagem cinematográfica, mantêm um estilo idêntico — montagem, enquadramentos, iluminação, cuidadosamente elaborados, perfeitamente funcionais

Há 70 anos, em Riga, nascia Sergei Mikhailovich Eisenstein. Há 20 anos, em Moscou, vítima de um ataque cardíaco, Eisenstein falecia. Entre Riga e Moscou, ele participou da Revolução de 1917, fez teatro, revolucionou o cinema, viveu intensamente. Seus filmes, sonorizados ou não, guardem, hoje, a mesma força de ontem, baseados na imagem, na montagem, uma de suas armas mais causticamente críticas.

A imagem da palavra, uma questão de montagem

EISENSTEIN

CADERNO

3

"Guerra!" Esta palavra normalmente leva à subordinação de todo o trabalho no campo da arte, especialmente da teoria da arte, aos limites da necessidade da guerra.

Problemas relativos à cultura, estética, ciências humanas são automaticamente colocados em segundo plano.

A guerra, com suas indústrias e atividades, se transforma no único centro de atenção.

Mas a guerra que está sendo travada hoje não é uma guerra comum.

Esta é uma guerra entre toda uma humanidade avançada, progressista — e os bárbaros.

Esta guerra não é uma luta por mercados ou colônias, novos territórios ou a mera preservação de fronteiras.

Esta guerra ultrapassa estes estreitos limites.

Esta guerra une todos os ideais humanos contra o obscurantismo bárbaro.

Esta guerra, que uniu os povos da Inglaterra, União Soviética, China e Estados Unidos, tem como objetivo não a destruição dos valores humanos, mas sua preservação.

(Eisenstein, *The Film Sense* (prefácio), Nova Iorque, 1942).

Entre críticas e autocriticas, Eisenstein lutou sempre pela possibilidade da preservação de sua pesquisa artística. Na Rússia, Estados Unidos (em Hollywood, contratado pela Paramount não conseguia filmar nenhum dos roteiros apresentados), na Inglaterra, desde o início de sua carreira no Teatro do Povo, manteve uma luta constante por suas teorias.

Montagem, cor, forma e conteúdo são alguns dos temas que colocou em discussão, partindo de experiências objetivas (a revolução através da montagem iniciada por David Wark Griffith, ou o teatro Kabuki) em artigos, livros e em seus filmes.

O cinema soviético, antes de Eisenstein

A retrospectiva do cinema russo e soviético realizada há alguns anos pela Cinemateca do MAM serviu para demonstrar, entre outras coisas, que se o desenvolvimento político do cinema russo — o realismo social sucedendo a um psicológico de culpa — era uma decorrência normal da transformação social, a pesquisa formal, e a revolução em que resultaria surgiu de forma inteiramente nova.

Em 27 de agosto de 1919, Lênine assinou um decreto nacionalizando o cinema, e dando início, imediatamente, ao controle do Estado sobre o cinema que seguiu a orientação direta do Soviético Supremo. Entre os primeiros filmes do realismo social e os trabalhos de Eisenstein, colocavam-se as experiências, principalmente, de Dziga Vertov e seu *Kino Glas* (Cinema Olho), e Leo Kulechov.

Uma experiência inicial de Kulechov é particularmente célebre: "Iomando em um velho filme de Geo Bauer um close de Mosjoukine cujo olhar vago era voluntariamente inexpressivo, Kulechov pediu que fossem tiradas três cópias. Depois, montou sucessivamente a primeira cópia com um plano um prato de sopa colocado em um canto de uma mesa. O segundo, a um plano do cadáver de um homem no chão. O terceiro, ao de uma mulher seminua, deitada em um sofá. Depois, projetou os três para um público que não estava avisado do que se

trava. Todos foram unânimes em aplaudir o extraordinário trabalho do ator, diante das três situações." (cf. Jean Mitry in S. M. Eisenstein. Editions Universitaires, Paris, 1961).

Ao contrário de Vertov, que não dava muita importância à montagem, Kulechov procurava uma forma de organizar as ideias e as emoções, uma forma de estabelecer certas relações entre os fatos. O que seria adensado por Eisenstein, levado às últimas consequências, em seus diversos filmes. A montagem de atrações, os paralelos entre uma ação real e o seu próprio subjetivismo, sublinhando a ação principal, por vezes ridicularizando-a. Uma montagem que funciona, portanto, de forma crítica, em um jogo meticolosamente estudado.

Montagem de atrações

Em 1923, Eisenstein publicava, na revista *Lef*, um dos artigos que ele mesmo, ao lado de *The Principles of Film Form*, publicado em 1931, considerava de grande importância (cf. carta de Seymour Stern publicada por Marie Seton em Eisenstein, *A Biography*, Londres, 1952).

O material básico do teatro surge do próprio espectador — e cabe à nossa direção conduzir o espectador a um ponto desejado (ou a um estado de espírito), que é a principal missão de um teatro verdadeiramente funcional. As armas para atingir este propósito devem ser encontradas em lódas as práticas do teatro, mesmo as consideradas hoje obsoletas. Porque todas, em suas formas individuais, levam-nos a um único ideal — derivados de suas leis, suas qualidades comuns, a atração.

A atração (em nosso diagnóstico para o teatro) é cada momento agressivo que ele possui, ou seja, cada elemento que deixe claro para o espectador os sentimentos ou a psicologia que influenciam sua experiência — cada elemento que pode ser verificado e matematicamente calculado para produzir certos choques emocionais, que atuem funcionalmente com a estrutura da peça — os únicos meios pelos quais se pode fazer com que a conclusão ideológica seja perceptível. Este caminho para a percepção — através da representação viva das paixões — se aplica especificamente ao teatro (...). A atração não tem nada em comum com truques. Os truques são realizados e esgotados em um plano puramente artesanal (acrobacia, por exemplo) e incluem o tipo de atração ligado ao processo de entregar (em gira circense, vender) o ator à plateia. Como o termo circense indica, esta é uma colocação do ponto-de-vista do ator, basicamente oposta à atração — que se baseia exclusivamente na reação do espectador.

Isto basicamente determina os possíveis princípios da construção como a ação de construir (lôda a produção em conjunto). Ao invés de uma reflexão de um acontecimento e todas as possibilidades oferecidas à atividade dentro dos limites de uma ação lógica destes acontecimentos, avançamos para um novo plano — uma montagem livre ou seguindo uma seleção arbitrária, independente, (embora exista uma coordenação geral entre lódas as ações) de atrações — conduzindo a um certo final temático — isto é a montagem de atrações.

A batalha de montagem

As experiências teatrais de Eisenstein foram, com ele, levadas ao cinema. Em seu *Film Sense*, discute, em termos de cinema, o problema da montagem.

Houve um período no cinema soviético em que a montagem foi proclamada como sendo tudo. Agora nos aproximamos de um período em que ela representa o nada. Considerando a montagem não como o ponto principal, mas sem reduzi-la à expressão mais simples, considero oportuno neste momento lembrar que a montagem é um elemento indispensável à realização de um filme. E um dos elementos que poderão torná-lo efetivo.

Depois da luta pela montagem e da batalha contra a montagem, devemos considerar estes fatos com simplicidade. O problema é que os realizadores de diversos filmes recentes tanto tentaram livrar-se da montagem que esqueceram sua função e objetivos básicos: o papel a que se impõe qualquer obra de arte, a necessidade de uma exposição orgânica do tema, a ação, a história, o movimento que cada sequência possui, e a unidade que o filme, visto em seu conjunto, deve ter.

Montagem e música

Inúmeros exemplos nos fazem ver que, sob sua forma definitiva, a música — última etapa da realização de um filme — escrita para um certo fragmento do filme, se encaixa como uma luva, em outros fragmentos (...).

De um modo geral não existe nenhuma diferença entre os métodos do cinema falado e do cinema mudo.

A única diferença é que naquele tempo não sentíamos o filme depois da incomparável música de Prokofiev, mas diante da partitura que sentíamos em nós mesmos. Porque não se pode realizar nenhuma montagem sem um ritmo interior.

A cor no cinema

Da mesma forma que um boneco que sai de uma caixa necessita que a caixa seja aberta para se transformar em um elemento de expressão, a cor vermelha-alaranjada deve ser retirada do colorido de uma laranja para que esta cor possa ser uma forma de expressão de uma ação conscientemente dirigida.

Então, quando se dirige tendo por base leitmotivos coloridos, o tema se torna capaz, graças à diversidade das cores, de compor por seus próprios meios um amplo drama interior, crescendo com o desenrolar da ação, conseguindo sublinhar o que apenas a música não conseguia, constituindo um episódio perfeito.

O lirismo social

A caridade humana, a compaixão pelos sofrimentos dos humildes, as lágrimas derramadas pelos humilhados, os ofendidos, os esquecidos pela sorte, é a emoção social que entre nós se transformou na caridade humana socialista que não consiste em lastimar mas em recriar (...). O lirismo social é patético. O lirismo das massas no momento em que formam um bloco, é um hino.

WILSON CUNHA

POTEMKIN

O CINEMA DA REVOLTA

***** Uma oportunidade que os cinefilos não tinham há muito tempo: rever *O Encouraçado Potemkin* (Bronenosets Potemkin), de Sergei Mikhailovich Eisenstein, que muitos preferem registrar como S. M. Eisenstein — significando, inclusive, o título de Sua Majestade. Em 1958, na Exposição Internacional de Bruxelas, um júri de historiadores e críticos (ao todo, 117), originários de 26 países, elegeu-o "o melhor filme de todos os tempos". Potemkin reconstituiu livremente um episódio histórico de 1905, precursor da Revolução Russa. Sofreu, desde o princípio, a perseguição de censores oficiais ou oficiosos em muitos países. Sob o império do AI-5 esteve sob censura velada — uma espécie de espada de Damocles — e mesmo em cinematecas e cineclubes raramente pôde ser exibido.

A exibição no Programa Comemorativo do 83º Aniversário do Cinema, no Cinema-2 (amanhã às 20h15m, 22h15m e meta-noite, e domingo somente às 20h15m), oferece novidades também para os conhecedores da obra. A Cinemateca do MAM mandou legendar em português a versão de seu acervo, que também se apresenta em cópia nova. Nova e quase integral. Durante a Segunda Guerra Mundial, em 1941, a ameaça de invasão pelos alemães motivou a transferência dos acervos de cinema de Moscou. Durante o transporte, parte do acervo, inclusive o negativo original de *O Encouraçado Potemkin*, foi colhido numa ação bélica na região de Tula e destruído pelo fogo. No pós-guerra, outro negativo apareceu em Berlim, sem os trechos cortados em 1926 pela Censura alemã. Com base neste, mas sem reconstituição das partes vetadas, estabeleceu-se uma versão sonorizada, com música de Kriukov. Segundo a Cinemateca do MAM "a ver-

são que até agora circulou no Brasil foi editada nos anos 50, e não corresponde, em muitos momentos, à concepção original de Eisenstein." A cópia a ser apresentada agora — explica a Cinemateca — tornou-se possível graças a "pesquisas desenvolvidas pela Cinemateca Soviética, que resultaram na localização de vários planos desaparecidos, permitindo refazer por inteiro algumas seqüências do filme, como o famoso massacre da escadaria de Odessa". A partitura original, composta por Edmund Meisel para acompanhar as projeções da versão a ser lançada na Alemanha em 1926, somente teria sido localizada em 77. A cópia agora ao alcance do espectador brasileiro conta com música de Shostakovich.

Eisenstein (1898/1948), inicialmente cenógrafo e figurinista, depois diretor de teatro, realizou só um filme antes de *O Encouraçado Potemkin*: *A Greve* (1924). Potemkin, no início de 1925, era apenas um dos vários projetos cinematográficos aprovados por uma comissão oficial encarregada do calendário de comemorações do 25º aniversário do levante de 1905. De todos, o de Eisenstein e o de Pudovkin (Mãe, baseado em Gorki), são os que ficaram. Enquanto Mãe ainda desperta a admiração dos cinefilos, mas não poderia alcançar boa receptividade de grandes platéias na atualidade, Potemkin é um dos poucos filmes dramáticos da década de 20 que ainda entusiasma também os frequentadores dos cinemas comerciais.

O projeto original, *O Ano 1905* pretendia reconstituir, além dos acontecimentos de Odessa a guerra com o Japão, as greves gerais e seu esmagamento pelo czarismo, as perseguições aos judeus, os massacres dos armênios e a sublevação reprimida no bairro moscovita de Kras-

naia Presnaia. A revolta da tripulação do Potemkin ocupava uma página do roteiro original. O cineasta chegou a dirigir filmagens (principalmente relacionadas com as grandes greves) em Moscou e Leningrado. O mau tempo no Norte levou Eisenstein (então com 27 anos) a Odessa, onde as condições climáticas e a disponibilidade de algumas das melhores instalações de produção do país pesariam na reformulação de um projeto com data inadiável para finalização e estreia (7 de novembro, no Teatro Bolshoi).

Depois da revolta e de sua partida para a Romênia, de onde foi restituído ao Governo czarista, o Potemkin foi destruído. Eisenstein utilizou dois outros navios: *Os Doze Apóstolos* (que, aposentado, servia como depósito de minas submarinas) e o *Komintern* (onde filmou as cenas da carne podre e as que se passam no interior do Potemkin cinematográfico).

Eisenstein enfastiou, no final, a partida do Potemkin, sob a pontaria dos canhões emudecidos do navio de comando da esquadra. (Poucos dias depois do episódio real, Lênine escreveu: "Assim o encouraçado Potemkin permaneceu um território invicto da Revolução Russa".) O cineasta diria: "Esta imagem de uma derrota tratada como vitória afirma altamente o papel de 1905, quando a revolta do Potemkin não passou de um episódio, mas que refletia a grandeza de sua totalidade". O poder das imagens do filme assustaria logo depois do lançamento, até os Governos francês e alemão, que o interditaram, apesar da consagrada recepção dos críticos, artistas e do público em geral, em toda parte.

Depois de ver Potemkin devo admitir que o teatro terá que ceder o lugar ao cinema", declarou o diretor Max Reinhardt. A Associação da Crítica Americana elegeu o filme "o melhor do ano". Mesmo quando visto sem som, sem música, *O Encouraçado Potemkin* desperta um frisson comparável ao que provocou na crítica da época. Grande inteligência teórica, Eisenstein pensava no som quando este ainda não integrava a produção cinematográfica. A sua teoria da montagem tonal, exemplificada pela seqüência que antecede o desfile do povo enlutado, traduz sua intenção de penetrar profundamente na natureza das imagens, revelando (são suas as palavras) "o característico som emocional". A passagem do tempo mantém *O Encouraçado Potemkin* com seu fôlego de revolta e sua respiração épica inalterados. O explodir do motim a bordo e o massacre nas escadarias de Odessa (este, inventado por motivos dramático-rítmicos) permanecem entre as seqüências mais perfeitas da história do cinema.

Ely Azeredo

Filme comemorativo do vigésimo aniversário do levante de 1905, *O Encouraçado Potemkin* transcendeu a encomenda e revolucionou a linguagem cinematográfica

José Carlos Avellar, algumas críticas no tempo

Nos anos 1970, o *Jornal do Brasil* dispunha de dois críticos de cinema importantes, Ely Azeredo e José Carlos Avellar. Os textos de Ely possuem um caráter mais histórico, contextualizando os filmes na história do cinema, na produção do cineasta apresentado e no contexto ideológico, político, social e cultural do período no qual estava inserido.

Já os textos de Avellar focam em outra abordagem. Eles analisam a estrutura do filme, sua construção, sua relação com outras linguagens artísticas e o diálogo com a representação da realidade. São como pequenos tratados construídos a partir de uma única cena, desenvolvidos de maneira coerente e envolvente.

A crítica de José Carlos Avellar faz uma conexão entre os grandes críticos de 1950 e 1960 e os da atualidade. A produção abordada neste capítulo é referente aos anos 1980, pois, neste período, Avellar escreveu textos relevantes sobre Eisenstein.

O amor que ele sente pelas artes e pelas expressões gráficas transforma seus textos em profundas análises fílmicas. Nesse diálogo interdisciplinar, ele aproxima-se do pensamento eisensteiniano no que se refere ao sentido e à forma do filme. Por conta disso, o crítico foi o responsável pela apresentação, pela revisão técnica e pelas notas dos livros *A forma do filme* e *O sentido do filme* de Serguei M. Eisenstein publicados pela primeira vez em português em 1990.

Durante os anos 1980, no *Jornal do Brasil*, Avellar escreveu os seguintes textos: “Luz, câmera, ação” (16 de outubro de 1980), “O olho que pensa” (3 de fevereiro de 1982), “Que viva Eisenstein!” (18 de outubro de 1982),

“Eisenstein o cinema na ponta do lápis” (16 de outubro de 1983), “Um painel do cinema soviético” (16 de outubro de 1987) e “O semeador de imagens” (17 de outubro de 1987).

A década de 1980 também teve grande importância na disseminação da obra do cineasta, pois, nesse período, a filmografia de Eisenstein retornou ao circuito comercial de cinema, no caso, às salas de cinema de arte, aos cineclubes, aos espaços culturais e às cinematecas. Em especial, no Rio de Janeiro, a Cinemateca do MAM exibiu uma programação intensa: O Cinema de Outubro, Retrospectiva das Retrospectivas, A Escolha do Público, Panorama do Cinema Russo Contemporâneo, Ciclo Soviético, Tesouros da Cinemateca, Os Melhores do Mundo, 60 anos dos Cineclubes, Homenagem ao GEC, Homenagem a Jay Leyda, A Classe Operária Vai ao Cinema, A Vanguarda dos Anos 20, Música para os Olhos, Carta Branca a Alex Viany.

Os textos escritos por Avellar estão diretamente relacionados a essas mostras e também a eventos relativos a Eisenstein. Sendo assim, é importante perceber que eles se tornam complementos essenciais para a compreensão dos filmes, exibidos naquele determinado contexto.

“Luz, câmera, ação” foi publicado em 16 de outubro de 1980. Nesse mesmo ano, em 14 de fevereiro, o Conselho Superior de Censura liberou, sem cortes, mas com censura de dez anos, *O encouraçado Potiômkin*.

O Conselheiro Pompeu de Souza, ao relatar o Encouraçado Potemkin, afirmou que, no processo, existem requerimentos, procurações subestabelecidas, pedidos de cineclubes, licença de importação, faturas visadas pela Embaixada do Brasil em Moscou, recortes de jornal e até mesmo despacho de um ex-chefe de Censura que assinou com o nome falso Romero do Lago (ele falsificou a identidade para fugir a antecedentes criminais e exerceu, por longo período, a Chefia do serviço de Censura de Diversões Públicas).[...] Só não tem uma coisa: qualquer parecer de censura sobre o filme, pois o único existente do censor Wilson de Queirós Garcia refere-se apenas à questão “se o som permanece bom

e se o exame das cópias permite sua liberação". (*Jornal do Brasil*, 15 de fevereiro de 1980)

Essa liberação encerrou os 15 anos de censura. Por isso, a maioria das sessões de 1980 exibia em sua programação o filme. O fato deveria ser comemorado, pois, até então, ele era exibido em sessões privadas e clandestinas.

No texto, Avellar faz, de maneira balanceada, uma crítica que avalia e interpreta e ao mesmo tempo concede subsídios para a compreensão da película, pois ele a contextualiza com a história da arte dos anos 1920, com a filmagem e, por fim, com o ponto de vista de Eisenstein.

Carroll (2009) acredita na superioridade da avaliação sobre a interpretação, contudo, para Bordwell (1989), a interpretação é que deve ser superior à avaliação, pois, muitas vezes, a avaliação leva a um simples julgamento, que classifica o filme como bom ou ruim, sugerindo um simples guia de consumo.

Para sentir o filme, na verdade, basta vê-lo. Relacioná-lo com o que se passava no imaginário das pessoas pela metade da década de 20 serve mesmo é para compreender porque a forma de *O Encouraçado Potemkin* permanece viva e atuante. (*Jornal do Brasil*, 16 de fevereiro de 1980)

No entanto, a avaliação feita pela crítica deve ser "fundada em razões" (CARROLL, 2009, p.153). Dessa forma, o ato avaliativo tem de se basear em outras ações que o integram: descrição, classificação, contextualização e análise. Avellar contextualiza a história da arte dos anos 1920, pois *O encouraçado Potiômkin*, de 1925, é um produto de seu tempo.

Um sentimento comum da arte como movimento, como ritmo, como montagem de planos mais ou menos desligados entre si, agitava o imaginário das pessoas ali pela

metade da década de 20, no instante, em que o jovem diretor russo Serguei Eisenstein começou a realizar seu segundo filme. (*Jornal do Brasil*, 16 de fevereiro de 1980)

Ao mesmo tempo, questões decididas e escolhas importantes tomadas por Eisenstein durante as filmagens, as quais são apresentadas por Avellar, só demonstram a dedicação e a pesquisa, nos bastidores do texto publicado no jornal, de um crítico preocupado em compartilhar informações específicas que podem contribuir para o entendimento do público que assiste ao *Potiómkin*.

Eisenstein queria filmar em cenários naturais e no período de trabalho, entre agosto e outubro, só em Odessa poderia ser encontrado o sol e o bom tempo necessário para as filmagens em exterior. E assim, ele se viu obrigado a filmar apenas um episódio que no argumento original ocupava uma única página, a revolta dos marinheiros do Potemkin próximo ao porto de Odessa. (*Jornal do Brasil*, 16 de fevereiro de 1980)

O crítico, ao utilizar-se da interpretação, propõe a significação como uma possível legitimação do filme, transmitindo seu ponto de vista ao público, leitor de sua crítica e espectador do filme.

Mas se *O Encouraçado Potemkin* permanece vivo e atuante ainda hoje isto não se deve tanto à história que ele conta à reconstituição da revolta dos marinheiros e da população de Odessa, mas sim à sua maneira de contar essa história. [...] o que aparece neste filme é montagem, é a preocupação com o movimento, e com a construção de uma figura dramática próxima daquela forma de construção usada por Picasso, por

exemplo. (*Jornal do Brasil*, 16 de fevereiro de 1980)

Ao final, ele compartilha o texto “Como aprendi a desenhar, um capítulo sobre aulas de dança”⁸ de Eisenstein, escrito em 1946. Ao se observar a estrutura construída por Avellar em sua crítica, percebe-se uma retomada das questões apresentadas logo no início do texto, quando o mesmo contextualiza a produção artística dos anos 1920. Ao mesmo tempo, as palavras de Eisenstein afirmam as observações feitas por Avellar sobre o movimento, parte importante para o entendimento da teoria da montagem por trás do filme.

Ao citar as palavras de Eisenstein, o tão conhecido cineasta da revolução, e mostrá-lo como desenhista, Avellar apresenta um artista multifacetado, que encontrou no desenho sua libertação, afinal, nem sempre nos filmes ele a obteve por causa da censura stalinista, e tampouco nos textos, pois era na construção de imagens que se comunicava da melhor maneira.

[...] E talvez devido a essas impressões de infância é que eu, com prazer e entusiasmo, desenhava incessantemente com giz no quadro-negro durante minhas aulas, absorvendo e distraíndo meus alunos, por meio de meus esboços, esforçando-me por inculcar neles a percepção das linhas enquanto movimento e processo dinâmico. (EISENSTEIN, 1987, p.84)

“O olho que pensa” foi publicado em 3 de fevereiro de 1982. Avellar começa descrevendo uma das cenas de *Ivan, o Terrível*, apresentando Eisenstein ao leitor que ainda não assistiu ao filme ou àquele que já assistiu, mas que precisa lembrá-lo.

Ainda hoje, quase 40 anos depois de sua primeira apresentação, o que primeiro surpreende e pega o

⁸ Esse texto pode ser encontrado no livro *Memórias imorais: uma autobiografia*, publicado em 1989 pela Companhia das Letras a partir da versão inglesa de 1983. No entanto, por conta da data da crítica, 1982, provavelmente José Carlos Avellar teve acesso “ao primeiro volume de suas memórias editadas em francês na coleção 10/18”, segundo foi citado no texto “Que viva Eisenstein!”.

espectador em *Ivan, o Terrível* é a beleza de sua forma. Antes de apanhar o significado de uma cena, antes mesmo até de compreender a ação que os personagens fazem dentro da imagem. As sombras na parede antes da conversa sobre a aliança com a Inglaterra. As características imediatas da composição da imagem – a textura da fotografia, o desenho dom plano – antes da situação que deu origem à imagem. Primeiro a forma. (*Jornal do Brasil*, 3 de fevereiro de 1982)

Já, nesse texto, percebe-se uma crítica mais interpretativa, que busca, prioritariamente na forma, a sua interpretação, cuja compreensão não está subordinada ao enredo, à narrativa histórica a ser retratada. Nesse ponto, é possível observar um cineasta mais maduro, que compreende a construção da montagem em um único plano por meio da montagem intelectual.

Nesse caso, Bordwell (1989) afirma que a crítica embasada na interpretação tende a encaminhar o leitor à criação de significados, levando-o a viver uma experiência fílmica que afeta e enquadra a sua própria compreensão.

A forma se destaca exatamente porque significa. Não é só um meio de imprimir o gesto que detém o significado dentro dele, mas é a própria expressão do significado, é o próprio tema do filme, atuando, vivo. (*Jornal do Brasil*, 3 de fevereiro de 1982)

A tarefa interpretativa proposta por Avellar preocupa-se mais em procurar a significação do filme pela forma do que com sua verdade. Assim, ele cita a pintura como alicerce para dialogar sobre essas questões.

Na realidade, disse Eisenstein, a circunferência é a linha de fusão da superfície, acabada e fechada sobre ela mesma, do círculo com o universo deixado no exterior desse círculo. Ver a forma, o círculo, significa ver também a contraforma, o que está por fora do círculo. [...] O processo de construção de *Ivan, o Terrível* chama a atenção exatamente para isto, sugere que o espectador trabalhe todo o tempo assim, dentro de cada uma das situações do filme, na primeira e na segunda parte, ou seja: pegando a forma e a contraforma.

Para finalizar o texto, Avellar contextualiza a produção das duas partes de *Ivan*, apresentando informações com as quais é possível avaliar sua repercussão na história do cinema, o que torna o mito Eisenstein ainda mais forte. Por conta do paralelismo possível de se traçar entre Ivan e Stálin, na parte I, ao exaltar a figura poderosa de Ivan, Eisenstein foi muito elogiado, ganhando credibilidade com Stálin. No entanto, na parte II, ao mostrar um líder doente e louco, Eisenstein assinou sua sentença de morte. Para além das formas, o conteúdo era uma afronta ao que imaginara Stálin. Assim, o filme foi proibido, sendo exibido apenas em 1958, dez anos depois da morte de Eisenstein.

O espaço em que se dá a história, os interiores de luz e de portas baixas e de grandes sombras e decorações, o tempo em que se dá a história, e os gestos que compõem a história parecem pouco preocupados em situar para o espectador onde, quando e como tudo se passou de verdade. (*Jornal do Brasil*, 3 de fevereiro de 1982)

No texto, ao enfatizar a forma, Avellar induz o leitor a perceber o filme por sua plástica. Porém, a representação de parte da história russa no filme e a contextualização histórica da produção da película acrescentam interpretações e novas significações ao leitor, o qual pode transpor esse paralelismo para vários líderes loucos e doentes da modernidade. Essa é a forma e a contraforma.

No mesmo ano, em 1982, Avellar escreve “Que viva Eisenstein!”, cujo título alude diretamente ao filme *Que viva México!*, e a ilustração do texto, desenho de linhas simples e diretas, característico do período mexicano de Eisenstein, reforça o tema a ser analisado no texto.

No México, conforme disse, comecei mais uma vez a desenhar e agora no estilo linear correto. [...] No México meu desenho atravessou um estágio de purificação interior, em busca de uma linha pura e matematicamente abstrata. [...] Seja como for, desenhei muito no México. (EISENSTEIN, 1987, p.87-88)

No texto, Avellar introduz questões teóricas a partir de textos do próprio cineasta, logo, a contextualização parte do ponto de vista de quem viveu aquelas experiências no México. E, por conta dessa viagem, Eisenstein nunca mais pensou a linguagem cinematográfica da mesma maneira.

Os filmes mudos *A greve*, *O encouraçado Potiômkin* e *Outubro* eram bastante conhecidos na Europa e nos Estados Unidos quando Eisenstein deixa a União Soviética, em 29 de agosto de 1929, pouco antes da estreia de *O velho e o novo*. Com o objetivo de estudar o cinema sonoro, viaja em companhia de seu fotógrafo, Eduard Tissé e de Grigori Aleksandrov, seu assistente. Um ano antes, em 1928, Eisenstein, Pudovkin e Aleksandrov publicavam na revista *Sovietski Ekran* (*Tela Soviética*) “O futuro do cinema sonoro”.

A contextualização histórica feita por Avellar, traçando o percurso realizado por Eisenstein, realça o reconhecimento e o respeito que o mundo artístico tinha pelo cineasta russo-soviético. Nos Estados Unidos, quando seus

roteiros foram rejeitados pela Paramount, Upton Sinclair, autor consagrado na União Soviética, fez um convite inimaginável a Eisenstein: filmar no México.

Que viva México! não foi editado por Eisenstein. Ele permaneceu no México por dois anos e retornou à União Soviética em 1932. Uns afirmam que houve um desentendimento com Upton Sinclair, outros acreditam que o retorno imediato foi por causa de uma carta que Sinclair recebeu de Stálin, o qual exigia retorno de Eisenstein. Com a interrupção da filmagem, Sinclair ficou com 70 mil metros de negativos, o qual foi vendido à Metro Goldwyn-Mayer.

A pedido da produtora, Sol Lesser montou o filme *Thunder over Mexico* (1933) a partir de um dos episódios previstos por Eisenstein. A biógrafa Marie Seton fez outra montagem, intitulada *Time in the Sun* (1939). Eisenstein não se reconheceu em nenhum dos dois filmes, que só utilizaram uma pequena parcela do material filmado.

Jay Leyda, na década de 1950, fez um trabalho original para o Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, a partir da recuperação do negativo completo. O *Eisenstein's Mexican Film: Episodes for a Story*, de 1957, apresenta na ordem o conjunto de material existente, sem se preocupar em imaginar como Eisenstein o teria montado.

Somente em 1977, a União Soviética conseguiu adquirir as imagens de *Que viva México!* do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque. A Grigori Aleksandrov, antigo assistente de Eisenstein, foi solicitada a tarefa de restaurar a obra inacabada a partir do roteiro original e das concepções de Eisenstein.

Pode-se achar discutível o resultado apresentado por Aleksandrov, mas, apesar disso, *Que viva México!* finalmente foi disponibilizado ao público muitas décadas após sua filmagem, a qual mostrou uma América Latina com bastante paixão e lucidez.

Avellar retoma a importância do movimento para Eisenstein, como se esse texto pudesse ser complemento do que publicara anteriormente “Luz, câmera, ação” em 1980. Antes era o movimento causado pela montagem dos planos, agora era o movimento “no ponto de vista do plano”. Essa revolução no

plano faz o cineasta refletir sobre sua teoria. Porque as imagens filmadas e as imagens desenhadas permitiam essa nova experiência.

Existe o filme como coisa acabada, histórica que corre na tela. Mas o que importa é apanhar cada imagem em separado, como expressão independente. Existem os desenhos imóveis no papel, mas o que importa é apanhá-los como parte de um movimento que não se esgota neles como os traços de uma dança. [...] Na tela e no papel estão retratos do movimento, no instante em que o observador se dá conta de que se movimenta. (*Jornal do Brasil*, 18 de outubro de 1982)

Ao finalizar o texto, Avellar comenta que naquele mesmo dia seria possível assistir a duas sessões de *O encouraçado Potiômkin* na Cinemateca do MAM e apreciar uma mostra de desenhos de Eisenstein no salão de entrada da Cinemateca, para que assim “em paralelo à projeção desta mais recente montagem de *Que viva México!* o espectador talvez possa refazer rapidamente o caminho que o olho do realizador fez à visão do movimento a visão do que se movimenta” (*Jornal do Brasil*, 18 de outubro de 1982).

Dando continuidade aos desenhos e às exposições dos filmes eisensteinianos, em 16 de outubro de 1983, no texto “Eisenstein, o cinema na ponta do lápis”, Avellar divulga dois locais importantes que exibiam uma programação baseada no cineasta russo-soviético. Exposições dos filmes *O encouraçado Potiômkin*, *Que viva México!*, *Aleksander Niévski* e as duas partes de *Ivan, o Terrível* no Cine Arte UFF, em Niterói, e uma mostra de 50 desenhos na Cinemateca do MAM.

Na Cinemateca do MAM, no Rio, cinquenta desenhos (esboços para *Ivan, o Terrível* e ilustrações diversas feitas no começo na década de 40) em exposição desde sábado, sugerem que uma das melhores coisas do cinema de Eisenstein são estes traços feitos

com lápis de cor sobre papel: fotogramas desenhados, anotações estenoplásticas, uma escritura do movimento, uma expressão de cinematismo, desenhos enfim que não são propriamente desenhos, de acordo com a definição do próprio Eisenstein. (*Jornal do Brasil*, 16 de outubro de 1983)

Como nos artigos anteriores, ele cita o texto de Eisenstein de 1946, “Como aprendi a desenhar, um capítulo sobre as aulas de dança”. São desenhos de linhas, que correm sobre um pedaço de papel qualquer que estivesse à mão naquele instante.

Deixe-me começar por dizer que jamais aprendi a desenhar. (EISENSTEIN, 1989, p.80)

Segundo relata Avellar, numa apresentação do Bolshoi, Eisenstein teve uma ideia para *Ivan, o Terrível*, e nas costas do bilhete do teatro esboçou-a. O mesmo acontecia em diversos lugares, o cineasta fazia anotações soltas, ligadas ao cinema, mas não de modo direto.

Na mostra de desenhos da Cinemateca do MAM, havia apenas cinquenta reproduções, um conjunto insuficiente para definir o trabalho de desenhista do diretor. Segundo Avellar, este era um “trabalho que em seu conjunto permanece desconhecido” (*Jornal do Brasil*, 16 de outubro de 1983).

Até aquele momento, tinham sido poucas as publicações dedicadas aos desenhos eisensteinianos. A *Cahier du Cinema*, de Paris, editou alguns desenhos em preto e branco em 1979; a editora Laterza, de Roma, reuniu uma boa quantidade de ilustrações em cores em 1981; a Casa de Eisenstein editou três grandes álbuns com os desenhos da juventude, desenhos para filmes e mais os esboços para teatro; já o Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, que possui boa parte dos desenhos mexicanos, ainda os exhibe com certa frequência. Mesmo assim, há uma infinidade de temas e de ilustrações ainda pouco conhecidas e analisadas.

Dois livros importantes sobre a produção gráfica de Eisenstein foram lançados recentemente. Em 2000, na França, com organização de Galia Ackerman e Jean-Claude Marcadé, foi lançado o livro *S.M. Eisenstein - dessins secrets*, o qual ganhou tradução portuguesa em 2003 *Eisenstein – desenhos secretos*.

São 152 desenhos "eróticos" inéditos de Eisenstein, realizados entre 1931 e 1948. Esses desenhos secretos foram selecionados entre cerca de seiscentos guardados por Andrei Moskvine, colaborador do cineasta em *Ivan, o Terrível*. Segundo Marcadé (2003, p.13), "os desenhos secretos de Eisenstein podem considera-se, de certo modo, como as suas 'confissões', aquelas que [ele] não faz nas suas *Memórias*".

Em 2017, Naum Kleiman organizou o livro *Eisenstein on Paper: Graphic Works by the Master of Film* e o lançou pela editora Thames and Hudson. Essa publicação histórica apresenta, pela primeira vez, quinhentas das melhores e anteriormente inéditas obras gráficas de Eisenstein. Em colaboração com o

Arquivo Estadual Russo de Literatura e Artes, o livro traça a vida e a carreira extraordinária de Eisenstein por meio dos estilos distintos e do desenvolvimento de seus desenhos, desde esboços da primeira infância até desenhos de figurino e trajes surrealistas psicanalíticos para trabalhos abstratos tardios.

Já em 2005, a Fundação Langlois disponibilizou digitalmente um dos primeiros cadernos de desenho de Eisenstein *Sketchbook 1914*, de quando ele tinha apenas 16 anos. É um caderno pequeno (23,9 cm x 20 cm) com cento e cinquenta páginas, desenhadas frente e verso.

| A linha é o rastro do movimento...
(EISENSTEIN, 1989, p.83)

Em outubro de 1987, Avellar publica dois textos “Um painel do cinema soviético” no dia 16 e “O semeador de imagens” no dia 17. O primeiro, como o próprio título já indica, relaciona-se à comemoração dos setenta anos do cinema soviético, cuja programação divide-se entre sessões no Ricamar, com o cinema contemporâneo soviético, e sessões na Cinemateca do MAM com uma retrospectiva de mais de cinquenta títulos clássicos, entre eles *A greve* e *Aleksander Niévski*.

É interessante observar que, naquela época, já estavam disponíveis em VHS (Video Home System) títulos russo-soviéticos. A Globo Vídeo tinha a mais

extensa lista desses filmes. Entre eles, havia quatro filmes de Eisenstein: *O encouraçado Potiômkin*, *Outubro*, *Que viva México!* e *Aleksander Niévski*.

Segundo Avellar, a versão de *O encouraçado Potiômkin* havia perdido suas legendas originais, as quais foram substituídas por letreiros em português que não seguiam o ritmo original nem obedeciam às repetições feitas por Eisenstein. A versão de *Que viva México!* era, até então, a mais recente, com edição feita por Grigori Aleksandrov.

O segundo texto, publicado no dia seguinte, discorre sobre o filme *A greve*. Logo no início, Avellar cita Eisenstein, dizendo ao leitor qual era o intuito do cineasta em construir um filme como aquele.

Pouco depois da estreia de *Greve*, em fevereiro de 1925, Serguei Eisenstein afirmou num texto uma abordagem, materialista da forma que seu filme era um exemplo de arte revolucionária onde a forma se mostra mais revolucionária que o conteúdo [...], que seu filme se apresentava como uma obra de arte, e que sua força resultava do fato de ele se apresentar assim; e que uma obra de arte age sobre o entendimento e o sentimento do espectador como uma espécie de trator, prepara o terreno para que

ali brotem novas imagens. (*Jornal do Brasil*, 17 de outubro de 1987)

Com apenas 26 anos e advindo do teatro, Eisenstein tinha se afastado da concepção de montagem cinematográfica proposta por Lev Kulechov que defendia a ficção, não concordava com a montagem a partir da soma dos planos aplicada por Vsevolod Pudóvkin e nem apoiava Dziga Viértov ao negar a ficção em favor do cinema documental, o qual “flagra a realidade com mil olhos”.

Avellar, novamente, como já observado nos textos anteriores, apresenta ao leitor um panorama da história da arte e do contexto histórico no qual Eisenstein estava inserido e pelo qual fora diretamente influenciado. As vanguardas artísticas, entre elas o cubismo, invadem o imaginário do jovem cineasta a ponto de fazê-lo perceber que “uma obra de arte nova surge através da transformação das antigas formas, mas a partir da compreensão e da utilização de novas formas de energia” (*Jornal do Brasil*, 17 de outubro de 1987).

Greve, conclui, é assim: não se trata de filmar uma greve definida, nem de filmar a ação dos bolcheviques para organizar os trabalhadores, nem mesmo de explicar as pressões econômicas que levam os trabalhadores a reagir pela greve. Não se trata de filmar um conteúdo revolucionário, mas de filmar revolucionariamente, traduzindo na forma a nova energia da sociedade. (*Jornal do Brasil*, 17 de outubro de 1987)

Junto com a descrição narrativa do filme, Avellar apresenta ao leitor, conhecedor ou não da película, qual era o propósito do cineasta quando escolheu aquelas determinadas imagens ao montá-las, justapô-las e sobrepô-las, numa determinada ordem, seguindo certo ritmo.

Para isso, conta que, na época em que o filme foi realizado, grande parte dos cinemas na União Soviética contava com apenas um projetor, o que os

obrigava a fazer intervalos para troca dos rolos a cada dez minutos. Diante dessa questão, Eisenstein construiu *A greve* como um filme em que a cada bloco de dez minutos passa uma cena ou ideia acabada em si e que se enriquece quando vista em ligação imediata com o bloco anterior e com o posterior.

Se falarmos de fusão, o que não é só ao pensar na sobreimpressão como meio técnico, mas a uma fusão afectiva que se explica, nos termos de Eisenstein, porque duas imagens distintas podem ter as mesmas harmônicas e constituir deste modo a metáfora. (DELEUZE, 2006, p.207)

A partir da influência direta do cubismo, o tratamento da fotografia, o desenho dos planos e as belas imagens são produtos do debate em torno da montagem, a qual é enriquecida pelas fusões e sobreposições de imagens no tempo da projecção, que se tornam metáforas e metonímias da história narrada. Eisenstein aproveitou-se da câmera para criar um espaço puramente cinematográfico, uma construção formal que não se preocupava com a reprodução fiel do mundo. Primeiro a imagem, depois a montagem.

Segundo Eisenstein, o primeiro momento vai da imagem ao pensamento, do percepto ao conceito. A imagem-movimento (célula) é essencialmente múltipla e divisível, segundo os objectos entre os quais ela se estabelece, que são as partes integrantes. (DELEUZE, 2006, p.204)

Os cineastas soviéticos discutiam um cinema feito de um olhar tão objetivo e direto quanto possível, um outro feito de um olhar contador de histórias [...] um olhar transformador e semeador de outras imagens.

Nos anos 1990, Eisenstein continuou na programação da Cinemateca do MAM. Em julho de 1990, a Jorge Zahar Editor lançou os livros *O sentido do*

filme e *A forma do filme*, na livraria do Cineclube Estação Botafogo. O lançamento contou com a presença de José Carlos Avellar, responsável pela apresentação, notas e revisão técnica dos livros de Eisenstein.

Para celebrar esse lançamento a Cinemateca do MAM e o Cineclube Estação Botafogo organizaram vários eventos. O Festival Eisenstein dividia-se entre sessões dos filmes *O encouraçado Potiômkin*, *Outubro*, *Os cavaleiros de ferro - Aleksander Niévski*, *Que viva México! - O projeto mexicano de Eisenstein* (1958) na cinemateca e a projeção de *Ivan, o Terrível* em versão completa na sala do cineclube.

Também foram exibidos na programação da Cinemateca os Preferidos de Eisenstein, filmes de autores citados em seus escritos, como *O lírio partido* (1919), de D.W.Griffith; *A terra* (1930), de Aleksander Dovjenko e *Dr. Mabuse* (1922), de Fritz Lang. No saguão da Cinemateca, foi organizada a exposição Homenagem a Eisenstein com 34 desenhos, sendo 25 feitos na juventude do cineasta, quatro feitos para o teatro e cinco para *Ivan, o Terrível*.

Estas obras faziam parte de uma coleção mais ampla de reproduções em fac-símile lançadas em edição de luxo pela União Soviética em 1968. As demais peças do acervo foram destruídas em um incêndio em 1978.

No livraria do Cineclube Estação Botafogo do dia 19 de julho, ocorreu o lançamento dos dois livros de Eisenstein, considerados uma “espécie de bíblia dos estudiosos de linguagem e teoria de cinema”. E na sala 2 do cineclube, de 24 de julho a 29 de agosto, José Carlos Avellar ministrou o curso *O sentido e a forma do filme*.

Em meados de 1993, a TVE (TV Educativa do Rio de Janeiro) transmitiu, em sua programação, filmes de Eisenstein, que perdurou até 1994. Em paralelo, ao longo da década de 1990, a Cinemateca do MAM e o Cineclube Estação Botafogo também se preocuparam em exibir filmes do cineasta russo-soviético nas mostras: Escolha do Público, O Cinema de Sergei Eisenstein, Anos

20/30, Retrospectiva das Retrospectivas, Homenagem a Cosme Alves Netto, Mostra Eisenstein, Centenário Eisenstein.

Em 1998, em homenagem ao centenário do nascimento de Eisenstein e aos cinquenta anos de sua morte, a Cinemateca do MAM e o Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB) prepararam uma grande retrospectiva da obra de Eisenstein, a qual perdurou de 5 a 22 de março. Em janeiro do mesmo ano, no Centro Castelinho do Flamengo realizou-se a mostra de vídeo 100 Anos de um Gênio: Sergei Eisenstein, com exibição dos grandes clássicos que estavam disponíveis em VHS nas locadoras.

No Cineclube Estação Botafogo, dois documentários foram exibidos: *Eisenstein no México* de Alejandra Islas (sem legenda) e *Eisenstein, the master's house* de Naum Kleiman (com legenda em inglês). Na Cinemateca, foram projetados os clássicos de Eisenstein: *O encouraçado Potiômkin*, *A greve*, *Outubro*, *A linha geral*, *Que viva México!*, *O prado de Bejin* e as duas partes de *Ivan, o Terrível*.

Eisenstein entre nós

Livros, cartazes, cursos e filmes trazem de volta o gênio do cineasta russo

Susana Schild

EISENSTEINIANOS, formalistas soviéticos, cinéfilos inveterados e afins: dias melhores chegaram e anunciam uma quinzena onde o gênio do cineasta russo Sergei Eisenstein, um dos mais importantes teóricos do cinema, será celebrado por um multi-evento que inclui a publicação de dois livros, exposição de cartazes, cursos e, obviamente, exibição de filmes. A festa eisensteiniana foi detonada pela publicação de *O sentido do filme* e *A forma do filme*, espécie de bíblia dos estudiosos da linguagem e teoria de cinema. Com algumas décadas de atraso — o primeiro foi escrito em 1942 e o segundo em 1949 — os dois livros chegam finalmente ao público brasileiro através da Jorge Zahar Editor, com tradução de Teresa Ottoni e apresentação e notas do crítico José Carlos Avellar. O lançamento ocorrerá no próximo dia 19 na livreria do Cineclub Estação Botafogo. O Festival Eisenstein, no entanto, já começa amanhã, com exibição de *A greve*, de 1924, no MAM. Às 18h30, acompanhada da inauguração de uma exposição de desenhos do cineasta.

A montagem do Festival Eisenstein é mais simples que as teorias "das atrações" do diretor e concentra-se em dois pólos: a cinemateca do MAM e o Estação Botafogo. No MAM serão exibidas obras-primas como *Encouraçado Potemkin* (1925), *Outubro* (1927), *Os cavaleiros de ferro* (1938), e ainda filmes de exibição mais rara, como as várias utilizações do material de *Que Viva México*, reorganizadas por terceiros em *O projeto mexicano de Eisenstein* (1958), entre outras versões. Também na Cinemateca do MAM serão

Sergei Eisenstein (E) foi um dos mais importantes teóricos do cinema. Com o filme *Greve* (acima), de 1924, começa amanhã o ciclo no MAM

Ivan, o terrível, o último filme do cineasta e o único a cor, estará no Botafogo

exibidos os "preferidos de Eisenstein", filmes de autores citados em seus escritos, como *O lírio partido*, de D.W.Griffith, *A terra*, de Dovjenco e *Dr. Mabuse, o jogador*, de Fritz Lang.

A preocupação e o sentido estético de Eisenstein (1898/1948) se manifestavam inicialmente em desenhos, que exercitou ao longo de sua vida e adaptou às suas necessidades artísticas. No saguão da Cinemateca do MAM estarão expostos 34 desenhos, 25 realizados na juventude, quatro feitos para teatro, e cinco para *Ivan, o terrível*. Estas obras faziam parte de uma coleção mais ampla de reproduções em fac-símile lançadas em edição de luxo pela União Soviética em 1968. As demais peças do acervo foram destruídas em um incêndio em 1978.

Na outra pólo do Festival Eisenstein — o Estação Botafogo —, a festa começa segunda-feira, com a exibição de outra obra-prima: *Ivan, o terrível*, último filme de Eisenstein, concebido como trilogia, e o único em que utilizou a cor. As filmagens começaram em 1945 e não passaram

da segunda parte, pois problemas com a censura cancelaram o projeto definitivamente em setembro de 1946. O Estação apresentará a versão completa do filme, inclusive a parte a cores.

No dia 19, é a vez do lançamento na livreria do Estação dos livros *O sentido do filme*, coletânea de artigos escritos durante a Segunda Guerra, que além de abordar a questão da montagem — a moia mestra do pensamento eisensteiniano — alertam para a preservação de filmes da destruição pelo nazi-fascismo. *A forma do filme* é uma coletânea de 12 ensaios, a maioria escrita em 1929 e baseados em suas experiências com as filmagens de *A greve*, *O encouraçado Potemkin* e *Outubro*. A última etapa do Festival Eisenstein começa em 24 de julho, com o curso *O sentido e a forma do filme*, a cargo de José Carlos Avellar. O curso prossegue até o dia 29 de agosto, às segundas e quartas na sala 2 do Estação Botafogo. As inscrições podem ser feitas na livreria do Estação (preço Cr\$ 4.000) e dão direito a 20% de desconto na compra dos livros.

CENTENÁRIO DE EISENSTEIN

sábado 14

16h30 - **O PRADO DE BEJIN** (Bezhine Lovj) de Sergei Eisenstein. Rússia, 1937. Versão de Naoum Kleiman e Serge Youtkevith. Versão original. Complemento- **LAND AND FREEDOM** de William Kruse. EUA, 1941. Versão original. Cópia em vídeo. **THE CONQUERING CROSS** de William Kruse. EUA, 1941. Versão original. Cópia em vídeo. Entrada Franca. Será distribuída sinopse do filme.

18h30 - **CAMILLE CLAUDEL** de Bruno Nuytten. França, 1989. Com Isabelle Adjani, Gérard Depardieu, Laurence Grevill. Legendas em português.

domingo 15

16h30 - **IVAN, O TERRÍVEL** (Ivan Grozny) - **O BALLET** de Iuri Grigoróvitch (coreógrafo). Rússia. Com Iuri Vladimirov, Natália Biessmértnova, Bóris Akimov e Companhia de Ballet do Teatro Bolshoi. Legendas em português.

18h30 - **OUTUBRO** (Oktiabr) de Sergei Eisenstein. Rússia, 1927. Com A. Nikrandov, N. Popov. Versão em português.

Ingressos R\$ 4,00. Exibição em vídeo R\$ 2,00.
Estudantes e terceira idade pagam meia.

CENTENÁRIO DE EISENSTEIN

sábado 21

16h30 **OUTUBRO** (Oktiabr) de Sergei Eisenstein. Rússia, 1927. Com A. Nikrandov, N. Popov. Versão em português.

18h30 **IVAN, O TERRÍVEL (PRIMEIRA ÉPOCA)** (Ivan Grozny) de Sergei Eisenstein. Rússia, 1943. Com Nikolai Cherkasov, Ludmila Talikovskaya, Serafina Birman. Legendas em português.

domingo 22

16h30 **IVAN, O TERRÍVEL (PRIMEIRA ÉPOCA)** (Ivan Grozny) de Sergei Eisenstein. Rússia, 1943. Com Nikolai Cherkasov, Ludmila Talikovskaya, Serafina Birman. Legendas em português.

18h30 **IVAN, O TERRÍVEL (SEGUNDA ÉPOCA)** (Ivan Grozny) de Sergei Eisenstein. Rússia, 1946. Com Nikolai Cherkasov, Serafina Birman, Mikhail Nazvanov. Complemento- fragmento do filme inacabado. **IVAN, O TERRÍVEL (Terceira Época)** de Sergei Eisenstein. Rússia. O complemento será exibido em vídeo.

INGRESSOS R\$ 4,00.
ESTUDANTES E TERCEIRA IDADE PAGAM MEIA.

Parte II – Clubes de cinema, cinematecas e movimentos sociopolíticos

O encouraçado Potiômkin e a gênese dos clubes de cinema

O Chaplin Club foi fundado em 1928 por Octavio de Faria e Plínio Sussekind Rocha na cidade do Rio de Janeiro. Para pesquisadores da área, é considerado o marco inicial da trajetória do movimento cineclubista no Brasil. O principal objetivo do clube era discutir o cinema como forma de arte e o jornal *O Fan* era o veículo de divulgação e de debate das teorias cinematográficas.

Octavio de Faria era adepto da cinematografia alemã e do expressionismo alemão e acreditava na força dos planos longos que priorizavam a narrativa de seu interior. Plínio Sussekind Rocha defendia o cinema russo e acreditava na força da montagem com uma proposta mais dinâmica e com planos mais curtos. De todo modo, ambos acreditavam na expressão pura do cinema por meio das imagens.

Segundo Hertz (2004), nos debates do Chaplin Club, o cinema russo ocupava um espaço significativo. Pudóvkin e Eisenstein, dentre outros, foram temas de artigos calorosos do grupo. Como, naquela época, não se tinha acesso aos filmes desses cineastas, as discussões ocorriam a partir de leituras feitas de publicações americanas e europeias, em especial das francesas, que ocupavam um espaço importante para o embasamento teórico.

No penúltimo número de *O Fan* (1930, p. 10-14), foi publicado o manifesto redigido por Eisenstein, Aleksandrov e Pudóvkin sobre o cinema sonoro, de título “O cinema sonoro e o manifesto dos três cineastas russos” a partir das versões adquiridas no *New York Times* de 7 de outubro de 1928 e na revista francesa *Cinéa-Cine* de 1930.

Segundo jornais da época, no dia 5 de fevereiro de 1931, na sala vermelha do Cine Odeon, foi exibido o filme *O encouraçado Potiômmkin* de Serguei M. Eisenstein. A Sociedade Anônima Empresa Serrador foi a responsável por este feito que mudaria a realidade dos cineclubistas e dos admiradores da linguagem cinematográfica.

Em 1940, foi fundado o Clube de Cinema de São Paulo na Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo. Por meio de projeções, conferências, debates e publicações, o Clube de Cinema tinha como objetivo promover uma melhoria do nível crítico do público de cinema, difundindo a teoria cinematográfica, quase desconhecida no Brasil, e aproximá-lo de importantes obras-primas da história do cinema.

Paulo Emílio Sales Gomes foi um dos fundadores do Clube de Cinema, logo após ele retornar de seu exílio na França, onde teve a oportunidade de conhecer e conviver com Plínio Sussekind Rocha. Foi Plínio quem o apresentou aos “mistérios da arte muda” levando-o aos cineclubes franceses. E foi a partir de uma simples pergunta que Eisenstein entrou em sua vida para nunca mais sair. A pergunta foi a seguinte: “Você que é comunista, conhece as fitas russas?”

É importante notar (por meio dos estatutos) que, desde o início, o Clube de Cinema de São Paulo segue intenções muito próprias a seu modelo maior, o *Cercle du Cinéma*. (CORREA JUNIOR, 2010, p.88)

Como o clube não possuía os equipamentos necessários e nem os filmes a serem projetados, então “os filmes e o equipamento eram alugados, segundo Paulo Emílio, na Casa Isard e segundo Rudá de Andrade, na Mesbla” (CORREA JUNIOR, 2010, p.89)

O Clube de Cinema despertava a simpatia de vários intelectuais, dentre eles, críticos de cinema como Guilherme de Almeida. Mesmo tendo esse reconhecimento no meio cultural, o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) de Getúlio Vargas o fechou, alegando falta de licença para funcionar.

No entanto, a memória do clube e o debate sobre cinema como arte, iniciado pelo Chaplin Club, continuou por meio das páginas do jornal *A Manhã*, com os artigos e as provocações que Vinicius de Moraes publicava, possibilitando assim a continuidade de debates e de exhibições cinematográficas, revivendo a velha polêmica entre o cinema mudo e o cinema falado.

A repercussão das atividades e dos debates do cineclubes nos meios intelectuais era grande, e a programação continuava a seguir a mesma linha: cinema mudo, estrangeiro; clássicos das vanguardas europeias. (CORREA JUNIOR., 2010, p.99)

A influência do Chaplin Club e a experiência do Clube de Cinema de São Paulo impulsionaram Vinicius de Moraes a organizar o Clube de Cinema do Rio de Janeiro em 1942.

Com o final do Estado Novo, em 1946, o Clube de Cinema de São Paulo ressurgiria, com uma geração de intelectuais herdeiros diretos da Universidade de São Paulo e da Escola Livre de Sociologia, organizada por Almeida Salles, Mucio Porphirio e Rubem Biáfora. Para as exhibições de filmes, utilizavam o auditório do consulado americano.

No mesmo ano, no Rio de Janeiro, foi fundado o Clube de Cinema da Faculdade Nacional de Filosofia da Universidade do Brasil (FNFfi), a partir do incentivo e da participação ativa de Plínio Sussekind. Seu acervo era composto por uma pequena filmoteca com filmes encontrados em Minas Gerais, entre eles havia uma cópia de *O encorajado Potiômkin*.

Nos cineclubes se davam as discussões teóricas e políticas. Era um espaço de atração de curiosos e novos participantes do movimento. Em alguns casos, também foram o espaço onde se deram cursos de cinema, já que ainda não existiam no Brasil faculdades e cursos de cinema regulares. (SIMONARD, 2006, p. 70)

O Clube de Cinema de São Paulo se tornou modelo referencial para outros cineclubes ao proporcionar cursos e seminários aos associados, além das tradicionais exhibições cinematográficas.

Em março de 1949, foi inaugurado o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP) a partir da iniciativa de Ciccillo Matarazzo. Em seu início, o

MAM foi instalado no Museu de Arte de São Paulo (MASP), entidade criada por Assis Chateaubriand em 1947. Era a união de mecenas paulistas a favor do desenvolvimento da cultura nacional.

Desde seu início, o MAM-SP promoveu sessões de cinema organizadas pelo Clube de Cinema de São Paulo. Nesse mesmo ano, a pequena filmoteca que Paulo Emílio Sales Gomes organizara para o Clube de Cinema foi incorporada ao Departamento de Cinema do Museu, dando origem à Filmoteca do MAM.

Segundo a proposta de Paulo Emílio, o Clube de Cinema de São Paulo seria ligado ao Departamento de Cinema do Museu de Arte Moderna (Filmoteca do MAM}. O primeiro cuidaria das exhibições; o segundo, do acervo. (CORREA Jr., 2010, p.111)

Em 1948, Alex Vianny, Antonio Moniz Vianna, Salvyano Cavalcanti de Paiva e Luiz Alípio Barros fundaram o Círculo de Estudos Cinematográficos (CEC), no Rio de Janeiro. Nesse mesmo ano, o crítico Paulo da Fontoura Gastal inaugurou o Clube de Cinema de Porto Alegre no Rio Grande do Sul. As cidades de Fortaleza e Santos também receberam agremiações cineclubistas naquele ano.

Em 1954, dentro da programação do Festival Internacional de Cinema do Brasil, *Grandes Momentos do Cinema* foi um marco para a história da cultura cinematográfica. Com participação de Paulo Emílio Sales Gomes, seu programa visava nitidamente à formação do público e a colocá-lo em contato direto com os filmes de uma linha cronológica já clássica da história do cinema. E entre as películas exibidas, as de Eisenstein eram: *O encouraçado Potiômkin*, *Que viva México!*, *Os dez dias que abalaram o mundo/Outubro*.

Alguns anos depois, em 1955, a filmoteca começou a apoiar frequentemente os cineclubes brasileiros por meio da distribuição de filmes clássicos, os quais contribuíam com a ampliação de suas programações. Esse

foi o reflexo de um dos maiores objetivos de Paulo Emílio, a democratização da cultura via cineclubes e cinematecas.

Saulo Pereira de Mello e Joaquim Pedro de Andrade, discípulos de Plínio Sussekind Rocha e de sua paixão pela linguagem cinematográfica, juntamente com outros alunos da FNFi, fundaram o Centro de Estudos Cinematográficos (CEC). Com o objetivo de difundir a cultura cinematográfica, entre 1954, ano de sua fundação, e 1955, começaram a procurar pessoas interessadas em incentivar a criação de novos cineclubes dentro de outras unidades universitárias. Numa dessas conversas, Leon Hirszman foi um desses contatos e com ele surgiu o Clube de Cinema da Escola Nacional de Engenharia.

Em 1956, a Filmoteca do MAM se constituiu como sociedade civil, tornando-se a Fundação Cinemateca Brasileira.

O Chaplin Club foi um modelo (sobretudo pelo tipo de crítica desenvolvida pelos cariocas, mas também pela iniciativa de organização da entidade), assim como fora o cineclubismo francês para Paulo Emílio e alguns amigos criarem em 1940 o Clube de Cinema de São Paulo, protótipo da Cinemateca Brasileira. (CORREA JUNIOR, 2010, p.43)

Para além do eixo Rio-São Paulo, o estudo das teorias eisensteinianas

As funções das cinematecas são preservar e promover e o objetivo dos cineclubes, difundir. Assim imperou o eixo Rio-São Paulo, onde se concentrava o maior número de clubes de cinema. Isso ocorreu também por conta da criação da Filmoteca do MAM que depois se transformou em Cinemateca Brasileira. Ela era a fornecedora de películas do período clássico e “primitivo” do cinema, material indispensável para exhibições, estudos e debates dos clubes de cinema espalhados pelo Brasil.

O crítico Walter da Silveira fundou, em 1950, o Clube de Cinema da Bahia, o qual reunia, em suas sessões matinais aos sábados, universitários, estudantes, intelectuais e também, futuros cineastas e críticos de cinema. As exhibições ocorriam no Cine Guarany com uma série de filmes previamente selecionados por Walter a partir de critérios críticos, estéticos e políticos. Essas películas eram obtidas pelo próprio crítico, que tinha contato com diversas cinematecas ao redor do mundo.

Como ocorria em todo clube de cinema, as exhibições eram acompanhadas de debates, sempre com participações de críticos, professores e pesquisadores da área de cinema.

A Bahia dos anos 1950 se encontrava num processo desenvolvimentista impulsionado pela conjuntura política e cultural então vigente. As salas de cinema viviam lotadas de pessoas ansiosas por assistir às produções hollywoodianas. No imaginário do grande público habitavam divas e heróis, astros e estrelas, agentes difusores do *american way of life*. A iniciativa do clube de cinema repercutiria de forma incisiva na formação de uma nova geração de apreciadores, críticos e idealizadores da sétima arte.

Glauber Rocha foi um desses jovens aspirantes que foi transformado radicalmente.

Atualmente faço crítica em semanário local, novo, *Sete Dias*, participo de debates semanalmente na Rádio Sociedade, sou dirigente

do Clube de Cinema e talvez seja integrante de uma página dominical a ser organizada pelo crítico Hamilton Correia na "nova fase" do *Diário de Notícias*. O Walter da Silveira tem sido um bom amigo, melhor mestre, grande incentivador. Aliás, não fosse o Walter eu me sentiria um tanto deslocado, pois na turma, à exceção de Alberico Motta (que escreve no *Semanário do Rio*, remete daqui), não existe interesse tão forte por cinema. Enquanto estudo, vou escrevendo artigos bisonhos, vou lutando com uma série interminável de insuficiências. (ROCHA, 1997, p.94-95)

No mesmo período, em Minas Gerais, em 1951, foi fundado por Cyro Siqueira, Jaques do Prado Brandão e Fritz Teixeira Salles o Centro de Estudos Cinematográficos (CEC). O CEC tornou-se importante e famoso nos estudos cinematográficos por ter editado e publicado a *Revista de Cinema*.

Além das exibições de filmes, o centro de estudos, como o próprio nome já anunciava, dedicava-se à pesquisa das teorias cinematográficas e, por isso, possuía uma biblioteca especializada em cinema. Esse acervo era de grande importância, pois possibilitava acesso a diversos periódicos internacionais, os quais seriam inacessíveis caso seus fundadores não tivessem a iniciativa de compartilhar suas pesquisas com os demais frequentadores.

Desde os seus primeiros anos de existência, o CEC contou com uma biblioteca especializada em cinema. Revistas europeias como a inglesa *Sight and Sound*, as francesas *Positif*, *Télé-Ciné* e *Cahiers du Cinéma*, as italianas *Cinema Nuevo* e *Bianca e Nero* eram assinadas pelo cineclube por meio de seus diretores. Havia livros de teóricos cinematográficos como André Bazin, Pudovkin, Eisenstein,

Georges Sadoul além de biografias de diretores de cinema como Marcel Carné, René Clair e Charles Chaplin. A biblioteca, que na verdade era composta de um armário fechado com chaves, localizado no fundo da mesma sala em que eram exibidos os filmes, chegou a contar com 200 títulos. Os membros do CEC retiravam livros e os liam em casa, dessa maneira cultivavam uma formação cinematográfica. Algumas vezes realizavam leituras numa mesa com quatro cadeiras onde havia também uma máquina de escrever [...] Parte da biblioteca foi composta por doações de seus membros, como Cyro Siqueira e Jacques do Prado Brandão, que faziam compras em particular e depois doavam-nas para o cineclube. (OLIVEIRA, 2004, p.48)

A *Revista de Cinema* constituía-se de quatro a cinco ensaios, que variavam de três a 15 páginas. Os artigos eram escritos por seu corpo editorial e entre seus colaboradores havia brasileiros e estrangeiros. A primeira edição é de abril de 1954. No total a *Revista de Cinema* teve 28 edições e foi publicada até 1964.

A notoriedade nacional do CEC ocorre, em especial, na segunda metade de 1950. Mantendo correspondência com outros cineclubes, recebe visitas como as de Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos e Paulo Emílio Sales Gomes. (OLIVEIRA, 2004, p.98)

Segundo Oliveira (2003), é interessante observar que o centro de estudos funcionava como um ponto de encontro de pessoas com mesmo interesse, cinema, desejosos de compreender sua linguagem e construir senso crítico e estético sobre os filmes assistidos. Já a revista era a face pública do que acontecia nas discussões depois das exibições, no reservado da sala de

projeção. Assim, por meio da imprensa o grupo se tornava, de certa forma, público.

O Centro de Estudos Cinematográficos foi responsável pela formação de uma geração de cineclubistas e cineastas mineiros.

O pressuposto inicial é de que o cinema é uma arte. Fato inegável. Então nós partíamos daí. O que é arte no cinema? Certa vez exibimos no CEC "O Encouraçado Potemkin" que para mim é a demonstração cabal de onde a arte se encontra com a técnica. Eisenstein teve um lampejo de gênio. Ele misturou os recursos cinematográficos com a sua criação." (Cyro Siqueira, entrevista concedida ao jornal *Estado de Minas* em 15 de setembro de 1981).

PROBLEMAS ESTÉTICOS DO CINEMA:

A Revisão do Método Crítico

CYRO SIQUEIRA

Coincidindo com a sistematização dos novos caminhos abertos ao cinema no pós-guerra — caminhos que tanto são de ordem exclusivamente mecânica (ilusão de profundidade, panfoco, som estereofônico, etc.), como relativos às próprias noções estéticas do meio — a crítica cinematográfica vem sendo solicitada, num plano mais ou menos internacional, a um processo revisionista, destinado, segundo seus defensores, a ajustá-la às mais recentes conquistas (já que não se fala em involução) realizadas no terreno da chamada sétima arte. Não se pode dizer que esse movimento de revisão seja muito recente, fruto exclusivo das transformações sociais impostas pela evolução de regimes políticos ou pelo clima de depressão de um período post-belico. Creio, antes, que suas origens podem ser encontradas quase duas décadas de anos atrás, e denunciadas já numa atitude assumida pelo mais famoso dos teóricos soviéticos, o diretor Vsevolod Pudovkin. Como se sabe, Pudovkin foi o melhor sistematizador dos conceitos da montagem, à qual atribuiu, na sua mais expressiva fase de teorizador, extraordinária importância:

«A base da arte cinematográfica é a montagem. Esta era a divisa sob a qual se colocou em marcha a jovem cinematografia da Rússia soviética. E este lema não perdeu, até agora, coisa alguma de sua importância e influência» (1) — isto Pudovkin dizia, em 1928. Para, seis anos mais tarde, pressionado pelos comitês culturais bolchevistas, verificar que o conceito de montagem perdera, ao contrário de sua afirmativa, não apenas coisa alguma mas quase tudo, como elemento válido do desenvolvimento da «jovem cinematografia soviética». Numa célebre discussão entre os cineastas comunistas, realizada durante o Festival Cinematográfico de Moscou, em 1934, o grande «metteur-en-film» reconhecia que se encontrara, durante todos aqueles anos, laborando em erro, e que, ao basear a arte cinematográfica na montagem, «servia diretamente ao formalismo», e, indiretamente, à reação, ao burguesismo artístico. Convém, aliás, e não abandonando esta linha de pensamento, recordar que nesse mesmo festival teve início a censura pública do Eisenstein, cujos métodos foram unanimemente condenados pelos diretores presentes, que relegaram o genial criador de Potemkin a uma posição secundária e apagada. Seu primeiro filme sonoro, *Bezding Lug*, no qual trabalhara durante dois anos, foi então condenado por seu formalismo e sua inadequabilidade política social(2). Essa «revisão» orientava-se no sentido do chamado «realismo socialista», isto é, de desprezo à todas as normas estéticas do cinema, substituídas pela pesquisa em direção à realidade, devidamente mostrada sem artifícios. Vertov, outro dos pesquisadores soviéticos, foi também seriamente advertido, integrando-se o ambiente cinematográfico rumo ao clima ideal do dirigismo e da dramaturgia, muito bem exemplificada por Dovzhenko (3).

II

Com o término da guerra, surgiu na Itália o neo-realismo, que em seu início parecia prender-se com extraordinária exatidão aos conceitos básicos do realismo

— 3 —

veristas». Ao seu lado, eclodiu um movimento orientado no sentido do «cinema impuro», o cinema teatral, feito prática em filmes importantes como *Hamlet*, Henrique V, de Laurence Olivier *Les Enfants du Paradis* (O Boulevard do Crime), de Marcel Carné, *Ivan, o Terrível*, de Eisenstein, *The Heiress* (Tarde Demais), de William Wyler, etc. Como resultado disso, intensificou-se a onda revisionista, que, depois de uma série de conquistas iniciais, começou a perder-se em descaminhos mais ou menos imprecisos, sintoma da própria desorientação, assinalada por Luigi Chiarini, «que lavra entre os teóricos marxistas» (4). Exemplo dessa desorientação é o livro de Aristarco (5), onde se salienta a necessidade da revisão no sentido da realidade — mas onde se justifica a necessidade revisionista com os filmes de Olivier, Carné e Eisenstein, o que evidentemente não faz muito sentido.

III

De qualquer maneira, porém, manda a verdade que se assinala que o movimento revisionista se estendeu a quase todo mundo, tendo se refletido de um modo curiosíssimo no Brasil, onde, sem quaisquer discussões de ordem teórica, sem debates de fundo estético através dos quais a crítica nativa se definisse frente ao problema então suscitado, se estabeleceu um divisionismo menos cinematográfico do que político. Em termos diretos, o debate (que não houve) se transferiu para um campo alheio à questão, provocando o aparecimento de grupos que aceitavam o cinema italiano e grupos que o recusavam. Naturalmente, essa extrapolação levou as discussões a se localizarem ainda sobre outras especiosidades igualmente enganosas, como a da validade do cinema americano, a superação da forma, etc. Faltando uma base, digamos, filosófica, sobre o método crítico, os debates cedo perderam em profundidade para ganhar em intensidade polêmica, sem que em nada se enriquecesse a literatura cinematográfica nacional. Para isso talvez tenha contribuído, de certa maneira, a ausência de publicações especializadas, que se dedicassem, com isenção, ao exame do assunto, metódicamente, repetidamente. A carência de revistas sérias e verticalmente dirigidas reduziu o trabalho da crítica cinematográfica à ligeireza obrigatória do jornalismo diário, ou a alguns ensaios mais demorados, mas ainda esporádicos.

E desse vácuo se ressentia fortemente o movimento crítico no Brasil.

IV

Didaticamente, e observado o fato de que a grande batalha revisionista se trava hoje na Itália, podemos estabelecer, de saída, o seguinte: primeiro — existem várias correntes defensoras da revisão; segundo — essas correntes distinguem-se por não concordarem em aspectos aparentemente fundamentais da questão.

Vejam, todavia, como o problema se apresenta esquematicamente. Para sua melhor compreensão, considero mais prático dividir as correntes assinaladas em três categorias. Assim:

- a) — dos que desejam a revisão, em virtude de mutações introduzidas no espetáculo cinematográfico;
- b) — dos que desejam a revisão, em virtude da superação do espetáculo cinematográfico;
- c) — dos que desejam a revisão, em virtude do desmembramento do espetáculo cinematográfico.

— 4 —

O cinema revolucionário, entre bares e a Cinemateca do MAM

Em 1957, Dejean Pelegrin e José Paes de Andrade instituíram no Rio de Janeiro o Grupo de Estudos Cinematográficos da União Metropolitana dos Estudantes GEC/UME. Segundo levantamento de Matela (2008), o GEC/UME ficou conhecido pelo seu forte teor político e contestador, mas sem desviar-se da preocupação com as teorias cinematografias.

Quando Cosme Alves Neto assumiu a direção do Grupo de Estudos Cinematográficos da União Metropolitana de Estudantes GEC/UME em 1960, o aspecto político da atividade cineclubista fica claro na programação, no valor dado ao cinema brasileiro e na responsabilidade de formar um público engajado e consciente. No entanto, é importante ressaltar que a centralidade nos aspectos mencionados não engessavam as discussões éticas e estéticas. Havia uma preocupação em divulgar outras cinematografias, como a europeia, a latino-americana, a japonesa, além do cinema americano, ampliando a formação dos estudantes. (MATELA, 2008, p.53-54)

Paralelamente, havia o Clube de Cinema da Escola Nacional de Engenharia e o da Fundação Getúlio Vargas, produto da ação dos membros do Centro de Estudos Cinematográficos.

Juntamente com os cineclubes e cumprindo funções um pouco diversas, mas às vezes convergentes, surgem os bares, outro importante local onde se desenvolveram as práticas de sociabilidade. Segundo Ventura (1994, p.29), nesta época, “os bares eram os pontos cardeais da inteligência carioca”

Entre 1959 e 1960, um dos bares frequentados pelos cinéfilos e cineclubistas era o bar Vermelhinho, localizado em frente à Associação Brasileira de Imprensa (ABI), onde funcionava o GCE/UME. No mesmo

endereço, localizava-se a Cinemateca do MAM, antes de construírem a sala onde ela se encontra até hoje. O grupo saía das sessões e ia conversar nas mesas desse bar.

O bar Amarelinho ficava na Cinelândia, perto da ABI e do MAM. “Ali teria sido outro reduto dos cinéfilos cariocas, a partir da criação da Cinemateca do MAM, em 1955, do começo das sessões de clássicos do cinema mundial e da realização de diversas mostras de cinematografia estrangeira.” (SIMONARD, 2006, p.77)

O Alcazar, em Copacabana, era também muito frequentado, em especial, pelos seguidores de Plínio Sussekind Rocha, os quais o frequentavam após as aulas na FNFi, a fim de reencontrar o mestre e continuar com as conversas iniciada nos corredores.

O bar chamado Bar da Líder, assim chamado por ficar defronte da empresa do mesmo nome, em Botafogo, era o preferido pelos cineastas do Cinema Novo para as montagens dos seus filmes. Era um ponto de encontro obrigatório para quem quisesse fazer cinema no Brasil, sendo muito frequentado também por intelectuais de esquerda, artistas e escritores.

Em ambos os ambientes, cineclubes e bares, as discussões teóricas e políticas eram constantes.

Toda essa efervescência cultural era reflexo da atuação de Dejean Magno Pellegrin, que junto com Claudio Bueno Rocha, criou o ativo e pretensioso Museu de Arte Cinematográfica (MAC), antes de fundar juntamente com Cosme Alves Netto e José Paes Andrade, o Grupo de Estudos Cinematográficos da União Metropolitana de Estudantes (GEC/UME), no Rio de Janeiro.

Sem sala de exibição própria, o MAC e o GEC/UME realizavam as sessões no auditório da Associação Brasileira de Imprensa (ABI). Já o Centro de Estudos Cinematográficos (CEC) dispunha do auditório da FNFi. Os futuros cineasta Leon Hirszman, Paulo César Saraceni, David Neves e Cacá Diegues e Joaquim Pedro de Andrade não perdiam uma sessão do CEC.

Segundo Augusto (2015), o projeto de anexar uma filmoteca ao Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, recém-criado em 1948 nos moldes do que Iris Barry implantara no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMA), despontou em 1953. Oficialmente a Cinemateca, ainda modestamente chamada de Departamento de Cinema do MAM, iniciou suas atividades em primeiro de julho de 1955, com o ciclo 10 anos de Filmes de Arte Exibidos no Auditório do ABL. Seu primeiro curador foi Antonio Moniz Vianna.

Sem exclusão daqueles que tiveram que fazer um esforço tremendo para aguentar até o fim 70% da produção soviética sonora; caso de Hirszman, Miguel Borges e Marcos Faria. Nem o golpe militar conseguiu acabar com a nossa festa. (Texto "Meio século de grandes serviços ao cinema")

Em 1964, a Cinemateca do MAM inaugurou um pequeno auditório com duzentos lugares onde se iniciaria cursos regulares de cinema, entre os professores: Ruy Guerra, Gustavo Dahl, Ronaldo Monteiro e José Carlos Avellar.

Nesse mesmo ano, o filme *O encouraçado Potiômkin* foi proibido de ser exibido pela Ditadura Militar. Essa proibição perdurou por 16 anos. Ela ocorreu após o filme ter sido exibido, em um quartel, para os fuzileiros navais do Rio de Janeiro, poucos dias antes do Golpe Militar de 1964.

Está em mãos do Ministro da Educação, desde segunda-feira, um protesto formal do Ministro da Marinha contra a exibição do clássico do cinema soviético, *Encouraçado Potemkin*, exclusivamente para fuzileiros-navais, dia 13, último, no auditório do MEC.

No ofício do Almirante Sílvio Mota ao Sr. Júlio Sambaqui o episódio é considerado grave, dadas as circunstâncias em que foi projetado, com evidente sentido político e de subversão

hierárquica. Durante a exibição, um narrador brasileiro sublinhava as cenas de revolta dos marinheiros do Potemkin, com apelos nesse tom: "Vocês estão vendo o caminho a seguir", "Não é preciso dizer mais nada" e outras formas, cautelosas, mas dirigidas à assistência constituída de fuzileiros-navais. (*Jornal do Brasil*, 27 de fevereiro de 1964)

Certas provocações simbólicas são piores do que provocações diretas. A ideia de se exhibir, no Ministério da Educação, o filme *O Encouraçado Potemkin* para um auditório de fuzileiros navais tem uma perversa característica de agitação. Qualquer fuzileiro ou marinheiro, neste País ainda livre, tem o direito de assistir ao filme que entender. (*Jornal do Brasil*, 28 de fevereiro de 1964)

Couraçado Potemkin, filme do cineasta soviético Sergei Eisenstein, foi retirado ontem do cartaz no Cinema Ópera, a pedido dos organizadores da Semana da Marinha, que o consideraram inadequado para uma apresentação especial aos homens da Armada brasileira.

O filme, que narra um episódio do levante de marinheiros russos em 1905, logo após a rebelião de Odessa, foi substituído no cinema pelo italiano *Sob dez bandeiras* de Carlo Ponti. A troca, não anunciada, provocou protestos de pessoas que foram ao Ópera para ver o *Couraçado Potemkin* que voltará hoje ao cartaz. (*Jornal do Brasil*, 14 de dezembro de 1961)

Na reportagem de 27 de fevereiro de 1964 é impressionante perceber os argumentos utilizados pelo almirante ao atacar o filme, que utiliza um ponto de

vista simplista e superficial para criticar a grande obra cinematográfica de Eisenstein. Dessa maneira, consegue-se delinear que tipo de formação intelectual essa pessoa teria e, até mesmo, de que tipo de posição política é partidária, apenas ao considerar a manifestação dos marinheiros, logo, dos oprimidos, contra o exército do Tzar, a autocracia inviolável. Com essa atitude, o almirante ignorou todas as avaliações positivas feitas por críticos e intelectuais do Brasil e do mundo.

Outra questão a ser levada em consideração parte da avaliação que ele fez de seus subalternos, os marinheiros, que como ele, seriam incapazes de compreender a grandeza da linguagem cinematográfica, o princípio da montagem e apenas se atentariam à história narrada e não à maneira com que ela foi contada.

Essa preocupação já havia sido anunciada alguns anos antes, em 1961, quando o filme foi proibido de ser exibido a marinheiros na Semana da Marinha, novamente, por ser considerado “inadequado” àquele determinado público.

Mas no jornal de 28 de fevereiro de 1964, temos uma resposta que defende não a montagem ou a teoria cinematográfica de Eisenstein, pois isso não seria compreendido por aqueles que se fixam nas questões políticas e ideológicas, mas simplesmente a liberdade de se poder assistir o que se quiser, quando e onde bem se quiser, pelo menos até então, porque tudo logo mudaria com o Golpe Militar que se sucedeu em março do mesmo ano.

Dando continuidade às reverberações advindas do movimento cineclubista dos anos 1950 e 1960, o Cineclube Macunaíma foi fundado, em 1973, por jornalistas sócios da ABI, entre eles, Maurício Azêdo. O cineclube se destacou por sua programação, que valorizava o cinema de arte, tanto o nacional quanto o internacional. Ao longo de 12 anos, o Cineclube Macunaíma ofereceu uma atividade regular na cidade do Rio de Janeiro, com sessões aos sábados, às 21h, e posteriormente, às 18h30.

Com a colaboração de cineclubistas e da Cinemateca do MAM, foram possíveis exibições de filmes pertencentes a seus acervos. Em 1975, foi exibido, na programação *Grandes Clássicos do Cinema*, o filme *O encouraçado Potiómkin*.

Segundo Adhemar Oliveira⁹, em conversa de 24 de fevereiro de 2015, o Cineclube Macunaíma foi protegido na época da Ditadura Militar por causa da influência de seu fundador, por esse motivo o cineclube conseguia projetar até mesmo os filmes que estivessem com o certificado da censura vencido.

Lembra-se que os filmes russos eram alugados na *Sovexport Films*, a partir de um catálogo. No entanto, havia casos em que as películas simplesmente “sumiam” de seus escritórios.

⁹ Cineclubista da geração dos anos 1980, Adhemar Oliveira começou a programar o Cineclube Bexiga, em São Paulo, para pouco depois passar para o Cineclube Macunaíma, no Rio de Janeiro. Em 1985, foi um dos fundadores do Cineclube Estação Botafogo. Hoje, possui a empresa de exibição Espaço de Cinema.

PROGRAMAÇÃO DO CINECLUBE

Maio, 17 - I Mostra de Curtos Holandeses: "A Criação de Bert Haamstra", com exibição de Espelho da Holanda, E o Mar Já Não Era; Delta Fase I, Vidro, Transformação da Terra, Mundo Rival, em colaboração com o Consulado-Geral dos Países-Baixos. 19 horas, auditório da ABI. Entrada franca.

Ciclo A Guerra no Cinema, com exibição de A Batalha do Soldado, de Grigori Tchukrai. 21 horas. Auditório da ABI.

Maio, 24 - Ciclo A Guerra no Cinema, com exibição de Os Deuses Malditos, de Luchino Visconti, com Dirk Bogarde, Ingrid Thulin, Helmuth Berger, Charlotte Rampling. 21 horas. Auditório da ABI

BREVEMENTE

Os melhores curtos poloneses

Amanhã, domingo, 16 horas,
Sessão de cinema para crianças,
com uma hora de criatividade.
Promoção da Diretoria das Atividades
Culturais da ABI, em colaboração
com o Cineclube Macunaíma. Entrada franca

Edição do Cineclube Macunaíma
Rio de Janeiro, 1975

2. APRESENTAÇÃO

A VERDADEIRA EMBRIAGUEZ DA CRIAÇÃO

O *Couraçado Potemkin*, ou O *Encouraçado Potemkin*, é considerado o maior filme da história do cinema. Em dois referendos internacionais organizados pela Cinemateca de Bruxelas, Bélgica, esta extraordinária criação de Serguei Eisenstein foi apontada pela crítica como a maior obra que o cinema jamais concebeu. Assim como já fizera em 1952, a Cinemateca aproveitou a realização da Exposição Internacional de Bruxelas para saber dos críticos ali reunidos quais "os melhores filmes de todos os tempos". Ouvindo 117 críticos, convidados a citar as 30 maiores obras do cinema mundial, O *Couraçado* obteve a preferência de 108, com uma vantagem de dez votos sobre o segundo colocado, *Em Busca do Ouro*, de Charles Chaplin, em votação realizada em 1958. O curioso é que esta obra magistral, que completa agora 50 anos de existência, foi realizada em umas poucas semanas por seu criador, Serguei Mikhailovitch Eisenstein, então um moço de 27 anos que havia trocado a Engenharia pelo teatro, como assistente de decorador do famoso grupo de teatro Meyerhold. Promovido a encenador no Teatro do Proletkult (Cultura Proletária), Serguei montou ali uma série de peças e logo se interessou pelo cinema. Para a Proletkult ele deveria fazer uma série de sete filmes, do qual acabou por realizar apenas um, *A Greve*, cuja montagem ficou concluída no princípio de dezembro de 1924. A seguir, ele deveria realizar um filme sobre a fracassada revolução de 1905, cujo vigésimo aniversário seria assinalado por uma série de comemorações, em todos os campos. O filme tinha a ambição de não se deter na insurreição; mais do que isso, pretendia mostrar todos os acontecimentos que marcaram aquele ano decisivo da história da Rússia czarista. Daí o seu título: *O Ano de 1905*.

Com um roteiro preparado com a colaboração de Nina Agadjanova-Chutko, participante de alguns dos acontecimentos desse ano tempestuoso, com a qual produziu centenas de páginas, Eisenstein lançou-se às filmagens sabendo que teria de travar uma luta contra o tempo. A autorização para a realização desse e outros filmes foi aprovada somente em março e as obras, todas ambiciosas, teriam de estar prontas antes do fim de ano, a fim de integrar o não menos ambicioso programa de festejos. A numerosa equipe inicial em pouco estaria reduzida de três para um operador, Tissé. O verão curto na antiga São Petersburgo logo obrigou a equipe a suspender as filmagens.

OPINIÃO

A SIMPLICIDADE DE "POTEMKIN"

Paulo Emílio Salles Gomes

Não pretendo insinuar que durante todo esse tempo a valorização de Potemkin tenha ido além de seus méritos. Sua glória é merecida, ninguém se eleva contra o enorme destaque dado ao filme nos inquéritos e referendos para a escolha das maiores obras cinematográficas de todos os tempos. O que torna *Potemkin* invencível é a facilidade de sua comunicação com qualquer público, de 1926 a nossos dias. Eisenstein o definiu certa vez como um cartaz, e Potemkin possui realmente a virtude de contacto imediato e brilhante alcançado pela linguagem gráfica da propaganda em seus momentos mais altos. É concentrado, uno, cuida de uma coisa só, as ideias são poucas, simples, nítidas e apresentadas linearmente. Não é preciso iniciação para o espectador se sentir envolvido ou estimulado pelo ritmo da homenagem ao marinheiro morto ou do massacre na escadaria de Odessa.

Moussinac tinha razão: ainda hoje Potemkin nos atinge como um grito. Não faz meditar ou imaginar; mobiliza nosso espírito através da emoção elementar da solidariedade. É um facto que possui a limpeza e ordem de um clássico. Obra revolucionária calcada num momento histórico definido, a natureza de sua revolução é tão genérica que se torna válida universalmente. Não é preciso ser comunista, socialista ou anarquista para se apreciar Potemkin. Também é desnecessário conhecer o episódio da rebelião na marinha russa durante os acontecimentos revolucionários de 1905. Basta ao espectador a mediana e generalizada capacidade de se insurgir contra a injustiça.

Em suma: a cultura não é condição indispensável para se gostar do filme. A não ser as de Chaplin, não conheço outra grande obra de arte cinematográfica que, como Potemkin, exija tão pouco do espectador e ao mesmo tempo lhe dê tanto.

O SOM NO CINEMA, SEGUNDO EISENSTEIN

O som no cinema não foi introduzido a título de capricho, de novidade, de moda. Para melhor limitarmos os termos, o som não se introduziu no cinema mudo; ele se originou dele.

O COURAÇADO POTEMKIN / BRONENOSETS POTEMKIN

Direção e montagem de Serguei Mikhailovitch Eisenstein. Fotografia de Edouard Tissé. Assistente de fotografia: V. Popov. Sonorização de Serguei Kazenov e Kachkevitch. Música de Nikolai Kriukov. Cenografia de Vassili Rakhals. Interpretes: Vladimir Barsky (Comandante Golikov); Grigori Alexandrov (Imediato Guiliarovsky); Marussov (um oficial); A. Levchine (o contramestre); Alexander Antonov (o marinheiro Vakulientchuk); Mikhail Gomarov (o marinheiro Matuchenko); J. Bobrov (o recruta); Serguei Eisenstein (o pope, capelão de bordo); a mãe de Eisenstein (a mulher do porquinho, no início da quarta parte); Repinkova (a mulher das lunetas); A. Fait, Maxim Strauch, tripulações soviéticas do Mar Negro e a população de Odessa. Produção: Ia. Fábrica Goskino (Moscou). Direção de produção: Yakov Bliokh. Assistentes de direção: Grigori Alexandrov, Maxim Strauch, Mikhail Gomarov, A. Levchine e Alexander (Antonov (=Os Cinco de Ferro')). Legendas de Nikolai Asseiev. URSS, 1925. Distribuição CIDEF (SP).

UMA TRAGÉDIA CLÁSSICA, EM CINCO ATOS

Embora tenha feito uma espécie de reconstituição de atualidades, Eisenstein deu a *O Couraçado Potemkin* a estrutura de uma tragédia clássica, em cinco atos, assim decompostos: primeiro, *Homens e Vermes*; segundo, *Drama no castelo de popa*; terceiro, *O Sangue Clama Vingança*; quarto, *A Escadaria de Odessa*; quinto, *A Passagem Pelo Meio da Esquadra*. Cada ato está dividido em duas partes iguais, opostas pelo sentido e pelo ritmo: a primeira relativamente calma (dramática ou lírica); a segunda, violenta, épica, explosiva. Assim, no primeiro ato passa-se da vida a bordo ao descontentamento geral: no segundo, da cena do tódo ao motim. O próprio filme se encontra dividido em duas partes iguais. A cesura e constituição pelo desfile ante o cadáver de Vakulientchuk. Por seu intermédio, passa-se da revolta dos marinheiros ao arrebatamento unânime da população, do navio à cidade, do tema revolucionário ao contratema da fuzilaria. Depois, novamente, retoma-se o impulso de revolta com os marinheiros do *Potemkin* arremessando-se ao encontro da esquadra. A unidade de tempo (48 horas) corresponde a uma dupla unidade de lugar (o navio e a cidade) e de ação (a revolta e a confraternização popular). No ponto culminante do filme, os dois temas se fundem, unidade logo quebrada pelos passos dos guardas-brancos.

A VERDADEIRA EMBRIAGUEZ DA CRIAÇÃO

tânea das observações que fez sobre sua arte ao longo de sua breve e intensa atividade como cineasta, ele confessa que a realização do filme levou-o ao êxtase do artista que encontra o momento superior da criação. "A filmagem de *O Couraçado Potemkin* -- disse -- fez-nos saborear a verdadeira embriaguez da criação. Quem atingiu uma vez tal êxtase jamais renunciará a ele."

Não é apenas o tema com sua profundidade humana ou sua ressonância social, nem a perfeição formal, a sua com cisão, o seu ritmo, que faz a grandeza desta criação de Eisenstein. O tema é engrandecido pela forma, e a forma multiplicada pela ressonância do tema. O mais importante de tudo é a arte da planificação e da montagem levada à sua superior expressão, o conjunto de pormenores significativos em contraste, em choque. No início do episódio da escadaria, os planos de pormenor são arrastados na onda de uma infinidade de planos largos (a multidão descendo). Depois, o caos converte-se no ordenamento rítmico dos passos cadenciados dos guardas-brancos, os quais se destacam sobre o fundo rítmico da multidão como uma pulsação contínua sobre um fundo musical. Dessa aceleração do movimento descendente da multidão salta-se para um lento e solene movimento ascendente: o da mãe, solitária, levando nos braços o filho morto. Depois, novamente o movimento caótico da multidão, quebrado pela ruptura dos passos cadenciados e dos disparos sucessivos. Enfim, tais movimentos díspares são transferidos para o movimento uniforme e contínuo do carrinho de bebê que galga os degraus, para de novo serem quebrados, no fundo das escadas, pelo movimento transversal dos cosacos a cavalo, que carregam sobre os manifestantes fugidos da fuzilaria.

O negativo original de *O Couraçado Potemkin* foi perdido durante a evacuação dos arquivos do cinema soviético, em Moscou, quando as tropas nazistas, após a invasão da União Soviética, em 1941, ameaçavam chegar à capital: um comboio com o precioso acervo foi aprisionado numa batalha e incendiado, na região de Tula. Após a guerra, outro negativo foi encontrado em Berlim, onde vinte anos o filme permanecera um ano em cartaz. Sobre esse negativo foi feita em 1950 a versão sonorizada por Kzenov e Kachkevitch sobre uma partitura de Kriukov. Para sonorizar um filme mu-

segue

gens, que tiveram de ser reiniciadas em outra cidade, Odessa. Ali, derrotado na corrida contra o tempo, Eisenstein teve de reduzir o filme à reconstituição das rebeliões de marinheiros do ano, abandonando assim o pretensioso projeto original. No roteiro original, o episódio não ocupava mais de uma página; subitamente, essa menção reduzida teve de ser ampliada, o que se fez quase de improviso, com a elaboração de um esboço de planificação em algumas páginas datilografadas, cujas linhas correspondiam a cada um dos planos do filme. No decorrer das filmagens, esse esboço foi modificado, com a supressão de alguns dos planos previstos, a redução de outros, a improvisação de alguns. Num dia em que a ausência de sol impedia as filmagens, o operador Tissé fez cenas de barcos em contraluz na bruma, que Eisenstein aproveitou no início do *Lamento da terceira parte*. Assim surgiu a portentosa criação que teria influência notável nos rumos do cinema como arte.

O Couraçado Potemkin acabava por transcender as implicações de seu caráter político e social. Mais que a refiguração da revolta da tripulação do navio, o cinema dava um salto prodigioso: pela primeira vez na história dessa arte que ainda não completara trinta anos, o corte e a montagem eram empregados de maneira sistemática e consciente, para criar uma realidade e um tempo da ação com uma novidade estética que Eisenstein introduzia no cinema: a realidade e o tempo da ação não eram o real e o tempo objetivos, mas algo que se construía e se estruturava sob pressupostos de condensação de sugestões e de efeitos. Eisenstein desenvolvia a técnica narrativa que inaugurara com *A Greve*: a narração quebrava o tabu da continuidade lógica e discursiva da exposição e optava por uma continuidade rítmica, na qual a sucessão dos planos e sua relação entre si não se orientava mais pela simples progressão temática. Ela alcançava tal progressão através de metáforas e símbolos, efeitos plásticos e rítmicos e -- mais importante ainda -- através de conflitos e de oposições entre planos. Graças à revolucionária montagem que *O Couraçado* adotava, o cinema dizia mais e de maneira mais intensa do que antes, com a prolíxa e acadêmica narrativa de um enredo, apoiada na justaposição cronológica das partes que compõem a ação.

Eisenstein tinha consciência de que estava fazendo uma revolução na arte cinematográfica. Em suas reflexões sobre o cinema, cole-

segue

A VERDADEIRA EMBRIAGUEZ DA CRIAÇÃO

do, rodado a dezesseis imagens por segundo, é preciso intercalar uma imagem suplementar entre cada duas imagens. Ao se fazer isso, produziu-se um movimento irregular, visível sobretudo nos efeitos de fumaça, ondas, etc., mas sem que se desrespeitasse a cadência muito rigorosa da montagem original.

Durante 27 anos o filme esteve proibido na França, onde só podia circular em cineclubes, que começavam a se desenvolver naquele ano de 1926, quando estreou no Ocidente. Um desses cineclubes, *Os Amigos de Spartacus*, fundado por Jean Lods e seu cunhado Léon Moussinac, que redigira as legendas francesas do filme, chegou a contar com dezenas de milhares de associados e apresentou *Potemkin* várias vezes no Cassino de Grenelle, grande sala parisiense onde se acotovelavam milhares burgueses de casacos de peles e operários de bonés de pala, todos fascinados pela genial criação de Eisenstein. Desde então, a partir de sua estréia triunfal a 21 de dezembro de 1925 no teatro Bolshoi de Moscou, *O Couraçado Potemkin* foi visto por dezenas de milhões de pessoas no mundo inteiro, que encontrou nessa obra a mais poderosa construção de sugestões visuais e rítmicas que o cinema já produziu.

EISENSTEIN, UM GÊNIO DE VIDA BREVE (1897-1928)

Serguei Eisenstein nasceu na Letônia em 1897 e morreu em Moscou em 1948. Formado em Engenharia, estudou arquitetura e teatro, no qual trabalhou durante dois anos. Em pouco mais de quinze anos de atividade como cineasta, criou uma série de obras-primas: *A Greve*, *O Encouraçado Potemkin*, *Outubro*, *A Linha Geral*, *Ivã, O Terrível*, cuja terceira parte não chegou a concluir. Ao morrer, tinha deixado incompleto *Que Viva México*, cujas filmagens tinha iniciado, numa co-produção entre o México e a União Soviética. Por estranho que pareça, foi estudando a língua japonesa que ele chegou a descobrir o segredo da montagem: o tipo de pensamento que esse idioma impõe para a construção de uma frase difere completamente das línguas européias, por exigir a associação da idéia a uma imagem. "Foi o aspecto extraordinário dessa maneira de pensar que me ajudou a compreender a essência da montagem, a verificar que era o encadeamento normal de uma lógica afetiva interna, diferente daquilo que denominamos lógica. Isso me ajudou a me orientar nos rumos mais secretos dos métodos da minha arte."

Eisenstein, revolução e resistência nas palavras de Jean-Claude Bernardet

Jean-Claude Bernardet ligou-se à crítica cinematográfica ainda na juventude. A inserção na cultura brasileira e a convivência com críticos e futuros cinemanovistas teve início quando ele participou do Cineclub Dom Vital. Por repensar constantemente seu ato crítico, Bernardet fez parte dos críticos que reformularam sua postura em relação ao cinema brasileiro no início dos anos 1960, sendo um dos seguidores de Paulo Emílio Sales Gomes.

No Suplemento Literário de 28 de janeiro de 1961, ele escreveu o artigo “Do cineclubismo”. Nele reflete sobre a função e a importância dos cineclubes para a formação de um público apreciador da sétima arte, e, em alguns casos, fazedor de cinema. Logo no início, parte de sua experiência no cineclub Dom Vital.

Hoje todos vão ao cinema, é inegável. O cinema já faz parte da vida íntima da maioria dos homens. O cineclubismo não pode, portanto, visar a divulgação do cinema. (BERNARDET, 1961)

A partir desse relato inicial, preocupa-se em defender qual seria o melhor ambiente e a melhor atuação dos cineclubes, tendo como objetivo principal a formação de público. Sobre essa difusão, ele afirma que, não era importante ter domínio da gramática do cinema, o necessário era conduzir o público de “nível cultural baixo” a um mais elevado e consciente, de outra maneira que não apenas mostrando os clássicos.

Nesse caso, os organizadores do cineclub deveriam abordar aquelas pessoas desfazendo-se de seu preconceito cultural, pois “não se combate incultura senão com as armas da incultura”. Antes de introduzir Eisenstein, seria necessário dar às pessoas a possibilidade de se alegrarem, e, com isso, a de constituírem um gosto pessoal, para que assim não aceitassem tudo e aprendessem a escolher entre uma coisa e outra.

Neste momento em que o cinema é o maior meio de divulgação (cultural ou de outra espécie), neste momento em que Varagnac, no seu estudo "L'Homme Avant l'Escriture" julga poder considerar a escrita como um fenômeno destinado a desaparecer, o cinema não deve ser encarado somente como fenômeno cinematográfico, nem mesmo como fenômeno artístico, mas como a possibilidade de adquirir o equilíbrio, a liberdade, a possibilidade de tornar-se humano. (BERNARDET, 1961)

Ao final, Bernardet enfatiza que não se deve perder de vista o objetivo principal do cineclube: elevar o nível de compreensão cinematográfica do público, a fim de que ele encontre no filme um interesse extracinematográfico. Quando isso acontecesse, Eisenstein seria bem recebido. Inserido nesse contexto de debates de uma crítica cinematográfica alinhada ao pensamento de Paulo Emílio Salles Gomes, Bernardet (1978) repensava a função de sua crítica no mesmo período. Segundo ele, cabia ao crítico participar da produção e da circulação de ideias.

No Suplemento Literário de 9 de junho de 1962, Bernardet escreveu "Sobre a 'semana' russa", texto que se refere à itinerância dos filmes russo-soviéticos após a sua exibição no Museu de Arte Moderna de São Paulo por conta da VI Bienal, ocorrida em 1961. Sobre os filmes soviéticos da década de 1960, Bernardet (1962) comenta: "Essa coisa nova, que procuramos, a encontramos no cinema soviético imediatamente e posterior à Revolução".

[...] "O Encouraçado Potemkin", de Eisenstein, em "A mãe" de Pudovkin, em "A sexta parte do mundo", de Dziga Vertov, que foram apresentados na retrospectiva da Bienal, este tem aquela inquietação, febrilidade, nervosismo, fé e coragem que queremos (BERNARDET, 1962, p.12).

Em comparação aos filmes mais recentes, os filmes da revolução seriam mais interessantes e provocativos por repensarem a linguagem cinematográfica, tornando-se assim mais universais. Com relação à filmografia da década de 1960, arraigada à narrativa e ao realismo socialista, segundo Bernardet, seria fundamental situá-la em seu contexto histórico, o que não era uma tarefa fácil, já que as informações sobre esse período eram mínimas.

Dando continuidade à forma como o cinema eisensteiniano atravessa a sua trajetória de vida, em depoimento para o documentário *Cineclubismo Resistência na Ditadura*, Bernardet revelou que, nos anos 1970, o cineclubismo se tornou uma das únicas alternativas para se debater política num país assolado pela Ditadura Militar, após o golpe de 31 de março de 1964. Bernardet explica que, mais do que excelentes alternativas para entretenimento, programação e debate envolvendo a linguagem cinematográfica, os cineclubes se tornaram locais de discussão política. Logo, o perfil dos cineclubes e de seus frequentadores não era mais o mesmo de antes.

Em entrevista ao Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC) da Fundação Getúlio Vargas (2013), ele contou que, durante esse período de repressão, foi procurado pela polícia. Por conta disso, instalou-se num sítio durante dois meses, e foi lá que virou professor, pois ao dar aula para duas meninas, que tinham por volta de sete ou oito anos, da família que era proprietária do sítio, descobriu que gostava de lecionar. Ao final dos dois meses, Rudá Andrade preparou uma situação para testar a polícia. Ele organizou uma palestra para Bernardet, que aconteceria no prédio da Secretaria onde ficavam os Diários. Nessa palestra foi projetado um filme de Serguei Eisenstein. Evidentemente, não era *O encouraçado Potiômkin*, mas *Aleksander Niévski*.

Com todo o cuidado necessário, trouxeram Bernardet à sala da palestra, o qual afirmou que “não deve ter sido a melhor da minha vida”. Em seguida, assim que a projeção do filme começou, foi retirado por Rudá, sendo levado a um carro que já o esperava no lado de fora do prédio. Como era bem relacionado na imprensa, Rudá conseguiu uma boa divulgação da palestra, e,

como fizera os registros necessários, inclusive fotográficos, a palestra foi publicada nos jornais. Por não ter ocorrido nenhuma reação da polícia, Bernardet voltou para a cidade, mesmo sofrendo algumas proibições, como, por exemplo, ir até a Cinemateca Brasileira.

Seguiu com sua crítica e suas aulas, e, algum tempo depois, foi convidado por Paulo Emílio a compor o corpo docente do primeiro curso superior de cinema na Universidade de Brasil.

Nesta primeira conversa, Sergei Mikhailovich disse: "Eu não posso te ensinar nada, mas, sim, vocês podem aprender". Foi uma observação extraordinariamente eficaz para nos despertar, e pôr em movimento sua inspiração de professor. (NIZHNY, 1964, p.10)

Festival Internacional de Cinema do Brasil e os Grandes Momentos do Cinema

O primeiro a sonhar com essa ideia (festival no Brasil) foi o poeta e cônsul Vinicius de Moraes. Estivera em 1952 em Cannes, Veneza, Berlim e Locarno. Em Veneza, Pedro Gouveia Filho, diretor do Instituto Nacional do Cinema Educativo, aderiu a seu entusiasmo e estabeleceu contactos nesse sentido. Simultaneamente, porém, a Comissão de Festejos do IV Centenário de São Paulo deliberou incluir nas comemorações centenárias um Festival Internacional. Joaquim Canuto Mendes de Almeida, então Secretário do Governo do estado e membro da referida Comissão pôs-se ardorosamente à frente da iniciativa [...]. Na sua bibliografia, ao lado de livros de direito, figura o "Cinema contra Cinema", umas das primeiras obras escritas no Brasil sobre a cinematografia e os seus problemas. Nessa ocasião, Canuto chamou-me (Francisco Luís de Almeida Salles) e me nomeou, por portaria, "co-organizador" do Festival. [...] Vinicius apresentou um admirável plano para o certame, feito conjuntamente com Alberto Cavalcanti, e esse roteiro ficou sendo o documento fundamental para os nossos trabalhos. Foi quando apareceu Andrade Figueira substituindo Canuto. [...] A primeira missão do Festival foi confiada a mim e a Pedro Gouveia Filho, em Cannes e nas capitais da Europa. Estabelecemos os primeiros contatos com a Federação Internacional de Associação de Produtores de Filmes (FIAPF), em Roma, e com as associações de

produtores e delegados governamentais, de Paris, Londres, Lisboa e Madri. Voltamos com apoios desses países e com a decisão da FIAPF de inscrever o nosso Festival na agenda de 1954. Em Paris, procurei Paulo Emílio Sales Gomes e com ele planejei a realização de uma retrospectiva de Cinema Internacional, hoje, já uma realidade, graças aos esforços e à dedicação de Paulo Emílio, à sua ampla cultura de cinema e às suas relações com as filmotecas do mundo. (*Folha da Manhã*, 11 de fevereiro de 1954)

Grandes eram as expectativas com relação a esse festival, ainda mais que fora anunciado na imprensa que o governo do estado estaria financiando parte do evento dez milhões para o I Festival Internacional de Cinema do Brasil, com autorização do então governador de São Paulo, Lucas Nogueira Garcez.

Durante o mês de fevereiro de 1954, no Cine Marrocos, foram exibidas as películas do I Festival Internacional de Cinema do Brasil. Segundo Bresser-Pereira (1954), eram exibidos por dia “dois ou três filmes totalmente inexpressivos”, paralelamente, na mesma sala de cinema, mas, em outro horário, havia a Retrospectiva Von Stroheim. No Cine Arlequim, aconteciam as Jornadas Nacionais e no Museu de Arte Moderna de São Paulo ocorriam as retrospectivas Grandes Momentos do Cinema, II Retrospectiva do Cinema Brasileiro e o Festival do Cinema Educativo e Científico, além das diversas conferências com personalidades do mundo cinematográfico internacional. E, para finalizar a abrangência que o festival teria na cidade em diversas salas de cinema de São Paulo, eram exibidas películas infanto-juvenis que faziam parte do Festival do Cinema Infantil.

Foram exibidos mais de trinta longas-metragens de 23 países: Alemanha, Argentina, Áustria, Brasil, Canadá, Chile, Dinamarca, Espanha, Estados Unidos, França, Grã-Bretanha, Itália, Iugoslávia, Japão, México, Países Baixos, Peru, Portugal, Suécia, Suíça, Uruguai, Venezuela. Diferente dos festivais de Veneza e

Cannes, não foi oferecida nenhuma premiação. Essa ausência retirou do festival o interesse comercial, dando-lhe um caráter de conagração artístico.

Não acreditamos que qualquer outro Festival Internacional apresente um programa cultural e educativo de grande alcance quanto este, entendidos aqueles termos em sentido geral ou estritamente cinematográfico. Efetivamente, os "Grandes Momentos do Cinema" [...] ao lado da Retrospectiva de Stroheim dão a essa Mostra Internacional de Cinema um inegável aspecto educacional. (*Diário Carioca*, 18 de fevereiro de 1954)

Chegou a S. Paulo, há dias, o crítico Paulo Emílio Sales Gomes, radicado há muitos anos em Paris, trazendo a confirmação de que a Retrospectiva do Cinema Internacional, promovida pelo Festival Internacional de Cinema do Brasil, será a maior já organizada por festivais dessa natureza. Aliás prolongar-se-á pelos meses seguintes, depois do encerrado o Festival. Nos Festivais de Cannes e Veneza, já se formou hábito a exibição de "retrospectivas" de fases marcantes da história do cinema ou da obra de certos cineastas. No dizer do crítico André Bazin, "elas são indispensáveis; estão para o programa de filmes novos como a Geologia está para a Geografia." (*Tribuna da Imprensa*, 3 de fevereiro de 1954)

Conforme dito anteriormente, Paulo Emílio teve uma participação muito importante e decisiva no festival por conta de seu estudo sistematizado sobre linguagem, teoria e crítica cinematográfica, o qual vinha consolidando-se desde a criação do Clube do Cinema de São Paulo, em agosto de 1940. O crítico

participou, nos anos seguintes da revista *Clima*, escrevendo na seção dedicada exclusivamente ao cinema, agregando valores e novas leituras às feitas por seus precursores, Plínio Sussekind Rocha, Octavio Faria e Vinicius de Moraes.

O programa *Os Grandes Momentos do Cinema* constitui, ao lado da retrospectiva da obra de von Stroheim, um dos pontos culminantes do I Festival Internacional de Cinema do Brasil, não apenas para estudiosos, mas sobretudo para o público em geral. Contrastando com o programa inexpressivo do Marrocos, e mesmo com as "Retrospectivas Nacionais", do Arlequin, [...] mostra o desenvolvimento artístico e técnico do cinema, nestes últimos cinquenta anos. [...] O ENCOURAÇADO POTEMKIN. Seria difícil resumir a obra de Eisenstein e a cultuá-la no desenvolvimento da arte cinematográfica. Dele a "Retrospectiva" projetará filmes e fragmentos entre os quais "O Encouraçado Potemkin", "Os Dez dias que abalaram o mundo", o "Que Viva México!" [...] (*Folha da Manhã*, 17 de fevereiro de 1954)

A partir de notas e resenhas da imprensa mapeou-se a repercussão do festival. Intitulado Festival Internacional de Cinema do Brasil, esperava-se uma abrangência nacional, no entanto, o evento foi regional, com foco apenas na cidade de São Paulo e com algumas restrições de público por conta de uma "falta de instrumentalização" ou de uma "capacitação" do público. Infelizmente, esse foi o primeiro e único festival internacional de cinema do Brasil. Algumas das alegações para esse fracasso: falta de organização da comissão e, após o evento, má utilização do dinheiro público. Ambas as questões, apontadas em diversos jornais, são passíveis de questionamento, pois, um dos ganhos resultantes desse festival fora a aquisição de películas para a Filмотeca do Museu de Arte Moderna de São Paulo, que se tornaria posteriormente

Cinemateca Brasileira, o que possibilitou, por exemplo, a mostra Grandes Momentos do Cinema em 1956, cuja itinerância pelo Rio de Janeiro auxiliou a criação e o desenvolvimento da Cinemateca do MAM.

O fato mais importante da semana, e que polariza todas as atenções, é indiscutivelmente a abertura solene, amanhã, do I Festival Internacional de Cinema do Brasil, sobre o qual o nosso jornal tem feito ampla cobertura diariamente. [...] Neste nosso Festival que se inaugurará amanhã no Cine Marrocos, porém, poucos estão vendo que o que realmente é mais importante sob um ponto de vista cultural, pois apresenta um interesse não só imediato como também futuro, é a grande retrospectiva que ele patrocinará ao lado do Museu de Arte Moderna. Quase trezentos filmes da Cinemateca Francesa e de outras cinematecas serão exibidos no Museu de Arte Moderna, e boa parte deles permanecerá no Brasil depois de sua exibição, pois foram comprados pelo MAM com o auxílio do Festival, que não poderia comprar esses filmes, pois não está filiado à FIAF. Teremos assim uma grande filmoteca, comparável às melhores do mundo, e nossos cineclubes poderão agora se desenvolver grandemente, provocando maior difusão dos conhecimentos cinematográficos. (11 de fevereiro de 1954)

O grande cinema soviético, que provocou espanto no mundo nas décadas de 20 e 30, só poderia sofrer um eclipse temporário. Por mais que procurassem mutilá-lo, por mais que o adulterassem e sufocassem, ele haveria de ressurgir, pois a cultura de um país não passa imune por uma experiência como essa. (SCHNAIDERMAN, 1997, p.208)

GRANDES MOMENTOS DO CINEMA MUNDIAL

- Museu de Arte Moderna, às 9 h 30 e 19 h 30
- DIA 19 — Repetição do Programa "CHARLES CHAPLIN".
- DIA 21 — "BERLIM, SINFONIA DE UMA GRANDE CIDADE", de Walter Rutman.
- DIA 22 — Retrospectiva portuguesa e "ANI-KI BOBO".
- DIA 23 — "OUTUBRO", de Eisenstein, e sequências de "Encouraçado Potemkin" e "Que Viva Mexico".
- DIA 24 — "A MÃE" de Pudovkin e "A TERRA" de Dovjenco.
- DIA 25 — "AURORA" de Murnau e "VENTO" de Sjostrom.
- DIA 26 — "L'AGE D'OR" e "LE CHIEN ANDALOU" de Luis Bunuel.
- DIA 27 — Primitivos norte-americanos.

GRANDES MOMENTOS DO CINEMA

MUSEU DE ARTE MODERNA,

às 9 h 30 e 19 h 30

Hoje, dia 23

FILMES DE SERGE M. EISENSTEIN:
"OUTUBRO", "ENCOURAÇADO POTEM-
KIN" e "QUE VIVA MEXICO"

Amanhã, dia 24

"A MÃE" de PUDOVKIN e
"A TERRA" de DOVJENKO

CINEMA

ELY AZEREDO

MUSEU DE CINEMA EM S. PAULO

1 **FESTIVAL** Internacional de Cinema do Brasil foi uma espécie de "Dr. Jeckyl e Mr. Hyde": a parte cultural — Retrospectiva Internacional, conferências, Retrospectiva Stroheim, exposições de material fotográfico — foi a melhor já realizada em manifestações do gênero, segundo confirmam todos os críticos estrangeiros; o Festival "própriamente dito", uma torre de Babel, onde foram "barrados" até os ares. Eric Johnston, presidente da Motion Pictures Association, Andrade Figueira, secretário-geral do Festival (sic), Lima Barreto, cujo "Cangaceiro" era sinônimo de cinema brasileiro para todos os convidados e... bem, a relação é grande demais.

O melhor resultado do Festival ainda está para ser concretizado: o Museu de Cinema. Quase todos os filmes da Retrospectiva Internacional ficarão no Brasil. Se dissermos que a série "Os Grandes Momentos do Cinema", já exibida, é uma parte mínima dessa Retrospectiva, que se prolongará até quase o fim do ano, o leitor pode fazer uma idéia do vulto do acervo inicial do Museu. A iniciativa é do Museu de Arte Moderna de S. Paulo, e a sede deverá ser instalada em Ibirapuera, onde até há pouco estava a Bienal.

Haverá um departamento especializado para a preservação de todos os filmes produzidos no Brasil, um centro de documentação e uma biblioteca aberta aos críticos e estudiosos de cinema.

Os filmes serão cedidos, mediante acordo, aos cine-clubes, universidades e associações culturais de todo o país.

Falando à imprensa paulista, o sr. Henri Langlois, da Cinemateca Francesa, disse que será estendido à América do Sul um ramo da FIAF (Federação Internacional dos Arquivos de Filmes), com sede em S. Paulo. Será dirigido pelo sr. Roland, da Filmoteca Argentina, e o secretário será escolhido entre os elementos da Filmoteca do Museu de Arte Moderna de S. Paulo.

De Ernest Lindgren, "curator" do British Film Institute e um dos dirigentes da FIAF, colhemos a seguinte declaração: "O trabalho fundamental dos membros da FIAF é a preservação de filmes. Estamos vivendo uma era em que as novas invenções causaram profundas transformações na vida e nas relações dos povos. O fonógrafo, o cinema, o rádio, a televisão e os modernos meios de comunicação têm, para a nossa época, a mesma importância da descoberta da imprensa para a Idade Média. O cinema tem registrado todos esses episódios da transformação da sociedade nos últimos tempos. Preservando esses documentos, estamos colhendo um grande acervo que permitirá no futuro o conhecimento de nossa época. Deveríamos receber todo o apoio possível dos governos, mas essa ajuda não deve interferir na autonomia da FIAF."

VI Bienal de São Paulo (1961)

Um dos capítulos da história nacional, a VI Bienal de São Paulo, ocorrida em 1961, torna-se um dos pontos de intersecção entre a cultura russo-soviética e a brasileira, merecendo destaque por ter proporcionado a primeira grande retrospectiva da cinematografia de Serguei M. Eisenstein.

A I Bienal de São Paulo (1951) iniciou a reformulação da produção artística nacional, mas, foi somente na II Bienal, na qual fora exposto *Guernica* (1937) de Pablo Picasso (1881-1973), que se assegurou a continuidade do evento, aumentando assim a ira dos opositores e o entusiasmo dos defensores. Considerada o “verdadeiro museu moderno vivo”, segundo Amaral (2006), a Bienal, cuja responsabilidade era do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), trouxe mudanças fundamentais ao meio artístico brasileiro. Sobre esses primeiros anos, Amaral (2006, p.88) comenta: “Era um tempo sem curadores, de contatos pessoais menos complicados, mas de personalismos, como dona Yolanda Penteado visitando a Europa e expressando as vontades de Ciccillo Matarazzo com a ajuda dos embaixadores do Brasil em cada país, graças à apresentação de Getúlio Vargas.”

O Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), criado por Francisco Antônio Paulo Matarazzo Sobrinho, mais conhecido como Ciccillo Matarazzo, e Yolanda Penteado, demonstrou a estratégia do empresário que buscava se projetar no mundo econômico por meio de empreendimentos culturais advindos do exterior. Para tanto, ele contou com o apoio de sucessivos prefeitos de São Paulo. Ciccillo Matarazzo, o “empresário-mecenas”, conquistava para si prestígio na sociedade paulistana, pois transformara a cidade de São Paulo num polo de cultura nacional e internacional.

Pedrosa (1986, p. 184), defensor das correntes abstratas no Brasil, afirmava, com razão, que “logo às primeiras bienais dá-se a vitória do abstracionismo sobre o velho figurativismo e por todo o país, apesar de algumas resistências regionais aqui e acolá”. Lembremos que, às vésperas da I Bienal, o abstracionismo era aqui encarado com reservas e resistências, tanto

por artistas politizados quanto por integrantes da geração modernista, pois se acreditava que apenas a arte figurativa poderia exercer uma função social legítima e ser acessível à compreensão de todos.

Em março de 1961, jornais anunciavam a viagem de três meses que Mário Pedrosa, curador geral da VI Bienal de São Paulo e diretor do MAM-SP, realizara pelo mundo para assegurar a participação de todos os países na Bienal daquele ano. No *Boletim n.11* intitulado *Sala do Construtivismo Russo na VI Bienal de São Paulo*, a Bienal anuncia à imprensa a vinda de obras construtivistas e suprematistas russas. São citados: Vladimir Y. Tátlin, Aleksandr M. Ródtchenko, Lazar M. Lissitzky, Naum Gabo e Antoine Pevsner.

O interesse por esse movimento torna-se evidente se levarmos em consideração a contribuição da arquitetura brasileira contemporânea que, entre todas as tendências modernas, se aproxima e estabelece relações de parentesco com as pesquisas do Construtivismo, levando-as para seu campo técnico específico. (*Boletim n.11*, março de 1961)

No *Boletim n. 19*, a participação da União Soviética é confirmada pelo conselheiro Wladimir Murtinho, chefe da Divisão Cultural do Ministério das Relações Exteriores do Brasil, por conta da visita realizada por Mário Pedrosa a Ekaterina Furstsova, ministra da Cultura da União Soviética, em Moscou. A Bienal receberia trabalhos expressivos de artistas contemporâneos, acompanhados pelo comissário André Gouber, conservador do Museu Pushkin. E nas artes cênicas, haveria uma exposição dos figurinos e cenários do Teatro Bolshoi.

No *Boletim n. 48*, às vésperas da inauguração da VI Bienal, reforçou-se a participação da União Soviética como uma forma de intercâmbio cultural entre ambos os países.

[...] a contribuição da União Soviética determinará, em extensão e profundidade, uma significação extraordinária a um trecho da VI Bienal, pois suas artes aí estarão, testemunhando o que se realiza de imenso território humano onde se passa uma das mais perturbadoras experiências da organização social neste século. [...] A seleção dos trabalhos foi operada num sentido pleno de atualidade, porquanto não interessam aos fins da demonstração de qualquer ideia de retrospectiva. (*Boletim* n.48, agosto de 1961)

Apenas no boletim de setembro anunciaram-se as manifestações cinematográficas na Bienal. No texto, afirmava-se que a principal função da Bienal era apresentar ao público brasileiro um panorama contemporâneo das artes em seus diversos setores, entre eles, o cinema. Em parceria com a Cinemateca Brasileira e o Museu de Arte Moderna de São Paulo, apresentar-se-iam curtas-metragens artísticas da França, longas-metragens indianas, cujo cinema, até então, era desconhecido pelo público brasileiro, curtas-metragens de jovens cineastas brasileiros e filmes russo-soviéticos, com o intuito de abranger a história do cinema, além de alguns desenhos animados e curtas-metragens exclusivos para o público infantil.

A Cinemateca Brasileira, com a colaboração da Divisão de Cultura do Ministério das Relações Exteriores do Itamaraty e da Cinemateca Soviética (Gosfilmofond), organizou a primeira mostra representativa da cinematografia russo-soviética até então realizada em território nacional. Inicialmente intitulada Retrospectiva do Cinema Russo e Soviético, o Festival História do Cinema Russo e Soviético recebeu por volta de 65 caixas, com 388 rolos de película fílmica, totalizando uma tonelada de material audiovisual. Esses filmes inicialmente comporiam cinquenta programas, no entanto apenas 41 foram exibidos, abordando 53 anos do cinema russo de 1908 a 1961 e seus mais importantes aspectos, segundo conteúdo emitido à imprensa pela Bienal, a saber,

historicidade, tendências modernas, sistema de educação, o desenho animado e os curtas-metragens voltados às crianças.

A "Retrospectiva do Cinema Russo e Soviético" nos mostrará como um cinema pode ser inteiramente renovado pelo aparecimento de uma ideia vivificada por um ideal filosófico e estético, mas principalmente social: falamos da montagem, de que diretores como Eisenstein ou Pudovkin fizeram o princípio fundamental do cinema e do qual, obras como "OUTUBRO", "LINHA GERAL", ou "MÃE", muito bem o mostrarão. (Boletim n.65, setembro de 1961)

De outubro de 1961 a fevereiro de 1962, as sessões de cinema da VI Bienal de São Paulo ocorreram no auditório Armando de Arruda Pereira no MAM-SP. Os principais jornais do estado de São Paulo *Folha de São Paulo*, *O Estado de São Paulo*, *A Gazeta*, *Gazeta Esportiva*, etc anunciavam constantemente notícias sobre a Bienal e seu quadro de programações.

O Festival História do Cinema Russo e Soviético teve início no dia 3 de novembro, sexta-feira, no Cine Coral, e foi presidido pelo Sr. San Thiago Dantas, ministro da Relações Exteriores do Brasil. Foi projetado o primeiro filme sonoro de Serguei M. Eisenstein, *Aleksandr Niévski*. Nos demais dias da programação, os filmes foram exibidos cronologicamente, sendo o primeiro deles *Stenka Razin* (1908), de Aleksandr Drankov e na sequência, *O Padre Sérgio*, de Yakov Protazanov. O período mais documentado foi o de 1920-1930, cuja importância, segundo alguns críticos, era relevante na história do cinema mundial, devido à sua qualidade e originalidade.

As sessões aconteciam às terças e às quintas-feiras, às 18h30 e às 21h e aos sábados e domingos, às 16h00, 18h30 e 21h. Com essa flexibilidade de horários, o público teria a possibilidade de rever os filmes e fazer melhores análises das obras mais importantes, segundo nota publicada em 4 de novembro de 1961 na *Folha de São Paulo*.

No dia 5 de novembro, iniciou-se o Ciclo Eisenstein e Pudóvkin. O filme *A greve* fora exibido nos dias 5, 7 e 11 de novembro, respectivamente, às 18h30, às 21h e às 21h; *O encouraçado Potiômkin*, 11, 12, 14 de novembro, respectivamente, às 16h00 e às 21h (no mesmo dia), 16h e 18h30; *Outubro*, 18, 21, 26 de novembro, respectivamente, às 21h, às 18h30 e às 20h; *A linha geral - O velho e o novo*, 28 de novembro, 2 e 10 de dezembro, respectivamente, às 21h, às 18h30 e às 16h, e *Aleksandr Niévski*, 17 de dezembro, às 16h.

Os filmes apresentados eram versões originais e sem legenda. Para contornar essa incomunicabilidade que a língua traz, desenvolveu-se um catálogo que poderia ser adquirido nas imediações da Bienal. Ele fora elaborado pela Associação Riograndense de Imprensa, pela Federação dos Estudantes Universitários do R.G.S. e pela Federação Gaúcha de Cineclubes, em colaboração com a Universidade de Rio Grande do Sul e com a Cinemateca Brasileira. Nele constavam dados dos filmes, como ficha técnica, e uma pequena sinopse.

O ENCOURAÇO POTEMKIN (Bronenosets Potemkin) — 1925

rot.: N. Apoljanova & assist. de dir.: G. Alexandrov, A. Antonen & fot.: E. Titov & cenop.: V. Rakhala & montado em 1930 e em 1950 & msa.: N. Kravch & som.: E. Kolchinsk & intérp.: A. Antonen (Vakulintchuk), P. Barsh (Golikov, capitão), G. Alexandrov (tenente Giliarovski), M. Gomonov (marinheiro), M. Marzine (oficial), I. Bobrov (comandante), R. Rubtsov (mulher na escadaria), A. V. etc.

O filme narra a insurreição da tripulação do encouraçado "Príncipe Potemkin Tavricheski", em junho de 1905.

Os marinheiros Matluchenko e Vakulintchuk preparam o plano da insurreição, utilizando indicações da organização clandestina revolucionária dos marinheiros militares do Mar Negro.

Na manhã de 14 de junho de 1905, um acontecimento serve de ponto de partida à revolta aberta dos marinheiros: encontram vermes na carne e se recusam a comer o "borchtch" preparado com essa carne.

O capitão decide fuzilar os instigadores da revolta. São recobertos com uma lona e, às ordens do oficial Giliarovski, a guarda se apronta para atirar. Vakulintchuk dirige então à guarda um apelo revolucionário. Os fuzis se abaixam. São inúteis as chamadas à ordem dos oficiais. Os marinheiros jogam os oficiais ao mar. Durante a luta, morre Vakulintchuk, de uma bala de Giliarovski. Os marinheiros levam seu corpo à terra, no porto de Odessa. Uma longa procissão de moradores de Odessa passa, em homenagem ao herói morto na revolução. Na escadaria, em direção ao porto, o povo fraterniza com os marinheiros revoltados. De repente, aparecem fileiras de soldados que atiram contra o povo indefeso. Em represália a esse massacre ordenado pelas autoridades tsaristas, retumbam os tiros poderosos dos canhões do "Potemkin".

Cal à noite. Protegida pela escuridão, a esquadra aproxima-se da nave em revolta. De manhã, o "Potemkin" se dá conta da situação, e avança contra a esquadra. Os marinheiros do "Potemkin" estão imobilizados na expectativa do combate. Mas este não começa; ao contrário, ouvem-se marinheiros da esquadra gritar "Viva!". Este grito estrondeia como uma saudação à nave rebelde. E sem nenhum canhoaco que o encouraçado passa no meio da esquadra, e, em sinal de triunfo, a bandeira vermelha é erguida ao mastro.

★

"O Encouraçado Potemkin" pode ser definido como o resultado da impressão profunda que causou "Greve" em seu próprio autor. Eisenstein sentiu que estava manipulando algo de totalmente inédito na história das artes. A partir desse momento, a prática cinematográfica se tornará para ele inseparável da teoria. O problema não era mais polemizar com os métodos e o estilo do Teatro de Arte de Moscou, mas romper qualquer amarra com a noção mesma de espetáculo teatral. A Revolução, segundo ele, teria encontrado o seu meio original de expressão artística e era preciso agir em consequência.

OUTUBRO (DEZ DIAS QUE ABALARAM O MUNDO) — "Oktiabr' — Desiat dni kotorye potrasili mir" — 1927

direção — S. M. Eisenstein, G. Alexandrov
prod.: Smolno & rot.: S. M. Eisenstein, G. Alexandrov & fot.: E. Titov, I. Popov & cenop.: P. Krievinski & está. dir.: M. Sviridov, M. Gomonov, I. Trushch & intérp.: o operário N. Iliandrov (V. I. Lenin), N. Popov (Kerenski), D. Litvinov (ministro Teretshenko), E. Titov (cômico).

Fevereiro de 1927. Ruíu a autocracia. A estátua de Alexandre III é derrubada. A burguesia, que tomou o poder, canta vitória. Nas igrejas, os sacerdotes desejam êxito ao Governo Provisório. Os soldados russos e alemães fraternizam na frente. Mas os mencheviques e os socialistas-revolucionários atraíam o povo: comprometeram-se a continuar a guerra até a vitória final.

Reinam a fome e o frio em Petrogrado. Perito da "Estação da Finlândia", Lenine, voltando da emigração, faz um discurso caloroso aos operários, soldados e marinheiros, vindos ao seu encontro.

Em junho, operários, soldados e marinheiros concentram-se muito perto do quartel general dos bolcheviques, situado no Palácio Kzesinsk. A concentração se transforma em manifestação. Os alunos da escola militar atiram contra os manifestantes desarmados. A fim de isolar os bairros operários, o Governo Provisório ordena que se levantem as pontes sobre o rio Neva. A redação do jornal "Pravda" é saqueada, os números recém-impressos jogados ao rio. Os bolcheviques são obrigados a entrar na ilegalidade. O ídolo da burguesia, Kerenski, sobe as escadas do Palácio de Inverno, residência dos Tsares e, diante do busto de Napoleão, assume a pose do general e imperador francês. O proletariado de Petrogrado prepara a defesa da cidade contra as tropas do general Kornilov, que se rebelou contra o Governo Provisório. Os operários armam-se; estão prontos. A aventura de Kornilov acabou-se. Os grandes dias de Outubro aproximam-se. Destacamentos de insurretos vão do Estado-Maior da Revolução até o Palácio de Inverno para assaltar o último baluarte da burguesia. Os Cossacos, os alunos das escolas militares e as mulheres-soldados do "batalhão da morte" defendem o Palácio.

Durante o assalto, abre-se o Segundo Congresso dos Soviéticos (conselhos de operários e camponeses). Os delegados chegam de todos os pontos do país. Os ministros do Governo Provisório, abandonados pelo Primeiro Ministro Kerenski, e apavorados, se dispersam. De noite, os agitadores de Smolno penetram no Palácio a fim de convencer os Cossacos a aderir à Revolução. Os destacamentos de operários e soldados levam o combate até aos apartamentos dos Tsares. Com um sorriso irônico nos lábios, um soldado examina a riqueza do quarto do Tsar, onde, há poucas horas, Kerenski dormia. Os ministros de Kerenski são presos. O poder passa para os Soviéticos.

Passara a idade de ouro das experiências vanguardistas encorajadas por Lunacharsky, comissário do povo para os assuntos culturais. As autoridades públicas interessavam-se cada vez mais pela função social do cinema. O esplendor anti-didático de "Outubro" foi recebido friamente. Os episódios da gesta revolucionária da tomada do poder em 1917 pelos bolcheviques foram utilizados por Eisenstein para ilustrar o mecanismo do seu próprio pensamento criador e a expressão de sentimentos profundamente pessoais. A função que o filme não teve em seu tempo, cumpriu-a porém posteriormente, existindo poucos exemplos de obra cinematográfica tão rica e enriquecedora.

prod.: Goskino Gruzii ☆ direção — N. Chenguiaia
 Y. Kereschadze ☆ enop.: D. Chervonadze ☆ intérp.: A. Imedachvili
 (Atamar, membro da milícia), K. Kavadachvili (Popo), K. Andemachvili
 (Elisso, filha de Atamar), I. Manoria (Sedula), Z. Tashvashvili (Zashvashvili,
 sua esposa), A. Jorjoliani (general), K. Guramashvili (contramestre), I. Galina
 (sub-oficial da polícia rural), M. Tchichichiani (Mallamar, viúva).

Por volta de 1860, o governo czarista expulsa os Tchetchens (habitantes de Caucaso), da sua aldeia natal, para lá consolidar o poder político do czarismo. As autoridades lançam mão de provocações para pretextar "motivos legais".

Verdi era uma aldeia sossegada; lá não se encontraram armas. Procurando um pretexto legal para a expulsão, o chefe do destacamento cossaco lança mão de uma fraude: a petição dos Tchetchens para permanecer na aldeia foi traduzida em russo como se fosse uma súplica para que os deixassem partir para a Turquia. A "súplica" foi aceita. Os velhos e as crianças deixam sua terra natal. A aldeia é incendiada; Elisso, a filha do Prefeito, atea o fogo.

★

O herói coletivo em vez do individual esteve muito em voga nos primeiros anos da União Soviética, tanto no teatro, na literatura, como no cinema. Ainda aqui tratava-se de uma reação ao método teatral de Stanislavski. Elisso é o nome de um personagem do filme, mas o verdadeiro herói é o conjunto da população da cidade.

prod.: Sovkino ☆ direção — Eisenstein, Alexandrov
 intérp.: Eisenstein, Alexandrov ☆ intérp.: Eisenstein, Alexandrov
 intérp.: Eisenstein, Alexandrov ☆ intérp.: Eisenstein, Alexandrov

O filme descreve a formação de um "kolchoz": passagem da propriedade privada à coletiva, industrialização agrícola, poluição dos camponeses.

Ainda prevalece a divisão da terra entre os filhos, o que enfraquece as possibilidades de trabalho dos camponeses.

Marfa, para acabar a lavoura, precisa de um cavalo. Pode emprestar a um "kulak", que recusa. Então ara com uma vaca. Nem o animal, nem a mulher aguentam.

Sêca. Camponeses rezam para que venha a chuva.

Marfa deve conseguir melhores condições de trabalho. Tratores derrubam as barreiras que dividem as terras. Marfa tem dificuldades em impor a vida coletiva. Finalmente chega a batadeira, símbolo do progresso.

★

É o último filme silencioso de Eisenstein, pois "Que viva México!" nunca pôde ser completado. A cópia de "A linha Geral" incluída nesta Retrospectiva não veio dos arquivos da Cinemateca Soviética e dá apenas uma idéia fragmentária da obra original. De qualquer maneira, as seqüências da batadeira mecânica, das núpcias e sobretudo da procissão para pedir chuva, se bem que incompletas e mutiladas, sugerem o vigoroso estímulo dessa obra de Eisenstein.

ALEXANDRE NEVSKI (Alexandre Nevski) — 1938

prod.: Mosfilm ☆ direção — S. M. Eisenstein, D. Vassiliev
 intérp.: Eisenstein, Alexandrov ☆ intérp.: Eisenstein, Alexandrov
 intérp.: Eisenstein, Alexandrov ☆ intérp.: Eisenstein, Alexandrov

A Rússia no século XIII. O país ainda não está totalmente libertado do jugo dos mongóis, quando o novo inimigo, os Cavaleiros da Ordem Teutônica chegam do Oeste. Pskov é tomada. Uma fumaça preta e pesada paira sobre a cidade; queima-se viva a gente russa. Um perigo mortal ameaça a cidade de Novgorod. O sino de "vetche" toca o alarme.

Os habitantes de Novgorod dirigem-se precipitadamente para a praça onde um guerreiro narra a sorte trágica de Pskov. Os habitantes de Pskov mandam por unanimidade seus representantes pedir a Alexandre Nevski que se torne seu "voivoda" (governador) e que organize a defesa contra a invasão estrangeira. O príncipe Alexandre Nevski aceita, chama camponeses russos para constituir as tropas. Os guerreiros russos estão prontos para combater. Dirigem-se contra o inimigo.

Entre eles estão os valentes Gavril Oleksitch e Vassili Bouslai. Os dois amam Olga, jovem de Novgorod: ela promete desposar aquele que for mais valente no combate.

Alexandre Nevski quer que o combate contra os Cavaleiros Teutônicos se desenrole no lago Tchudski, que está gelado. A fábula, narrada pelo alfame Ignate, da raposa que persegue a lebre e fica presa entre duas árvores, decide a escolha do plano de combate de Alexandre Nevski.

Um regimento de frente deverá receber o ataque do exército teutônico. Quando este exército estiver empenhado na luta, as tropas russas atacarão pelos dois lados. O combate durou da manhã até à noite. O plano genial de Nevski e a coragem das tropas russas asseguraram a vitória.

Como uma advertência severa, ressoam as palavras de Alexandre Nevski: "Aquele que veio com a espada, será morto por ela".

Foi o primeiro filme falado que Eisenstein pôde levar a cabo. Nesse filme ele aplica algumas idéias do manifesto, por ele redigido, dos cineastas soviéticos sobre o cinema falado. Muito interessado na articulação, em contraponto, da imagem com a música, Eisenstein colaborou intimamente com o compositor Prokofiev em fórmulas originais, tendo em vista um espetáculo cinematográfico de natureza operística. O resultado final demonstrou que o gênio criador de Eisenstein estava intacto. Esse filme exprime bem a evolução ideológica da União Soviética refletida no cinema. Do internacionalismo revolucionário clássico formulado no século XIV, havia-se chegado a uma apaixonada exaltação nacional. Os heróis russos do passado foram sendo recuperados um a um pelo regime bolchevique. Coube a Eisenstein transformar em herói cinematográfico o santo da Igreja Ortodoxa, Alexandre Nevski, já alçado a herói nacional russo pelo Partido Comunista. A intenção política de "Alexandre Nevski" era evidentemente a preparação psicológica do povo para uma guerra eventual contra a Alemanha de Hitler.

Outras informações sobre a cinematografia russo-soviética foram adquiridas por meio de jornais e revistas. O *Estado de São Paulo* publicou uma série de artigos sobre os filmes de Serguei M. Eisenstein que estavam na programação do festival. Foram eles: “Alexandre Nevsky” de S.M.Eisenstein em 9 de novembro, “A greve” de S.M.Eisentein em 11 de novembro, “O Potenkim” de S.M.Eisenstein em 25 de novembro e “Outubro” de S.M.Eisenstein em 9 de dezembro de 1961. Em seu conteúdo, esses textos abordavam desde questões históricas, sociais e ideológicas presentes nos filmes, até a apresentação da estética adotada pelo cineasta na tentativa de apresentar ao leitor uma reflexão sobre os conceitos eisensteinianos de montagem.

No dia 12 de dezembro de 1961, para substituir a projeção do filme *Tchapaiev* (1934) de Georgi Vasilyev e Serguei Vasilyev, que ainda não havia chegado ao Brasil, fora realizado um debate sobre a obra de Serguei M. Eisenstein às 20h30 com Francisco Luiz de Almeida Salles e Paulo Emílio Sales Gomes, respectivamente, o presidente e o conservador da Cinemateca Brasileira.

No encerramento do quadro de atividades da VI Bienal, observou-se que o Festival História do Cinema Russo e Soviético havia alcançado um público numeroso e culturalmente diversificado, uma parte importante dos espectadores era composta de “aficionados” por cinema, a outra era formada por pessoas com um interesse mais amplo (professores, eclesiásticos e universitários). Também havia uma boa porcentagem de espectadores que buscou conhecer o que estava sendo produzido culturalmente na União Soviética por curiosidade. Contudo, a classe popular não foi atingida.

Essa heterogeneidade de público assegurou à manifestação uma repercussão em muitas esferas, tais como a universitária, a eclesiástica, a cinematográfica e a política. Essa inquietação reflexiva espalhou-se pelo território nacional, pois parte desse festival foi apresentada em outras capitais brasileiras, entre elas, Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Porto Alegre e Bahia.

Em análise quantitativa, o festival teve mais de 35.000 espectadores. O *encouraçado Potiómkin* foi o filme que mais chamou a atenção do público, foi assistido por 2.350 pessoas, seguido dos filmes *A greve*, com 1.800, *Outubro*, com 1.700, *Aleksandr Niésvki*, com 1.100 e *A linha geral*, com 800 espectadores. Segundo o artigo de *O Estado de São Paulo*, 2 de janeiro de 1962, que anunciou esses dados, a afluência do público corresponde mais à fama das fitas projetadas do que a uma preocupação de julgar pessoalmente a qualidade das obras.

No ciclo sonoro, o número de espectadores por sessão baixou, principalmente por causa de dois fatores: a falta de legenda nos filmes e o fato de muitas pessoas acharem insuficiente o resumo dos enredos contidos no catálogo. Outro motivo foi o fechamento da exposição de artes e do bar da bienal. A qualidade artística das fitas também foi outro fator que alterou o número de visitas ao festival, pois elas foram consideradas inferiores às da fase muda, que correspondiam aos experimentos de montagem das décadas de 1920-1930. Não somente a baixa de público foi observada nessa última fase do festival como também a mudança de perfil. A partir do final do ano de 1961, o público era composto pela colônia russa de São Paulo, que vinha matar a saudade ou por alunos de russo que vinham familiarizar-se com a língua.

Durante a VI Bienal de São Paulo, em 1961, e até meados de 1963, era comum encontrar, na maioria das colunas dos jornais, informações descritivas sobre os filmes, ora contendo descrições fiéis dos dados que estavam no catálogo, ora permitindo apresentar algumas questões estéticas abordadas no filme, mas sempre subordinando-as ao caráter social, histórico ou político no qual estavam inseridas. Esses textos, escritos de maneira simples e superficial, concediam apenas uma das possíveis leituras de um determinado filme. Um desses jornalistas apresentou o filme *Outubro* como sendo um filme feito em comemoração à Revolução de Outubro de 1917 e *O encouraçado Potiómkin* como um filme comemorativo da Revolução de 1905.

No entanto, alguns bons críticos também surgem nesse período. No Suplemento Literário do jornal *O Estado de São Paulo*, Jean-Claude Bernardet,

em 13 de janeiro de 1962, publicou o texto intitulado “Considerações sobre o Festival”, no qual comentava sobre os filmes apresentados no festival, os quais mostravam uma concepção de mundo longínqua da que encontravam na produção artística brasileira, a qual se estava acostumado. Segundo Bernardet (1962): “Para não considerá-los como filmes meramente utópicos ou de propaganda nefasta, devemos tentar situá-los em relação a nós”.

Curiosamente, além de Paulo Emílio Sales Gomes, Bernardet foi o único crítico, que, até então, descreveu a ambientação da exibição das fitas russo-soviéticas do festival durante a VI Bienal. Logo no início do texto, apontou a ambiguidade que o espectador encontraria entre o espaço de exposição e o corredor que antecedia o auditório, no qual era obrigado a passar e os filmes exibidos. Era um mundo representado, que generalizava a exploração dos materiais empregados, ou seja, fechado e paralelo ao nosso. Um mundo alienado. Os filmes soviéticos apresentavam a mesma situação difícil e a mesma angústia, mas colocadas dentro de um conjunto coerente e consideradas então como fases que a luta permitia ultrapassar.

[...] *O Encouraçado Potemkin* não é a descrição de uma revolta, mas a reconstituição do sentido e do mecanismo da revolta. Portanto o que encontramos nestas fitas não é banal otimismo, mas uma consciência da possibilidade de evoluir, ausente das obras ditas artísticas que nos são geralmente oferecidas. (*O Estado de São Paulo*, 13 de janeiro de 1962)

Meses antes da publicação do texto de Bernardet, numa pequena nota de novembro de 1961, Ivo Zanini comentara que a revista *O Cruzeiro* havia feito uma enquete com os participantes da bienal para observar quais eram seus prós e contras. Entre tantas respostas, a mais comum era a discrepância entre as obras apresentadas pela União Soviética e as demais expostas, pois seu figurativismo contrastava com o abstracionismo dos outros países.

As pessoas, de um modo geral, talvez não soubessem o que exatamente estava por trás daquelas obras, ou de todas as tentativas de Mário Pedrosa de trazer os construtivistas e os suprematistas, representantes legítimos da arte russa, afinal, o anúncio havia sido dado em algumas pequenas notas. No entanto, devido ao contraste, elas se incomodaram.

Durante o ano de 1962, muitos textos sobre cinema russo-soviético foram publicados no Suplemento Literário do jornal *O Estado de São Paulo*. Alguns deles: “Do teatro filmado ao cinema soviético”, “O teatro no cinema da URSS” ambos de Carlos von Schmidt. Sobre Serguei M. Eisenstein e seus filmes foram publicados: “Introdução à Eisenstein”, “Sobre a ‘Semana’ russa” de Jean-Claude Bernardet, “Depoimentos sobre Eisenstein” de Georges Sadoul, “Dos estetas aos sentimentais”, de Paulo Emílio Sales Gomes.

V I B I E N A L - C I N E M A

Manifestações cinematográficas da VI BIENAL DE SÃO PAULO do Museu de Arte Moderna de São Paulo, promovidas pela CINEMATECA BRASILEIRA • Outubro de 1961 a fevereiro de 1962 • Colaboração da DIVISÃO CULTURAL DO MINISTÉRIO DAS RELAÇÕES EXTERIORES DO BRASIL e de: Gosfilmofond (Cinemateca da U.R.S.S.) Embaixada da Índia no Brasil • Unifrance Film • Philips do Brasil.

DATA	16,00 HORAS	18,30 HORAS	21,00 HORAS
OUTUBRO			
17 3.ª f.			Inauguração geral: Homenagem ao cinema brasileiro (curtas-metragens)
4.ª f.			
19 5.ª f.			Homenagem à Méliès e FILMES FRANCESES DE CURTA-METRAGEM (1.º programa)
6.ª f.			
21 Sáb.	FILMES FRANCESES DE CURTA METRAGEM (2.º programa)	Homenagem ao cinema brasileiro (curtas-metragens)	"Presença do cinema indiano" Inauguração. APARAJITO
22 Dom.	RABINDRANATH TAGORE — FÉRIAS NO SUL DA ÍNDIA — KONARAK	Filmes Franceses de Curta-Metragem (1.º programa)	O HOMEM DE KABUL
2.ª f.			
24 3.ª f.		O homem de Kabul	DEBATES SOBRE OS FILMES BRASILEIROS
4.ª f.			
26 5.ª f.		Aparajito	FILMES FRANCESES DE CURTA-METRAGEM (2.º programa)
6.ª f.			
28 Sáb.	CURTAS-METRAGENS INDIANAS	Programa extra	DOIS ACRES DE TERRA
29 Dom.	Aparajito	Programa extra	GAUTAMA O BUDA — RADHA E KRISHNA — KHAJURAHU
2.ª f.			
31 3.ª f.		Curtas metragens indianas	Rabindranath Tagore — Konarak — Férias no sul da Índia
NOVEMBRO			
4.ª f.			
2 5.ª f.		Dois acres de terra	O MUNDO DE APU
3 6.ª f.		Inauguração do Festival Russo - Soviético	
4 Sáb.		Gautama o Buda — Radha e Krishna — Khajuraho	STENKA RAZIN (1908) — O PADRE SÉRGIO (1918)
5 Dom.	Início do Ciclo Eisenstein e Pudovkin (aos domingos) GREVE (1924)	O mundo de Apu	OS PEQUENOS DIABOS VERMELHOS (1923)
2.ª f.			
7 3.ª f.		Stenka Razin O Padre Sérgio	Greve
4.ª f.			
9 5.ª f.		Os pequenos diabos vermelhos	FUNCIÓNÁRIO TZARISTA (1925)
6.ª f.			
11 Sáb.	O ENCOURAÇADO POTEMKINE (1925)	Greve	O encouraçado Potemkine
12 Dom.	O encouraçado Potemkine (ciclo)	Funcionário tzarista	A MÃE (1926)
2.ª f.			
14 3.ª f.		O encouraçado Potemkine	DURA LEX (1926)
4.ª f.			
16 5.ª f.		A mãe	A SEXTA PARTE DO MUNDO (1926)
6.ª f.			
18 Sáb.	A Mãe	Dura Lex	OUTUBRO (1926)
19 Dom.	A Mãe (ciclo)	A sexta parte do mundo (1926)	RENDAS (1928)
2.ª f.			
21 3.ª f.		Outubro (horário especial, início às 20 horas, apenas uma sessão)	
4.ª f.			
23 5.ª f.		Rendas	O COCHEIRO NOTURNO (1928)
6.ª f.			
25 Sáb.	Dura Lex	O cocheiro noturno	TEMPESTADE SOBRE A ÁSIA (1928)
26 Dom.	Outubro (ciclo)		ELISSO (1928)
2.ª f.			
28 3.ª f.		Tempestade sobre a Ásia	A LINHA GERAL (1926/29)
4.ª f.			

30 5.ª f.		Elisso	O HOMEM À CAMARA (1929)
DEZEMBRO 6.ª f.			
2 Sáb.	Programa dedicado à juventude: OS VIAJANTES DO BOSQUE — TCHOUK E GUEK	A linha geral	TURKSIB (1929)
3 Dom.	Tempestade sobre a Ásia (ciclo)	O homem à camara	A NOVA BABILÔNIA (1929)
2.ª f.			
5 3.ª f.		Turksib	FRAGMENTO DO IMPÉRIO (1929)
4.ª f.			
7 5.ª f.		A nova Babilônia	A TERRA (1930)
6.ª f.			
9 Sáb.	Os viajantes do bosque — Tchouk e Guek	Fragmento do império	CAMINHO DA VIDA (1931)
10 Dom.	A linha geral (ciclo)	A terra	UCRANIA (1933)
2.ª f.			
12 3.ª f.		O Caminho da vida	TCHAPAEV (1934)
4.ª f.			
14 5.ª f.		Ucrânia	O FURACÃO (1934)
6.ª f.			
16 Sáb.	O Caminho da vida	Tchapaiev	O DEPUTADO DO BÁLTICO (1936)
17 Dom.	ALEXANDRE NEVSKI (ciclo)	O furacão	OS MARINHEIROS DE CRONSTADT (1936)
2.ª f.			
19 3.ª f.		O deputado do báltico	Trilogia de Máximo Gorki: INFÂNCIA (1938-9)
4.ª f.			
21 5.ª f.		Os marinheiros de Cronstadt	Trilogia de Máximo Gorki: GANHANDO MEU PAO
6.ª f.			
23 Sáb.	Trilogia de Máximo Gorki: Infância	Trilogia de Máximo Gorki: Ganhando meu pão	Trilogia de Máximo Gorki: MINHAS UNIVERSIDADES
24 Dom.	SUVOROV (ciclo)	O Caminho da vida	LENINE EM OUTUBRO (1937)
2.ª f.			
26 3.ª f.		Trilogia de Máximo Gorki: Minhas universidades	Trilogia de Máximo: MOCIDADE (1934)
4.ª f.			
28 5.ª f.		Lenine em Outubro	Trilogia de Máximo: A VOLTA DE MÁXIMO (1937)
6.ª f.			
30 Sáb.	Trilogia de Máximo: Mocidade	Trilogia de Máximo: A volta de Máximo	Trilogia de Máximo: BAIRRO DE VYBORG (1938)

Filmes soviéticos a serem programados em 1962: VOLGA VOLGA, 1938 • O HOMEM COM FUZIL, 1938 • LENINE EM 1918, (1939) • O PROFESSOR, 1939 • TCHORS, 1939 • MEMBRO DO GOVERNO, 1939 • A GRANDE VIDA (1.ª Série), 1939 • SUVOROV, 1940 • BOGDAN HMELNYTZKI, 1941 • ENCONTRARAM-SE EM MOSCOU, 1941 • MASHENKA, 1942 • O ARCO IRIS, 1943 • A PROFESSORA DA ALDEIA, 1947 • Uma série de pré-estréias de filmes recentes que serão posteriormente lançados no Brasil.

O horário e programação estão sujeitos a alterações.

Os títulos em maiúsculas correspondem às apresentações de estréia.

Segundo Zanatto (2014), Paulo Emílio, em “Dos estetas aos sentimentais”, analisa os filmes russo-soviéticos pela recepção do público, cuja avaliação é mensurada pela quantidade e intensidade das palmas. O grande entusiasmo do público ao assistir *Potiómkin* emanava “da estesia, da política e do sentimento” que o filme provocava.

Logo, é possível afirmar que o impacto emotivo se dê devido à linguagem adotada, no caso, “o poder imagético do filme é sua unidade orgânica,

construída a partir de ideias simples, nítidas, apresentadas linearmente, que em conjunto envolvem o espectador pelo ritmo” (ZANATTO, 2014, p.220)

Outra questão importante para o êxito do filme foi sua grande divulgação nos jornais brasileiros.

Tem-se repetido muito no exterior que o “Potemkin” só obtivera êxito na URSS depois de ter triunfado em Berlim e Nova York. Nada mais falso. A prova de que o filme fora muito apreciado antes mesmo de sua apresentação, está no fato de ter sido escolhido entre mais de 5 ou 6, produzidos também para o XX aniversário de 1905, a fim de ser projetado sozinho numa sessão solene, no teatro Bolschoi. Mas é verdade que os êxitos estrangeiros tiveram por consequência uma segunda vaga de entusiasmo pelo ‘Potemkin’. (O Estado de São Paulo, 24 de fevereiro de 1962)

Em paralelo ao Festival História do Cinema Russo e Soviético o filme *O encouraçado Potiômkin* foi exibido no Cine Windsor, segundo nota de B.J. Duarte no jornal *Folha de São Paulo* de 15 de dezembro de 1961, “[...] para trazer de novo à atualidade a peça que nem o tempo, nem os homens hão de destruir nunca”. No mesmo texto, Duarte agradece à distribuidora Tabajara Filmes e à gerência da sala de cinema por compartilhar com ele, e consequentemente com o público, informações da cartilha de divulgação do filme.

De maneira sucinta, porém entusiasta, o jornalista inicia seu relato a partir da revolta da tripulação do Potiômkin, em 1905, que teve sua primeira repercussão no mundo na fita de curta-metragem intitulada *Les Événements d’Odess*, dirigida por Lucien Nonguet (1868-1920), para a Pathé francesa no mesmo ano. Em comemoração ao 20º aniversário dos acontecimentos de 1905, o jovem cineasta Eisenstein foi encarregado de fazer um filme intitulado *1905* que abrangeria todo o movimento revolucionário – da guerra russo-japonesa ao

levante em Moscou. No entanto, segundo Jay Leyda, discípulo de Eisenstein, na “sala de corte” tornou-se evidente que o episódio de Odessa continha tudo o que havia de mais típico na revolução. Assim nasceu o que tem sido chamado de o mais perfeito e conciso exemplo de estrutura cinematográfica.

Eisenstein escreveu em 1939 que *Potiómkin* é como uma crônica, ou o documentário de um acontecimento, mas que também funciona como drama. O segredo está em ajustar o ritmo de crônica do acontecimento a uma composição severamente trágica. Além disso, a composição trágica está exposta sob sua forma mais canônica: a tragédia de cinco atos. Os acontecimentos considerados quase como fatos nus são divididos em cinco atos trágicos.

A censura em 1961 classificou o filme como drama e livre, sem restrição de idade. Ainda assim, esse mesmo filme foi proibido durante a Ditadura Militar. Nesse período, todas as exhibições de *O encouraçado Potiómkin* eram ilegais e clandestinas.

Como já anunciado anteriormente neste texto, o Festival História do Cinema Russo e Soviético tomou grandes proporções em território nacional. Ao término do festival, em fevereiro de 1962, deu-se continuidade ao estudo da história do cinema russo-soviético. No mês de abril, mais especificamente no dia 17 de abril de 1962, Rudá de Andrade proferiu uma palestra intitulada “A cinemateca soviética e a cultura cinematográfica brasileira” no espaço da União Cultural Brasil-URSS, no bairro de Santa Cecília, em São Paulo.

Entre os dias 14 e 20 de maio de 1962, o Cine Coral apresentou a Semana do Cinema Soviético, com títulos escolhidos por críticos, como já anunciado no jornal *O Estado de São Paulo* de 28 de janeiro de 1962. Com o apoio da Cinemateca Brasileira, foram exibidos diariamente e durante uma semana sete filmes recentes, sempre a partir das 12h.

Para tanto, obtiveram apoio da Embaixada da União Soviética no Brasil, do Sovexportfilm, do Departamento Cultural do Ministério de Relações Exteriores e das distribuidoras, Filmes do Norte e Tabajara Filmes. Na mesma semana, foi recebida uma delegação de atores soviéticos integrada por duas atrizes, Tamara

Semina e Ninel Mychkova, e por dois atores, Alexei Batalov e Nikolai Tcherkassov. Na sequência, eles seguiram viagem ao Rio de Janeiro, onde também estava acontecendo uma mostra de filmes russo-soviéticos.

Nessa “semana”, Eisenstein foi representado por seus dois últimos filmes *Ivan, o Terrível – Parte I* e *Ivan, o Terrível – Parte II*, sendo bem recebido pela crítica e procurado pelo público, o qual, num primeiro momento, assistiu aos filmes, movido pela curiosidade. O entusiasmo advindo da revolução, e observado nos filmes de Eisenstein, não fazia mais parte da produção contemporânea russa da década de 1950-1960, que então era apresentada, o que causou grande decepção nos espectadores. Em seus textos, muitos críticos pontuaram a importância de tais projeções do ponto de vista informativo e cultural, porém, por motivos óbvios, a União Soviética não conseguiria manter esses filmes no Ocidente, pois eles entravam em conflito com a realidade local e até mesmo com a realidade da União Soviética.

No Rio de Janeiro, ocorreram simultaneamente, o Festival História do Cinema Russo e Soviético e a Mostra Retrospectiva do Cinema Russo. Com apoio da Cinemateca Brasileira, da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, da Cinemateca Russa e da Divisão de Cultural do Itamaraty, a mostra incluiu uma série de pré-estreias, como a segunda parte de *Ivan, o Terrível*.

Na abertura da mostra, em 24 de novembro de 1961, no Cine Caruso-Copacabana, projetou-se *O encouraçado Potiómkin*. As sessões subsequentes aconteceram na Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, com cinquenta programas, o maior até então realizado na América Latina, superando o evento realizado em São Paulo durante a VI Bienal.

Em fevereiro de 1963, já se encontravam na Sociedade de Cultura Artística de Sergipe, em Aracaju, os dez filmes que iriam compor o Festival de Cinema Russo-Soviético, “espetáculo cine-cultural sem precedentes em terras sergipanas”, conforme é possível observar no recorte do jornal *Gazeta de Sergipe*, de 26 de fevereiro de 1963.

Segundo Ivan Valença, em sua coluna no jornal *Gazeta de Sergipe* de 5 de março de 1963, havia um grupo de cem personalidades do cinema, entre críticos e cineastas, que se reuniram para decidir qual seria, nestes sessenta e poucos anos de cinema, o melhor filme do mundo. No final da votação foi eleito *O encouraçado Potiômkin*. Além desse filme, *A greve*, *Outubro* e *Aleksandr Niévski* integravam a programação do Cine Vitória.

No dia 16 de março de 1963, na *Gazeta de Sergipe*, José Carlos Monteiro dedica duas colunas aos filmes de Serguei M. Eisenstein que seriam exibidos no festival. Iniciou seu texto comentando *Aleksandr Niévski* que, segundo ele, era uma obra que transcendia certas pequenas injunções políticas para constituir-se no mais poderoso afresco da história do cinema, colocando-se em plano de obra mestra, não pela estrutura do conteúdo, mas pelo “sopro épico” possibilitado, na maneira que o vemos, por aplicação matemática do som à imagem. Retoma *O encouraçado Potiômkin* para comentar a genialidade da montagem. Nesse texto, Monteiro apresentou Eisenstein como um artista-cineasta.

Dando prosseguimento à itinerância dos filmes russo-soviéticos pelo território nacional, em setembro de 1963, iniciou-se em Curitiba o Ciclo Eisenstein. Paralelamente às exibições de seus filmes, *Outubro*, *A greve* e *Aleksandr Niévski* no auditório do Colégio Estadual do Paraná nos dias 10, 12 e 14 de setembro de 1963, às 20h30, Paulo Emílio Sales Gomes proferiu, como convidado, três conferências sobre Eisenstein na Biblioteca Pública do Paraná, as quais ocorreram em 09, 11 e 13 de setembro de 1963, às 18h. Todas as atividades foram patrocinadas pelo Departamento de Cultura, o que possibilitou a gratuidade do evento em parceria com a Cinemateca Brasileira.

Paulo Emílio Sales Gomes foi peça importante na prospecção, preservação e difusão do cinema em território nacional a partir de seu projeto político-pedagógico introduzido desde o início da Cinemateca Brasileira, em 1956. Ativo no meio cultural brasileiro, criou o I Festival Internacional de Cinema no Brasil (1954) nos moldes do Festival Mondial du Film et des Beaux-

Arts (1947), no qual foram exibidos na categoria “Os grandes momentos do cinema” *Outubro*, *O encouraçado Potiômkin* e *Que viva México!*.

Buscou incessantemente maneiras de possibilitar a exibição de filmes “não comerciais” com intuito pedagógico a fim de formar no Brasil um público crítico, capaz de compreender diferentes obras da cinematografia mundial em sua totalidade expressiva. Segundo Zanatto (2013), para Paulo Emílio Sales Gomes, o cinema era compreendido enquanto uma linguagem que é, ao mesmo tempo, expressão social e estética.

Nos anos subsequentes, a procura pelos filmes de Eisenstein oscilou bastante, mas manteve-se sempre constante. Mesmo não sendo o assunto principal, o cineasta permaneceu presente em citações e comparações que críticos e jornalistas faziam sobre o cinema russo-soviético, o que de certa maneira alimentou o mito em volta dele, “[...] para trazer de novo à atualidade a peça que nem o tempo, nem os homens hão de destruir nunca” (B.J. Duarte ao jornal *Folha de São Paulo* de 15 de dezembro de 1961).

A partir dos fatos históricos e do levantamento de dados deste capítulo, é possível comprovar certas hipóteses levantadas no início da pesquisa, como a relação que sempre se estabeleceu entre o cinema de Eisenstein e determinados eventos culturais, no caso, Bienal, ciclo de palestras ou conferências; e a forma como a censura atuou em 1961. Pode-se dizer que ela foi “amena” por entender que as películas de Eisenstein estavam direcionadas ao estudo e entendimento de uma estética, relacionadas a um período histórico distante do presente, ao invés de entendê-las como manifestos públicos a favor do socialismo, ainda que em muitas notas o filme fosse assim anunciado.

Por conta desse distanciamento histórico, havia a liberdade de escolha a quem quisesse assistir seus filmes, não havia nenhum tipo de perseguição, o que era um ambiente propício para que suas sessões permanecessem lotadas, tomadas por um misto de curiosidade e admiração. Outro ponto importante: as salas de cinema e os auditórios não pertenciam aos circuitos comerciais, então, de certa maneira, seu público era restrito.

A Cinemateca Brasileira, com o aval de órgãos governamentais, foi fundamental para a realização da itinerância das películas. Algumas das capitais participantes do circuito foram, entre outras citadas no texto: Rio de Janeiro/RJ, Aracaju/SE e Curitiba/PR. Mesmo com filmes sem legenda e teorias de montagem ainda distantes do pleno entendimento do público, cuja exceção era constituída por artistas, que, além de estudarem suas teorias, colocavam-nas em prática, como Glauber Rocha (1939-1981) em *Deus e o diabo na terra do sol* (1963). As películas eisensteinianas tiveram boa recepção, pois os espectadores possivelmente alcançaram o entendimento do filme por meio das “fotografias” em movimento e da história que elas contavam, do tema e da dramaticidade.

Um filme faz parte da luta ideológica, da cultura, da arte da sua época. Deste modo encontra-se ligado a numerosos aspectos da vida situados fora do texto do filme, e isto origina toda uma série de significações que, tanto para o historiador como para o homem contemporâneo, são por vezes mais importantes do que os problemas propriamente estéticos. Mas para se inserir nestas relações extratextuais e cumprir a sua função social, o filme deve ser uma manifestação de arte cinematográfica, isto é, falar ao espectador com a linguagem do cinema e transmitir-lhe uma informação pelos meios próprios do cinema. (LÓTMAN, 1973, p.77)

Simultaneamente à função de transmitir uma mensagem a um receptor, o cinema consegue gerar outros significados, podendo reconstituir e restaurar lembranças da cultura. Dessa maneira, o texto não é passivo de sentido, ele condensa e transmite informações enquanto relaciona-se com outros textos da cultura e, dessa forma, gera novos sentidos.

Assim, a produção cinematográfica de Serguei M. Eisenstein, ao ser retomada na VI Bienal de São Paulo, em 1961, e em outros espaços culturais

até 1963, coloca o espectador numa posição ativa por conta da contrariedade que o texto artístico traz em si, pois: “[...] o indivíduo que participa num acto de comunicação artística recebe uma informação ao mesmo tempo da mensagem e da linguagem em que a arte lhe fala.” (LOTMAN, 1978, p.88).

Observa-se nos textos críticos publicados em jornais a “apropriação” que existe dos filmes e de todos os seus aspectos estéticos, formais, culturais, políticos, sociais, etc, sendo o político o mais recorrente. Entretanto, poucos críticos conseguem alcançar outros níveis do texto artístico de Eisenstein, um deles é Jean-Claude Bernardet.

Segundo Ferro (1992), a capacidade de intervenção de uma produção cinematográfica está ligada à sociedade que produz o filme e àquela que o recebe, que o recepciona. Serguei M. Eisenstein já havia observado algo parecido ao afirmar que toda sociedade recebe as imagens cinematográficas em função de sua própria cultura. O mesmo se passa com o conteúdo e a significação de uma obra, pois esta pode ser lida de maneira diferente ou até mesmo inversa, em dois momentos de sua história.

Apresentadas em ambientes artísticos e acadêmicos, as películas de Eisenstein entre 1961 e 1963 adquirem mais um caráter de experimentação artística, tornam-se mais um reflexo das experimentações estéticas do início do século relacionadas ao surgimento do cinema e de suas teorias do que, aparentemente, a ocasião para a reflexão do questionamento político e social que pairava no ar, a eminência de um golpe militar.

Na pesquisa realizada, foram encontrados poucos anúncios com imagem. À exceção do cartaz do filme *O encouraçado Potiômkin* de 1961, o mesmo utilizado no início de 1962, e que continha o seguinte texto: “Perseguido, combatido, proibido... mas é um dos seis maiores filmes de todos os tempos!”.

PERSEGUIDO, COMBATIDO, PROIBIDO..
 MAS É UM DOS SEIS
 MAIORES FILMES DE
 TODOS OS TEMPOS!

TABAJARA FILMES
 apresenta

O FILME
 INAUGURAL
**DO FESTIVAL DO
 CINEMA RUSSO**
 DO MUSEU
 DE ARTE MODERNA
 DO RIO DE JANEIRO

O COURAÇO DO POTENKIN

"O MELHOR FILME
 DE TODOS OS TEMPOS!"
 - CHARLIE CHAPLIN

ACLAMADO POR 117 CRÍTICOS
 ENTRE 117 COMO O MELHOR
 FILME DO MUNDO!

DIREÇÃO:
SERGUEI EISENSTEIN
CANAL 100 - 61x50

OS DOIS MAIORES CENTROS
 CINEMATOGRAFICOS DO PAIS SE
 REUNEM PARA O LANÇAMENTO MAIS
 SENSACIONAL DOS ÚLTIMOS TEMPOS!

ESTE FILME
 NÃO SERÁ
 EXIBIDO EM
 NENHUM OU-
 TRO CINEMA
 DURANTE
 2 ANOS!

2.a-FEIRA

MONACO
AVENIDA RIO BRANCO, 62

4.ª-FEIRA
 S. Sebastião

FORMIDÁVEL
 MARVELLEUSE
 EL MEJOR
 WONDERFUL
 WONDERBAR
 MERAVILHOSO

117 críticos reunidos em Bruxelas em 1958
 aclamaram

Encouraçado Potenkin

como um dos cinco maiores filmes já produzidos
 em todos os tempos.

2ª FEIRA
 CINE

WINDSOR

Os 115 desenhos de Eisenstein

O que me agrada, principalmente na tão complexa natureza do desenho, é o seu caráter infinitamente subtil, de ser ao mesmo tempo uma transitoriedade e uma sabedoria. O desenho fala, chega mesmo a ser muito mais uma espécie de escritura, uma caligrafia, que uma arte plástica. (ANDRADE, 1975, p.69)

O desenho, segundo Mário de Andrade, estando no mesmo patamar que a escrita, pertence ao universo intelectual, por isso ele deve ser compreendido por meio de seus dados experimentais, confrontadores da inteligência. Eisenstein encontrou no desenho o meio artístico ideal no qual conseguiu se expressar sem limites, o que não pode ser considerado algo aleatório.

Na verdade o desenho é ilimitado, pois que nem mesmo o traço, esta convenção eminentemente desenhística, que não existe no fenômeno da visão, nem deve existir na pintura verdadeira ou na escultura, e colocamos entre o corpo e o ar, como diz Da Vinci, nem mesmo o traço o delimita. (ANDRADE, 1975, p.70).

Segundo Albera (1988), a produção gráfica de Eisenstein nunca foi estudada com profundidade pelo cineasta. Escritos sobre seu próprio desenho foram publicados em alguns livros – *Memórias imorais* e *Reflexos de um cineasta* – sendo os principais textos sobre desenhos: “Por que desenho?” e “Como aprendi a desenhar”.

O desenho sempre foi uma atividade de criação essencial para Eisenstein, segundo sua amiga e biógrafa americana Marie Seton (1952): “Enquanto levava horas para redigir uma frase, bastava-lhe apenas uma hora para cobrir uma grande folha de desenho”. Ela afirmava que os desenhos fluíam de Eisenstein sem hesitação e que seu traço era ao mesmo tempo seguro, rápido e delicado.

Todos os desenhos, salvo os esboços de trabalho, expressavam emoções que não podia traduzir em palavras. Neles lançava a sua cólera, ilustrava uma secreta brincadeira, um pensamento patético ou amargo, ou uma súbita nota autobiográfica. (SETON, 1952, p.245).

De 1915 a 1923, Eisenstein faz caricaturas políticas, esboços de figurinos e cenários para o teatro. Sua participação no teatro intensificou-se entre os anos 1921 e 1923, quando participou ativamente do Proletkult, no célebre Teatro Experimental de Foregger (MASTFOR) e no Teatro de Meyerhold.

É durante esse período, no qual experimenta as coordenadas da revolução estética russa em todos os domínios, que se forja um dos princípios fundamentais da sua arte, patente nos desenhos inéditos hoje publicados, o da montagem. (MARCADÉ, 2003, p.13).

Entre 1931 e 1932, no México, o cineasta regressa ao desenho, ao “paraíso perdido e reencontrado nas artes gráficas”, como ele próprio escreve em *Memórias imorais*. Segundo Seton (1952), Eisenstein tinha como regra, antes das filmagens, o exercício do desenho, como uma etapa preparatória na qual organizava todos os elementos a serem sempre filmados e dirigidos, como esboços de cenas, de composições e de set de filmagem.

De 15 de outubro a 7 de novembro de 1932, foram expostos na Galeria John Becker 22 desenhos seus sobre os estigmas de Werther, Macbeth e Salomé. Após o retorno antecipado a URSS, os desenhos de Eisenstein foram considerados “diabólicos e terrivelmente sangrentos, de um dinamismo feroz, aterradores e blasfemos”. E, assim, foram guardados e esquecidos.

De acordo com Kleiman (2017), estima-se que a produção gráfica eisensteiniana englobe mais de dois mil desenhos feitos ao longo de sua vida, “guardados” em arquivos soviéticos, franceses e norte-americanos. A produção conhecida pelo público e por alguns pesquisadores é de apenas algumas

centenas de desenhos, o que ocorre por alguns motivos: ou foram destruídos à época ou continuavam proibidos por causa de determinada doutrina ideológica, moral e até mesmo política.

Em *Reflexões de um cineasta*, Eisenstein afirma que seus desenhos devem ser vistos como taquigrafias visuais, uma transcrição de intuições, um meio de anotação rápido. A linha que escreve é a mesma que desenha incansavelmente, uma linha fluída e contínua, sempre com a intenção de representar algo, sem bloqueios, porque os desenhos não nascem do estado de permanência, mas do curso, do movimento, de um dinamismo sem fim.

O fato é que a linha do desenho é pensada, assim como em Léger, Matisse e Picasso, em continuidade com processo artístico, na busca pela conformidade de uma geometria global. Nas dimensões da página ou no *frame* da película, a forma agregada do desenho revela a fantasia da criação. Só no movimento alcança-se a transição, a associação e a transformação.

Em 1960, a Cinemateca Francesa exibiu trezentos desenhos de Serguei M. Eisenstein. Na mesma época, na URSS, foi publicado um álbum apresentando os desenhos eisensteinianos divididos em apenas duas frentes: esboços de trabalho e caricaturas.

Por conta da exposição de trinta desenhos datados de 1917 a 1944, relacionados ao teatro na Bienal de Veneza de 1972 e da publicação dos desenhos mitológicos dissociados dos filmes feitos no México, até então inéditos, apresentaram em 1969, em Moscou, um “novo” Eisenstein até então desconhecido. Os desenhos mexicanos criam uma autonomia entre a prática gráfica e a cinematográfica, o que só faz ressaltar segundo Albera (1988) que “os filmes são utilizados para transmitir discursos ideológicos”, enquanto nos desenhos o cineasta deixa aflorar em suas linhas o que até então estava reprimido.

São pelo menos cento e cinquenta desenhos, datados de 1931 a 1947. Segundo Roshal (*apud* ALBERA, 1988, p.120): “Ele desenhava constantemente. Ele nunca parou, ele usava o menor dos papéis para desenhar”. Dessa forma,

Eisenstein desenvolveu seus desenhos entre a funcionalidade, quando relacionados à linguagem cinematográfica, e a libertação, quando apenas buscava expressar-se livremente.

Os desenhos eisensteinianos fazem parte de um fluxo contínuo, no entanto, fragmentaram-se ao longo dos anos por questões externas impostas à sua vida e obra. Retomando a ideia de que o desenho é um movimento no qual se alcança a transição, a associação e a transformação, é possível verificar sua importância para a compreensão plena das teorias cinematográficas desenvolvidas e defendidas por Eisenstein, entre elas, a da montagem intelectual, na qual a síntese da imagem é formada de fragmentos intencionalmente ordenados.

Entre 28 de setembro e 10 de outubro de 1970, ocorreu, no terceiro andar do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, a primeira exposição de desenhos de Serguei M. Eisenstein em território nacional. Foram apresentados ao público carioca cinquenta e cinco desenhos, os quais mostraram esboços, estudos e *storyboards* do filme *Ivan, o Terrível*. Paralelamente a isso, a Cinemateca do MAM apresentou filmes do cineasta: as duas partes de *Ivan, o Terrível* (legenda em português), *A greve* (legenda em português), *A linha geral - O velho e o novo* (legenda em francês), *Outubro* (narração em português), *Aleksandr Niévski* e *Time in the Sun*, com montagem realizada por Marie Seton e o material filmado por Eisenstein para *Que viva Mexico!*.

Estando o espaço expositivo próximo à sala de exibição das películas, é possível imaginar o pensamento curatorial e expográfico que permeou a mostra. Em nota publicada no jornal *Diário do Paraná* de 18 de outubro de 1970, há um texto de Eisenstein em que num dos trechos compreende-se em qual lugar os desenhos se encaixam na produção cinematográfica.

Enquanto elementos do processo de assimilação visual e dramática do tema principal estes esboços podem, sem dúvida, ajudar a leitura e a perceber mais facilmente o pensamento que o autor teve, num instante anotado

somente sobre o papel. É com esta única finalidade que os apresento apesar de sua imperfeição técnica. (*Diário do Paraná*, 18 de outubro de 1970)

Esse mesmo texto, escrito por Eisenstein para a edição de três álbuns que reúnem seus desenhos, publicados em Moscou pouco antes de sua morte em 1948, foi publicado anteriormente, no *Jornal do Brasil* de 1 de outubro de 1970 com o título de “Eisenstein: desenhos para Ivã”.

Em parceria com a Cinemateca do MAM, o Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, a Empresa Pernambucana de Turismo (EMPETUR) e o Cineclube Projeção 16 organizaram a mesma mostra de desenhos de *Ivan*, o *Terrível* na galeria da EMPETUR, em Recife/PE, durante o mês de novembro de 1970. Conforme a programação carioca, os pernambucanos também puderam desfrutar da experiência eisenteiniana.

Ele (o desenho) cria, por meio de traços convencionais, os finitos de uma visão, de um momento, de um gesto. Em vez de buscar as essências misteriosas e eternas, o desenho é uma espécie de definição, da mesma forma que a palavra “monte” substitui a coisa “monte” para nossa compreensão intelectual. (ANDRADE, 1975, p.77)

A Cinemateca do MAM, em parceria com a Cinemateca Soviética, e com o apoio da Sovexportfilm no Brasil, trouxe a mais completa mostra de desenhos de Serguei M. Eisenstein até então realizada. Foram, no total, 115 desenhos divididos em quatro fases: 25 de diferentes épocas (Рисунки разных лет), 29 feitos para o teatro (театральные рисунки), trinta do período em que o cineasta filmara no México (мексиканские мотивы) e trinta feitos para *Ivan*, o *Terrível* (рисунки к фильму иван грозный).

Desde seu início, essa mostra de desenhos teve como objetivo divulgar e ampliar o conhecimento do público brasileiro sobre Serguei M. Eisenstein. Dessa forma, programou-se a itinerância da mostra em quatro capitais ao longo de

dezembro de 1973 e maio de 1974 na Cinemateca do MAM, no Rio de Janeiro; entre dezembro de 1973 e janeiro de 1974, no Museu Lasar Segall, em São Paulo; em março de 1974, na Fundação Cultural de Curitiba, em Curitiba; em abril de 1974, na Fundação Cultural do Distrito Federal, em Brasília, em maio de 1974.

A mais completa coleção de desenhos de Eisenstein mostrada no Brasil estará no MAM a partir de 21 de dezembro. São 115 desenhos de autoria do cineasta, distribuídos em quatro épocas: desenhos da juventude, desenhos teatrais, da fase mexicana e para *Ivan, o Terrível*. A mostra foi organizada pela Cinemateca do MAM. (*Diário de Notícias*, 16 de dezembro de 1973)

A exposição organizada pela Cinemateca do MAM foi aberta com a presença dos atores Innokenti Smoktunowski e Irina Miroschnitschenko. [...] O próprio Eisenstein se definia diante do desenho: "O dinamismo da linha, o dinamismo do vir-a-ser e não do permanecer, tanto das linhas como dos fenômenos, e sua passagem de um ao outro, permanecerão para sempre como uma paixão em mim. (*Tribuna da Imprensa*, 21 de dezembro de 1973)

[...] A reprodução dos desenhos do cineasta foi executada com o auxílio da técnica de fototipia policrômica pelos Estabelecimentos Gráficos Ivan Fedorov, de Leningrado. (*Diário de Notícias*, 21 de dezembro de 1973)

Segundo o diretor da Cinemateca do MAM, Cosme Alves Netto, essa importante coleção de produções, exposta no museu pela primeira vez, tem seus originais divididos entre a Cinemateca de Moscou, O Museu Eisenstein e a

Cinemateca Francesa. Os desenhos doados ao MAM-RJ representam quatro fases do seu trabalho, numa seleção cuidadosa e bastante representativa.

Pretendem ser apenas anotações steno-plásticas. Num certo momento, senti cansaço de todas as palavras e diagramas e os pedaços de papel começaram a ser cobertos de movimentos, com estas palavras, Serguei Eisenstein, o cineasta soviético que ficou famoso na década de 30, por sua contribuição à gramática cinematográfica, apresenta seus trabalhos, 115 dos quais estão desde ontem expostos no terceiro andar do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

[...]

Desenhos do cineasta Sergei Eisenstein, ilustrações feitas para cenários de teatro ou anotações para orientar filmagens encontram-se em exposição no saguão da Cinemateca do Museu de Arte Moderna, que exhibe hoje, às 18h30m, a primeira parte de "Ivã, o Terrível". Os 115 desenhos reunidos 25 da juventude, 29 feitos para o teatro, 30 do período em que filmava no México e 30 feitos para "Ivã, o Terrível" e "Alexandre Nevsky" são reproduções em fototipia policrômica, doadas pela Cinemateca Soviética acompanhadas de folhetos explicativos escritos por Eisenstein." (*O Globo*, 22 de dezembro de 1973)

Em paralelo à mostra itinerante que perdurou de dezembro de 1973 a maio de 1974, houve exhibições dos filmes *Aleksandr Niévski* e as duas partes de *Ivan, o Terrível* na sala de cinema da Cinemateca do MAM, em algumas salas de cinema de arte como o Joia do circuito Cinema-1 no Rio de Janeiro, a sala de cinema do Museu Lasar Segall, em São Paulo, e o cine Paiol, em Curitiba.

Em especial, é importante ressaltar que, na mostra ocorrida em São Paulo, distribuiu-se um panfleto explicativo ao público, no qual havia trechos do livro *Dessin*, publicado em 1961.

Em fragmentos de memórias publicados no livro *Dessins* da editora Iskustiva, Moscou, 1961 Serguei Eisenstein diz "As linhas do meu desenho se decifram como o traço de uma dança", o que recorda um aforismo chinês: "O que é uma linha? A prova do movimento". O desenho no papel imóvel era para ele, portanto, o lembrete de uma situação móvel. (*O Estado de São Paulo*, 16 de março de 1974)

As pastas com as reproduções desses desenhos encontram-se na Cinemateca do MAM na pasta Рисунки разных лет – e na Cinemateca de Curitiba estão as quatro pastas completas – Рисунки разных лет, театральные рисунки, мексиканские мотивы, рисунки к фильму ивн грозный.

Na Cinemateca do MAM, no Rio de Janeiro, e na Biblioteca da Cinemateca Brasileira, em São Paulo, também estão arquivados catálogos de outras exposições de desenhos de Serguei M. Eisenstein os quais provavelmente serviram de material de estudo para o desenvolvimento de projetos executados nos anos 1970. São eles: *300 disegni di Serghei M. Eisenstein*, Cineteca italiana, Milano, 16 maggio a 4 giugno 1961, Palazzo Reale (Cinemateca do MAM); Эйзенштейн: *espetáculo, filmes, desenhos, livros*, Gosfilmfond, sem data (Cinemateca do MAM); *Drawings Eisenstein: An Exhibition at the Victoria and Albert Museum*, sept 26th to nov 10th 1963 (Cinemateca Brasileira).

Exposição de: 115 desenhos de Serquei M. Eisenstein.

BIBLIOTECA JENNY HOLZER

Fragmentos de um capítulo de "Mémoires" de S.M. Eisenstein, publicado no livro "Dessins" de S.M. Eisenstein, Editora "Iskousstvo", Moscou, 1961.

Em primeiro lugar: eu nunca aprendi a desenhar. Mas eis aqui como e porque eu desenho. Ao engenheiro Afrossimov devo minha paixão pelo desenho. Porque Afrossimov desenhava para mim no pano azul escuro que cobria uma mesa onde jogava cartas, com um giz amarelado de ponta bem fina, enquanto esperava o começo do jogo. Ele desenhava animais para mim. Cachorros, gatos, cervos. Um arabesco claro que se destacava enormemente sobre um fundo escuro. A "técnica" não permitia nem meios tons nem a ilusão de sombras. Somente o contorno. Mas que importava? Aos olhos de um espectador maravilhado, este arabesco nascia e se movimentava seguindo o invisível contorno do objeto, possuindo-o, - nesta operação mágica de aparecer sobre o tecido azul escuro.

Esta sensação de força da linha em movimento, do dinamismo da linha, da linha no momento em que nasce: da linha caminho percorrido, ficará como recordação durante anos. Muito mais tarde eu fui levado a decorar um afreixo do filósofo chinês Wan Bee (terceiro século antes de Cristo): "O que é a linha? A prova do movimento."

Na escola, colocado diante do tradicional gesso, do bule de chá ou da máscara de Dante, eu não desenhava rigorosamente nada. E a recordação de minhas primeiras aulas de dança surgem aqui bem mais a propósito do que se imagina. Ou melhor, menos as lições que minha perfeita incapacidade para aprender a dançar. Dançar uma valsa para mim é obstáculo intransponível. Mas o mesmo não acontece com o fox, por exemplo. Com esta dança, que guardou francamente sua característica rítmica negra, eu me sinto agitado. Dançava até recentemente, quando um enfarte jogou-me no leito por alguns meses. Qual a ligação com os desenhos? Dança e desenho tiram sua origem de uma mesma fonte. São apenas dois aspectos em que um mesmo impulso se materializa. As linhas de meu desenho se decifram como o traço de uma dança.

Em 1812, segundo se afirma, Moscou foi tomada pelo fogo que vinha ao mesmo tempo dos quatro pontos do horizonte. No roteiro de Ivan o Terrível, o traidor Kurbsky exclama: "Que a Rússia de Ivan se incendeie em todas as partes nas chamas da rebelião!". E na abertura do filme vozes proféticas anunciam em meio ao ruído dos trovões: "Sobre a ossada dos inimigos mortos, em quatro cantos, O Império Russo se levanta!".

Teriam sido estas as palavras usadas pelo Kurbsky da história? Teria sido exatamente assim que Moscou incendiou-se? É difícil afirmar.

Mas existe um processo que começa exatamente assim - de repente, simultaneamente, instantaneamente, de todos os lados, de todos os pontos ao mesmo tempo. É a concepção de um filme.

Um filme terminado é a soma incomparável de meios de expressão e de influências as mais diversas. O conceito histórico do tema, as situações e o desenvolvimento geral do drama, a vida do personagem, imaginário e o trabalho do ator real, o ritmo da montagem e a estrutura plástica das imagens, música e ruídos, direção e interação de execuções diferentes, efeitos de iluminação e composição tonal do diálogo, etc. - numa obra realizada tudo forma um bloco.

Uma só lei domina tudo. O aparente caos de áreas e dimensões isoladas é colocado em ordem num conjunto integral. Mas como nasce este futuro conjunto, como se evolui do tema à sua realização?

Como no incêndio de Moscou. Dos quatro pontos do horizonte, a uma só vez, sob os aspectos menos esperados, menos previsíveis. Isto acontece dentro de cada uma das partes como na obra em sua totalidade.

O caráter dramático de Ivan o Terrível nasceu de repente a partir de uma cena que se situa em algum ponto da segunda parte do roteiro. A primeira cena que se formou na minha imaginação - e que se tornou a cena chave do ponto de vista do estilo a ser adotado - foi a confissão. Onde e quando ela me veio à cabeça? Não sei dizer. Mas posso afirmar que foi a primeira.

A seguinte foi a do prólogo: a morte de Glinkaia. Nasceu num camarote do Teatro Bolshoi. O primeiro croquis da cena foi desenhado no verso do meu bilhete de ingresso. O tom de epopéia foi sugerido por um terceiro episódio: a volta sobre Kazan. Foi depois da leitura de um Canto sobre a tomada de Kazan.

Num diálogo entre linguagens, desenho e cinema encontram intersecções na obra de Eisenstein. Desde seus primeiros escritos, é possível observar a intensa relação que ele cria entre as linguagens artísticas na busca pela síntese da linguagem cinematográfica. A mostra de 55 desenhos de 1970 e a mostra itinerante de 115 desenhos de 1973-1974 reforçam ainda mais essa ideia, pois estão embasadas no estudo e na difusão do cinema como linguagem artística.

Não foram encontrados textos críticos específicos sobre a mostra e nem documentos que descrevam e reflitam sobre a experiência que o público vivenciou ao entrar em contato com os desenhos de um cineasta, no entanto, é possível imaginar que o diálogo entre as artes gráficas e as artes cinematográficas tenha atraído o público em parte pela curiosidade, em parte pelo estudo interdisciplinar desenvolvido pelo cineasta, afinal, várias notícias exibiam trechos escritos pelo próprio Eisenstein.

Para finalizar o texto, cito o artigo de José Carlos Avellar intitulado “Eisenstein cinema na ponta do lápis” publicado no *Jornal do Brasil* de 16 de novembro de 1983.

Assim são os desenhos de Eisenstein, feitos de linhas (como se no papel estivesse a fala das imagens em movimentos que ele fez em seus filmes). Linhas e quase unicamente linhas, pois, como ele disse certa vez, os sombreados são aplicados “tal como Van Gogh costumava indicar sobre os esboços de seus futuros quadros as cores que ia usar: escrevendo no espaço em branco o nome da cor, dando alguns riscos.” Linhas que correm sobre o pedaço de papel que estiver à mão naquele instante.

[...]

As mostras parciais, como a da Cinemateca agora, ou qualquer desenho visto isoladamente, no entanto, levanta uma questão forte e viva: a de que uma estrutura

cinematográfica comanda e organiza cada traço, e levanta uma dupla sugestão. Sugere que o espírito desta coisa que chamamos de cinema se espalha também em outras formas de expressão. Sugere que uma boa parte do cinema de Eisenstein se realizou sem filme e sem câmera, no papel com lápis de cor. (*Jornal do Brasil*, 16 de novembro de 1983)

MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO

"ASSIS CHATEAUBRIAND"

Av. Paulista, 1578 -- Tels. 287 2829 e 287 8481

OS MAIORES FILMES DE

TODOS OS TEMPOS

Escolhidos por 89 críticos internacionais para a revista inglesa "Sight and Sound".
"Uma seleção notável. Uma visão extremamente oportuna (Fassoni) -- Folha 5/1/74)
"Uma apreciação obrigatória, de importância fundamental" (Biafara -- O Estado 6/1/74)
"Não deixe de ver" (Jornal da tarde).
"Não perca" (Canova) -- Show da Manhã -- Jovem Pan).

DIÁRIAMENTE ÀS 18.30 e às 20.30 hs.

Esta semana serão exibidos os seguintes filmes: SODERCA (Welles), VIVER (Kurosawa), CONTO DA LUA VAGA (Mizoguchi), IVAN O TERRÍVEL (Eisenstein), MOÇANGOS SILVESTRES (Bergman), NIKOSHEMA MEU AMOR (Resnais), PAÍS VISTO POR... (Godard), A DAMA OCULTA (Hitchcock), A GRANDE ILUSÃO (Renoir) AS DAMAS DO BOSQUE DE BOLOGNA (Bresson).

Todas as atividades do Masp, são subvencionadas pelo Governo do Estado, Secretaria de Cultura, Esportes e Turismo, Conselho Estadual de Cultura e pela Prefeitura do Município de São Paulo, Secretaria da Educação e Cultura, Departamento de Cultura.

Desenho de Eisenstein no Lasar Segall, das 14h30 às 18h30, diariamente.

Especiais

DESENHOS DE EISENSTEIN -- A Cinemateca Museu Segall está apresentando uma exposição com 115 desenhos criados por Serguei M. Eisenstein para seus filmes "Encouraçado Potemkin", "Ivan o Terrível", "Que Viva México" e "Alexandre Nevski". Aberta ao público diariamente, das 14h30 às 18h30, aos sábados, domingos e feriados das 15 às 18 horas. Não funciona às segundas. A mostra vai até dia 24. Entrada franca.

ITALIANO -- Na sala da SAC às 20h30, na sequência do ciclo do cinema italiano, A REBELDE de 1951, realizada por Carlo Lizzani e interpretada por Gina Lollobrigida e Andrea Checchi.

CURSO -- no MASP, às 18 horas, sequência do curso de cinema com a projeção do clássico "O Nascimento de Uma Nação", de Griffith, com comentários a respeito do valor e da importância da obra.

SESSÕES "MALTIDAS" Na Marachá, às 22 horas, "Só Resta Esquecer", de Damiano Damiani. Na Village, no mesmo horário, Os Palhaços Não Devem Morrer", no cine Flamingo "Cesar e Rosalie", de Claude Sautet.

MELHORES DE 1973 -- Os cines Flamingo, Village e Marachá prosseguem na apresentação dos filmes mais expressivos do ano passado exibindo, em sessões normais -- hoje só não há a sessão das 22 horas -- "Em Busca de Um Homem", de Buzz Kulik, no Flamingo; "Ela Agora Desejo", de Edouardo Molinaro, no Marachá, e "Louise", de Philippe De Broca, no Village.

MUSEU LASAR SEGALL -- (r. Afonso Celso, 362) Exposição de desenhos do mestre do cinema Serguei Eisenstein. São 30 desenhos sobre o filme "Ivan, o Terrível" 25 da série "Juventude", 30 da série "Motivos Mexicanos" e outros 30 desenhos para teatro. Aberto de terça a sexta, das 14h30 às 18h30. Sábados, domingos e feriados das 15 às 18 hs. Ingressos a Cr\$ 3,00 e Cr\$ 2,00 (est.). Domingo e feriados, entrada franca. Até 24 de março.

Especiais

O CAPOTE -- obra de Alberto Lattuada realizada em 1952 e baseada na novela homônima de Gogol. Com Renato Rascel, Giulio Stival, Ivone Sanson e Antonella Lualdi. Na sala da SAC, às 20h30.

OS MELHORES -- O ciclo de reapresentação dos melhores filmes de 1973 prossegue nos cines Marachá, com "Uma Jovem Tão Belo Como Eu", de Truffaut; no Village, com "Refúgio Seguro", de Henri Jaglon; e no Flamingo, com "A Inocente Face do Terror", de Robert Mulligan. Sessões normais nas três salas.

DESENHOS -- 115 desenhos feitos pelo diretor soviético Serguei Eisenstein, para suas obras cinematográficas, estão expostos no Museu Lasar Segall, diariamente. São croquis, modelos para cenários e desenhos de vestuários para os personagens. Entrada franca.

Desenho de Eisenstein para os figurinos de "Alexandre Nevski", em exposição no Museu Lasar Segall.

Parte III – Teorias de cinema, traduções e ensino

Dos cursos livres de cinema à faculdade

É notável a importância de Paulo Emílio Sales Gomes na difusão, produção e formação do cinema no Brasil. Sua trajetória confunde-se com a de grandes instituições e de outros tantos intelectuais que fizeram do cinema seu desígnio.

Intensamente comprometimento com a linguagem do cinema, sua história e seus personagens, Paulo Emílio descortinou Serguei M. Eisenstein para o público brasileiro, primeiramente mostrando a efervescência criativa dos primeiros anos da revolução soviética e, num momento posterior, refletindo e compartilhando a maturidade do cineasta que, falecendo tão jovem, deixou um legado de projetos inacabados, teorias e anotações com estudos sobre cinema ainda a serem revelados ao mundo.

Como apresentado nos capítulos anteriores, o movimento cineclubista e as cinematecas tinham uma tarefa urgente a cumprir: educar e formar cidadãos que compreendessem a linguagem do cinema, suas teorias e seus contextos. Esse projeto ganhou contornos semelhantes ao de uma universidade, pois era igualmente planejado no tripé pesquisa – ensino – extensão.

Essa formação compreendia a construção de um público consciente, no caso de autores, críticos, técnicos e produtores de cinema, não apenas do espectador.

O que muitas delas (cinematecas) queriam, era historicizar as obras e educar o espectador, formando, assim, um público capaz de reconhecer e analisar com perspectiva histórica e estética aquilo que via na tela, e assim pensar criticamente o passado e seu próprio presente. (CORREA JUNIOR., 2010, p.21)

Nesse projeto é importante enfatizar que todas as mostras e festivais realizados pela Cinemateca Brasileira e pela Cinemateca do MAM tinham por objetivo a formação crítica, pois eram apenas nestes lugares e nos cineclubes que o público tinha a oportunidade de assistir àquela determinada programação e discuti-la por meio de cursos e palestras.

Os filmes de Eisenstein foram exibidos em duas grandes mostras: Os Grandes Momentos do Cinema, inserido na programação do I Festival Internacional de Cinema do Brasil em 1954 e no Festival História do Cinema Russo e Soviético, dentro do quadro da VI Bienal de São Paulo em 1961. Em outras ocasiões, as películas foram exibidas em programações que discutiam cinema mudo, cinema russo-soviético, cinema de arte ou ciclos dedicados a Eisenstein.

Escrevemos sem medo de errar que a Cinemateca fazia parte de um projeto revolucionário no campo da educação. (CORREA JUNIOR., 2010, p.26)

A influência de Plínio Sussekind Rocha e do Chaplin Club, o relacionamento com os intelectuais da revista *Clima* e da vivência como pesquisador na Cinemateca Francesa são os responsáveis pelo comprometimento de Paulo Emílio com a existência de uma cinemateca brasileira e de um projeto político-pedagógico de pesquisa e difusão do cinema no Brasil.

É bem provável que essa proposta tenha influência nas resoluções do II Congresso Nacional do Cinema Brasileiro, realizado em São Paulo em 1953, quando foi proposta a criação de uma Escola Nacional de Cinema, membro da Universidade do Brasil, para a formação de técnicos, atores e críticos: a criação de cursos de história e estética cinematográficas nas faculdades oficiais de Filosofia. (VIANY, 1987, p.123)

Em 1965, um ano após o Golpe Militar, Paulo Emílio e Pompeu de Sousa inauguraram o primeiro curso superior de cinema do Brasil, na Universidade de Brasília (UnB). O corpo docente era formado pelos fundadores do curso, Jean-Claude Bernardet, Lucília Bernardet e Nelson Pereira dos Santos. Essa foi a primeira escola a ter como objeto de estudo a linguagem cinematográfica e seus conceitos, pois, até então, nos cursos livres existentes se ensinava apenas roteiro, montagem, fotografia, enfim, questões mais técnicas.

Nelson Pereira dos Santos foi fundamental, porque trabalhava com os estudantes todas as fases da filmagem, apesar de não haver película, e também a metodologia, além de priorizar o gesto e a simulação prática. Em 1966, Nelson Pereira dirigiu o filme *Fala Brasília* a partir de uma pesquisa do Departamento de Linguística sobre a confluência dos 'falares' na nova capital. Esse filme foi um trabalho de extensão que integrou a cidade à universidade, a exemplo das atividades de debates e da projeção de filmes dirigidas a alunos do Ensino Médio do antigo CIEM (Colégio Integrado de Ensino Médio).

No contexto da Ditadura Militar, com a cassação de vários professores, a iniciativa acabou não durando, sendo prematuramente abortada pelos ecos do Ato Institucional Número Cinco (AI-5).

Em 1966, Paulo Emílio retorna a São Paulo, onde se tornou professor de História do Cinema Brasileiro no curso de cinema da Escola de Comunicações Culturais, futura Escola de Comunicações e Artes (ECA-USP). Em 1968, numa tentativa em grande parte bem-sucedida de reeditar o modelo didático uma parcela dos professores da UnB, transfere-se para a ECA-USP.

No mesmo período da criação do curso de cinema na UnB, mas com outros propósitos e objetivos, na Universidade de São Paulo (USP) considerou-se a criação de uma escola de comunicação por conta do contexto histórico de novas tecnologias e novas reflexões sobre esse setor. No Brasil, criavam-se a Embratel (Empresa Brasileira de Telecomunicações) em 1965, a Embrafilme (Empresa Brasileira de Filmes) em 1969, a Telebrás (Telecomunicações

Brasileiras S.A.) em 1972, além de um Ministério específico, o das Comunicações em 1967.

Segundo Pinto (1994), atenta a essas transformações, a Universidade de São Paulo criou, por meio do Decreto nº 46.419, de 15 de junho de 1966, assinado pelo governador Laudo Natel e pelo reitor Gama e Silva, um novo instituto que recebeu a denominação de Escola de Comunicações Culturais, a qual oferecia as graduações em jornalismo, rádio e televisão, relações públicas, teatro, cinema e biblioteconomia e documentação, que se consagraram em nível universitário.

Como primeiro diretor do novo instituto foi nomeado o professor Júlio Garcia Morejón, catedrático da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP. Essa nomeação já demonstrava os vínculos que a Escola de Comunicações Culturais manteria com a Faculdade de Filosofia, não apenas pelas colaborações que vários de seus docentes prestaram à nova unidade, mas também pelo modelo administrativo por ela adotado.

Em paralelo à criação dos cursos superiores de cinema no Brasil, houve um interesse das editoras em publicar livros sobre o assunto. A Civilização Brasileira foi uma das mais importantes nesse quesito. Durante os anos 1960, Alex Vianny, um de seus editores, foi responsável pela coleção Biblioteca Básica de Cinema.

Sobre Eisenstein e sua obra há incontáveis estudos, inclusive uma extensa biografia escrita pela inglesa Marie Seton. As muitas observações, práticas ou teóricas, que pôs no papel, estão espalhadas em dezenas de artigos e ensaios. Seu aluno norte-americano, Jay Leyda, reuniu e sistematizou alguns de seus melhores trabalhos em dois livros famosos, "The Film Sense" e "Film Form". E, recentemente, foram publicadas, em Moscou, em várias línguas, suas "Notas de um Diretor de cinema". Além disso, foram há pouco

lançados, na Inglaterra, dois livros básicos para o estudante de cinema: o roteiro de *Ivã o Terrível* e um volume intitulado "Lesson with Eisenstein", em que seu aluno Vladimir Niszhni registra as aulas de Eisenstein no Instituto de Cinema da URSS. O estudante de cinema, aliás, terá as principais obras do grande mestre, dentre em pouco, em traduções brasileiras, na Biblioteca Básica de Cinema, que, a pedido de Ênio Silveira, começo a organizar para a Editôra Civilização Brasileira. (Documento datilografado, 15 de dezembro de 1963)

Em 1969, a editora lançou o livro *A ideia do cinema* de José Lino Grünewald, o qual continha o artigo "O princípio cinematográfico e o ideograma" de Serguei M. Eisenstein. No mesmo ano, a Zahar Editores publicou *Reflexões de um cineasta*, a partir da versão francesa publicada em 1958.

A Civilização Brasileira, entre 1965 e 1968, editou a *Revista Civilização Brasileira* (RCB), a qual teve uma importância significativa, pois serviu como veículo de resistência cultural ao regime militar por ter congregado uma série de artistas, intelectuais, escritores, poetas, cineastas, sociólogos, filósofos, que contribuíram com a revista ao publicarem artigos e debaterem a realidade que o Brasil vivia sob o governo militar, naquele momento.

Se a revista está intimamente ligada ao pensamento marxista isso não a exclui de incorporar em sua estrutura uma gama maior de temas, não restringindo o foco de sua atenção a fatores políticos e econômicos, conforme o enfoque tradicional do marxismo. Surgem dentro de seu quadro de assuntos: a literatura, o teatro, a música, o cinema, as artes plásticas e o direito. (COUTO, 2003, p.85)

Teorias do cinema, diálogos com Ismail Xavier

Compreender a influência dos filmes e das teorias de Eisenstein no Brasil é percorrer as trajetórias das instituições de ensino de cinema e dos profissionais que a constituíram. Esse é o caso de Ismail Xavier, professor emérito da Universidade de São Paulo.

No dia 5 de dezembro de 2015, em sua casa, num bairro tranquilo de São Paulo, Ismail Xavier, recebeu-nos para uma conversa informal sobre Serguei M. Eisenstein. Em seus comentários iniciais, foi possível perceber certa surpresa, pois ele não se considera especialista nos filmes nem nas teorias do cineasta russo-soviético, no entanto, ao longo desse encontro, buscou identificar pontos de contato que tangenciassem sua trajetória com a de Eisenstein.

Por conta da apresentação da pesquisa, que ocasionou aquele encontro, Ismail comentou que durante os anos 1970 acompanhara o trabalho de Olga Futema como programadora no Museu Lasar Segall, a convite de Maurício Segall.

Durante esse período, havia uma relação muito próxima entre o Museu Lasar Segall e a Cinemateca Brasileira. Nesse ponto da conversa, Ismail explanou sobre a situação da Cinemateca Brasileira, falou de seus altos e baixos financeiros os quais inviabilizavam alguns projetos culturais, mas que mesmo assim por conta da dedicação de pesquisadores e colaboradores, ainda se sustentava.

Sobre esse assunto, comentou que era recorrente em diversos países que governos apoiassem financeiramente mais os museus de arte do que as cinematecas. Segundo ele, os museus tinham mais visibilidade e prestígio perante o público, diferentemente de uma cinemateca, que se posiciona de maneira menos expansiva, voltando-se muitas vezes à pesquisa, preservação de seu acervo e exibição de películas em determinadas programações.

Sua relação com a Cinemateca inicia-se por volta de 1965, quando ele se considerava um cinéfilo assumido. Frequentava o antigo endereço da cinemateca, na rua 7 de abril. Por conta desse fascínio e das pesquisas que desenvolveu nos anos seguintes sobre cinema nacional, tornou-se, a partir de 1977, membro do Conselho Consultivo da Cinemateca Brasileira.

Entre os anos 1960 e 1970, conseguiu acessar com mais facilidade os filmes de Eisenstein do que os de Dziga Viértov. As películas *A greve*, *O encouraçado Potiómkin*, *Outubro* e *O velho e o novo - A linha geral* continuam preservados pela Cinemateca Brasileira.

Comentou que era possível encontrar, nesse mesmo período, algumas publicações estrangeiras sobre Eisenstein, pois, a partir de 1970, seus textos tiveram diversas traduções, principalmente para o francês e o inglês. Jay Leyda, discípulo de Eisenstein, foi um dos grandes organizadores e tradutores dos textos do mestre do russo para o inglês. Essas traduções possibilitaram a transmissão de suas teorias para o mundo.

Logo depois de formado no curso de Comunicação Social com Habilitação Cinema, passou, em abril de 1971, a integrar o corpo docente do Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), sendo efetivado nesse cargo só em 1979, quando presta um concurso e torna-se oficialmente professor-assistente.

Enquanto lecionava, ingressou no programa de mestrado da pós-graduação no Departamento de Teoria Literária, sendo orientado por Paulo Emílio Sales Gomes. Em 1975, defende sua dissertação *À procura da essência do cinema: o caminho da avant-garde e as iniciações brasileiras*.

Enquanto pesquisador e professor, Ismail incomodou-se com a escassa bibliografia sobre cinema e crítica cinematográfica que existia naquela época, pois a maioria dos materiais sobre cinema era importada, principalmente de origem francesa. Em 1977, publica *O discurso cinematográfico: a opacidade e a*

transparência pela Editora Paz e Terra, no ano seguinte, o livro *Sétima arte: um culto moderno* pela Editora Perspectiva.

Muitos dos materiais publicados foram pesquisados nos Estados Unidos, pois, em 1975, ele ingressou no programa de doutorado da Universidade de Nova Iorque, sob orientação de Annette Michelson. Juntamente com Jay Leyda, ela fazia parte do corpo docente do departamento de estudos cinematográficos da Universidade de Nova Iorque. Ao sair da revista *Artforum*, em 1976, fundou a revista *October* em parceria com Rosalind Krauss. Ismail Xavier comentou que Annette havia publicado, em algumas edições da revista *October*, alguns artigos sobre Eisenstein, já que estudava cinema de vanguarda e cultura visual. Essa revista faz parte do acervo da biblioteca da ECA-USP.

Durante os anos 1970 e 1980, Jean-Claude Bernardet fez parte do conselho editorial da Editora Paz e Terra, dirigindo a coleção na qual Ismail publicou *O discurso cinematográfico*, em 1977. Partindo do mesmo ponto de vista de Ismail sobre a pouca produção de bibliografia cinematográfica no Brasil, a convite de Luiz Schwartz, então um dos diretores da Brasiliense, Ismail publicou um livro para a coleção *Encanto Radical*, série de livretos biográficos de grandes personalidades da história. Ismail escreveu sobre Griffith e Arlindo Machado sobre Eisenstein.

Em entrevista cedida ao *Jornal do Brasil* em 3 de dezembro de 1977, Ismail Xavier comentou sobre a escassez de livros sobre cinema no Brasil. Um dos motivos para essa pouca produção seria a dificuldade de editar livros sobre cinema, principalmente, didáticos e técnicos.

O principal público deste tipo de livro é composto por estudantes, no Brasil ainda um público restrito, incapaz de sustentar comercialmente a edição de um livro. É diferente numa Faculdade de Letras, por exemplo, onde há um currículo que obriga a certas leituras o que garante a venda. (*Jornal do Brasil*, 3 de dezembro de 1977)

Quando se possui literatura sobre cinema, permitem-se condições para a discussão sobre linguagem do cinema em sala de aula. Segundo Ismail, “a escola tem que transmitir de forma condensada, em função do tempo de estudo, o conhecimento técnico e a informação que possibilite uma solidez de conhecimento, de forma que ele possa ser transformado em atuação positiva”. Em vista da capacitação dos estudantes, futuros cineastas, teóricos e críticos de cinema, Ismail Xavier continuou publicando livros ao longo dos anos, sempre buscando o aprofundamento conceitual das próximas gerações, como continuidade de sua experiência com seus mestres, entre eles, Paulo Emílio Sales Gomes.

Em 1983, organizou *A experiência do cinema: antologia*, publicado pela Editora Graal, que apresentava vários textos escritos entre 1916 e 1980 de diversos autores importantes, entre eles Serguei M. Eisenstein. Os textos publicados foram: “Montagem de atrações” (1923), “Método de realização de um filme operário” (1925), “Da literatura ao cinema: uma tragédia americana” (1932) e “Novos problemas da forma cinematográfica” (1935).

As traduções dos textos eisensteinianos apresentadas nessa edição não foram feitas diretamente do russo. O texto “Montagem de atrações” foi traduzido do inglês a partir da versão publicada em *The Drama Review* de março de 1974; o artigo “Método de realização de um filme operário” foi traduzido do italiano segundo versão publicada em *Teoria del Cinema Revolucionario* de 1975; a tradução do texto “Da literatura ao cinema: uma tragédia americana” corresponde à versão americana de Jay Leyda encontrada no livro *Film Form*, de 1957; e “Novos problemas da forma cinematográfica” parte da versão francesa da tradução americana de Jay Leyda e Ivor Montage.

Já nos anos 1990, retomou sua pesquisa sobre Eisenstein produzindo o texto “Eisenstein: a construção do pensamento por imagens”, que faz parte do livro *Arte e pensamento*, organizado por Adauto Novaes e publicado pela editora Companhia das Letras.

Ismail explicou que, em suas análises fílmicas sobre a produção cinematográfica brasileira de 1960 e 1970, ele recorre com frequência à produção intelectual de Eisenstein. Ele acredita que isso seja recorrente por ter visto e lido muito o cineasta na Cinemateca, mas também por ter tido contato com pesquisadores em Nova Iorque que também estudavam Eisenstein, entre eles, Jay Leyda, Annette Michelson, Noël Carroll e Naum Kleiman, o maior especialista em Eisenstein da atualidade.

Nesse ponto da conversa, comentou sobre as sessões de cinema que Plínio Sussekind Rocha organizava no Centro de Estudos Cinematográficos (CEC) da FNFfi da Universidade do Brasil. Nelas, filmes considerados importantes para o estudo da linguagem cinematográfica eram exibidos, entre eles, o mais recorrente era *O encouraçado Potiômkin*. Segundo recorda-se, Plínio foi preso por apresentar filmes soviéticos com ideologia comunista, os quais incentivavam a rebeldia entre os estudantes.

Perseguições políticas foram recorrentes entre 1960 e 1970. Os cineastas desse período tinham uma postura ideológica ativa, eram de esquerda e defendiam a liberdade de expressão, logo, se espelhavam em Brecht e em Eisenstein, pois suas práticas e teorias representavam a atualidade de suas inquietações e reflexões sobre todos os aspectos da vida numa sociedade autoritária e repressiva. Era o período do surgimento e desenvolvimento do Cinema Novo e do Cinema Marginal.

Já encaminhando para o encerramento do encontro, Ismail reforçou a importância das pesquisas sobre teoria de cinema, um assunto sempre atual. Com isso, reafirmou que era impossível estudar o cinema sem estudar as teorias desenvolvidas pelos grandes cineastas e teóricos da história do cinema, entre eles, Eisenstein. Finalizou dizendo que Eisenstein é um dos grandes clássicos, como Leonardo Da Vinci, que são sempre estudados, atualizados e (re)descobertos a cada nova geração.

O "roteiro de filmagem" a que me refiro são as notas de Leonardo Da Vinci para a representação do Dilúvio pela pintura. Escolhi este

exemplo em particular porque nele a cena audiovisual do Dilúvio é apresentada com uma clareza incomum. Uma realização como esta de coordenação sonora e visual é notável vinda de qualquer pintor, mesmo sendo Leonardo. (EISENSTEIN, 2002, p.25)

Arlindo Machado, Boca do Lixo e o importador de filmes de arte

Em 11 de fevereiro de 2016, Arlindo Machado nos recebeu em sua residência na zona oeste de São Paulo. Durante algumas horas, no período da tarde, nosso encontro, de caráter informal, foi baseado em relatos e experiências vividas por Arlindo.

Partindo de Glauber Rocha, comentou a importância dos filmes e das teorias eisensteinianas para o cineasta baiano, um dos fundadores do Cinema Novo no Rio de Janeiro. Essa relação de mestre e discípulo é visível em todos os seus filmes, mas especialmente em *Barraventos* (1962). No que se refere a Eisenstein, a importância da maneira como pensava o cinema, em especial os princípios da montagem.

Arlindo argumentou sobre a relação direta que havia entre a produção cinematográfica de Glauber e a influência de Eisenstein assim como o contexto político-ideológico vivido por ambos, cada qual em seu tempo, refletia-se nos filmes realizados. A obra de Glauber Rocha iniciara-se no período que antecede ao golpe militar de 1964 e se estendeu até a abertura política, no início da década de 1980; Eisenstein era um produto da Revolução Russa e, posteriormente, sofreu as consequências do período stalinista.

Outro nome importante do cinema nacional citado por Arlindo foi Rogério Sganzerla, com o Cinema Marginal em São Paulo.

Entre diversas estratégias, é possível destacar a maneira como Sganzerla lidava com o material de arquivo para construir história. Não é uma história positivista do dominador sobre o dominado, dos que venceram sobre os que foram vencidos. Pelo contrário, é uma percepção da história como conflito permanente. E aqui o princípio de montagem de Eisenstein é fundamental. (PAIVA, 2008, p,2)

Ambos os cineastas entendiam que a montagem era a alma do cinema, e que por isso um filme se resolvia na mesa de montagem.

Existe apenas um método para fazer qualquer filme: a montagem de atracções. (EISENSTEIN, 1974, p.27)

Arlindo falou com propriedade do Cinema Marginal e da vida no quadrilátero denominado Boca do Lixo, pois era um frequentador assíduo das salas de cinema, dos bares e das latas de lixo repletas de rolos de filmes descartados pelas empresas distribuidoras.

A Boca do Lixo aconteceu numa esquina da rua Triunfo com rua Vitória, no centro de São Paulo. O movimento cinematográfico, um dos mais importantes do Brasil, começou entre 1960 e 1970 neste local em específico, pois era lá que se concentravam os escritórios de produtoras como Columbia, Paramount e Warner desde os anos 1920.

Em sua fala, Arlindo deu ênfase ao fato de que no final de 1960 havia pouco ou nenhum espaço para a produção de filmes brasileiros mais ousados intelectualmente, e que, no auge da ditadura, fomentou-se a produção de filmes com apelo popular de baixo orçamento. Com isso, as salas de cinema dos bairros viviam lotadas.

Segundo um ex-projetista da Boca do Lixo, José Henrique Cirillo,

as cópias das grandes produções podiam ser compradas com facilidade no mercado negro, por meio de funcionários de distribuidoras, como a Paris Filmes [...] os longas tinham dois destinos: ou iam para o incinerador ou acabavam nas fábricas de vassouras. (Revista BRASILEIROS, 2011).

Sobre o fim que levavam os filmes, Arlindo relatou que era frequente as suas idas às lixeiras das distribuidoras, pois muitas jogavam os filmes que não comercializavam mais no lixo e era lá que encontrava material suficiente para suas experimentações artísticas. As imagens eram recolhidas e reeditadas a partir dos princípios da montagem de Eisenstein. Essas edições eram feitas clandestinamente nos laboratórios da ECA-USP. O ponto de encontro de cinéfilos e cineastas era o mitológico bar e restaurante Soberano. No andar de

cima, funcionava a distribuidora do Sr. Borghetti, o dono do Cine Éden, que era muito visado pela censura. Um dia, ele fechou as portas e ficou com um monte de filme em casa.

Arlindo ainda se lembra com certa nostalgia do Sr. Borghetti, pois era dele que, aos 20 anos, alugava filmes de 16mm para assistir em casa com um projetor posicionado no corredor para que desse a distância certa da imagem projetada na parede. Contou que o senhor de cabelos grisalhos só emprestava seus filmes para pessoas de confiança.

Confessou que, durante anos, ele e um amigo anotavam e pesquisavam tudo o que saía ou existia de Eisenstein no Brasil e no mundo, pois ambos eram apaixonados por montagem. Ele acreditava que esse material estivesse guardado em algum lugar, em algum canto de seu escritório. Comentou que quando esteve em Buenos Aires viu, na vitrine de uma loja, oito latas do filme *O encouraçado Potiômkin*. Sentiu certo remorso de não ter comprado na época o filme, que, por sinal, estava num ótimo preço. Ao final do encontro, Arlindo mencionou que nos anos 1960 alguns escritos de Eisenstein tinham sido traduzidos para o português. No caso, tratava-se do livro *Reflexões de um cineasta*¹⁰, publicado por Zahar Editores em 1969 a partir da edição francesa de 1958, editada pela Éditions du Progrès, de Moscou.

Em 1979, publicou na Revista *Cine-Olho* o artigo “O cinema conceitual: contribuições de Eisenstein”. Na mesma edição, havia traduções de textos teóricos até então inéditos, como os de Annette Michelson, e uma série de artigos de jovens estudantes que depois teriam destaque no mercado cinematográfico, como foram os casos de Fernando Meirelles e de Roberto Moreira, ou na universidade, como o próprio Moreira, Arlindo e Rubens Machado. Ismail Xavier, que então acabara de publicar seu primeiro livro, participou também dessa produção.

Três anos depois, em 1982, seu livro *Eisenstein geometria do êxtase* é publicado pela Editora Brasiliense na coleção Encanto Radical. Foi o primeiro

¹⁰ Este livro é citado por Ismail Xavier na entrevista cedida ao *Jornal do Brasil* em 03 de dezembro de 1977.

livro sobre Eisenstein publicado por um pesquisador brasileiro em português e significou também a introdução de Arlindo Machado ao universo do cinema. Segundo entrevista cedida à Rede Globo (2011), Arlindo considera Eisenstein um cineasta fundamental, que até hoje admira e estuda.

Na verdade, mais um intelectual do que um cineasta. A obra escrita dele é gigantesca, e versa não só sobre cinema, mas sobre a cultura inteira. Também fez teatro, também fez ópera, também fez desenhos, escreveu sobre filosofia, escreveu sobre a história da arte. Além disso, Eisenstein antecipou toda a cultura do computador. Ele criou a teoria da montagem vertical. E o que é, no fundo, a montagem vertical? É a montagem não-linear que se faz no computador. A montagem dentro do próprio quadro. Ele tinha um projeto de um filme impossível de ser feito, ou melhor, só possível no meio digital. Chamava-se Casa de vidro, uma história em que cada plano do filme estaria acontecendo num cômodo, sendo todos os planos vistos ao mesmo tempo. Ver o filme era percorrer os labirintos da casa como num videogame. Mais ainda, Eisenstein foi o primeiro a escrever sobre televisão, num texto intitulado "A oitava arte", em que ele ficava imaginando o que seria uma história construída ao vivo, com os espectadores a vendo simultaneamente". (Rede Globo, 2011)

O pequeno importador de filmes de arte

Em um pequeno apartamento da rua do Triunfo vive Newton Borgerth, cercado de pássaros e de latas de filmes que escondem algumas preciosidades. Distribuidor de filmes há trinta anos, Newton trabalha principalmente com desenhos animados e filmes de arte importados da União Soviética. Em algumas das diversas latas empilhadas por todo o apartamento, estão filmes inéditos no Brasil (de sua propriedade há mais de cinco anos), pois Newton não consegue arcar com as altas despesas cobradas por um certificado de censura nem vencer as dificuldades colocadas pelas empresas exibidoras que preferem investir em filmes de sucesso garantido.

Borgerth se diz apolítico, antes de tudo: "Não é porque importo filmes da União Soviética que sou comunista, muito pelo contrário". Ele explica que importar da União Soviética é mais fácil para um distribuidor pequeno como é: "Os russos vendem mais barato e entregam o filme em São Paulo, com legendas ou dublagens (no caso de desenhos) já em português. E economicamente mais vantajoso importar deles".

Mas suas importações es-

Newton Borgerth está vendendo, por 500 mil, toda sua coleção.

Suas queixas são principalmente contra os dirigentes dos órgãos regulamentadores da exibição e importação de filmes. Segundo ele, estes órgãos não têm uma política que proteja o pequeno comerciante deste ramo. "No ano retrasado enviei um memorial ao ministro da Educação sugerindo um plano pelo qual importaríamos uma grande quantidade de filmes de arte, que se destinariam à exibição em escolas, depois de reduzidos para 16 milímetros. Como resposta recebi um telegrama que dizia da boa acolhida do plano, motivo de uma mensagem do Governo

tão paradas há já algum tempo: "Quando eu comecei este negócio, há 30 anos atrás, era bem lucrativo. Uma mercadoria que não deprecia e pode ser comercializada sempre. Quando o Instituto Nacional de Cinemas (INC) foi fundado, em 1966, o filme passou a ser cobrado na base do metro. Não era bom como antes, quando só pagávamos o selo, mas permitia viver, também porque o dólar estava mais acessível e era mais fácil comprar os filmes".

Com a transformação do INC em Embrafilme, em 77, as coisas mudaram radicalmente, segundo Borgerth. Eles estipularam em 60 mil cruzeiros a taxa para o certificado de Censura, a ser pago pelo título: "Isto só beneficia os grandes distribuidores, que podem pagar este dinheiro por um título e comprar dele 50 cópias, ou quantas quiser".

Mas esta não é a única forma. Segundo o próprio Borgerth, existe uma alternativa para filmes de arte, que podem ser importados e pagam pela censura 18 mil cruzeiros pelo título: "Mas como filme de arte, só pode ser importado uma cópia e o prejuízo é igual se mandarmos fazer outras cópias que aqui no Brasil custam 3 vezes mais que em qualquer outro país do mundo. Além disso, para cada importação é necessário um depósito compulsório no valor da compra, que fica um ano depositado e não dá direito a juros nem correção monetária. Um capital que fica parado, desvalorizando".

Com um suspiro ele declara: "Não dá." Segundo seus cálculos mais modestos, seu apartamento tem pelo menos 2 milhões de cruzeiros em filmes: "Mas se aparecer alguém com 500 mil, sou capaz de torrar tudo pois os juros deste dinheiro vão me permitir viver melhor que neste comércio".

ao Congresso. E ficou aí".

Entre os filmes de longa-metragem, uns 60 de propriedade de Borgerth, estão filmes de Eisenstein, mas nem por isto são melhor tratados. Destes 60 filmes, cerca de 10 estão com certificados ainda válidos. Quando estes também expirarem, muito provavelmente Borgerth encerrará suas atividades. Alguns dos seus maiores problemas surgem pelo seu comércio com a União Soviética. Várias vezes um filme de 20 anos de idade, com pelo menos duas revalidações de certificados de Censura, não conseguem outro. Os motivos alegados, segundo Borgerth, são simples: porque são russos.

"A União Soviética faz bons filmes. Aqueles que têm algum conteúdo político perigoso, eles mesmos se encarregam de não vender. Eles também têm seus interesses em zelar pelo bom relacionamento a nível de governos e eu não compro nada que seja ilegal. Tudo entra com certificado e só passa com a aprovação da Censura."

O grosso do seu estoque são de filmes para crianças. Desenhos animados, todos dublados ou com legendas em português, mas estes filmes não têm obrigatoriedade de exibição: "É estranho que os órgãos responsáveis não criem uma legislação para sessões infantis. Na minha opinião o domingo pela manhã deveria ser da criança, com filmes infantis a preços baixos". Seus filmes infantis, desenhos baseados em contos clássicos da literatura infantil (Andersen, Grimm), são sempre procurados quando um filme é curto demais e o cinema tem necessidade de atingir as duas horas de sessão. E mesmo assim por poucos centavos.

Celso Marinho

Maria Dora Mourão e a primeira tese sobre Eisenstein no Brasil

São Paulo, Universidade de São Paulo, Escola de Comunicação e Artes. No prédio de Cinema, Rádio e Televisão, em 24 de maio de 2016, Maria Dora Mourão nos recebeu para um encontro informal sobre Serguei M. Eisenstein.

Dora iniciou a conversa contando como ingressou no universo do cinema. Em 1967, matriculou-se na primeira turma da Escola de Cinema da ECA-USP, que, na época, se chamava Escola de Comunicações Culturais. Ao se formar, foi convidada a ser professora, algo recorrente nas três primeiras turmas do curso, pois havia a necessidade de se compor o corpo docente.

Em 1980, com orientação de Eduardo Peñuela, defendeu sua dissertação, intitulada *O papel da montagem em filmes policiais: considerações preliminares*. No ano seguinte, ingressou no doutoramento, com orientação de Eduardo Leone. Em sua tese *Que viva Eisenstein*, estudou a fundo os princípios da montagem cinematográfica a partir das teorias e dos filmes de Eisenstein.

Em 1987, um ano antes de sua defesa, publicou juntamente com seu orientador o livro *Cinema e montagem* pela Editora Ática. Tanto a tese quanto esse livro serviriam de material de estudo aos alunos de cinema da USP. Esse era o grande propósito de Dora.

Como a publicação de livros sobre cinema era escassa, ela sentiu necessidade de tornar viável a pesquisa que já desenvolvia sobre montagem e linguagem cinematográfica. Então, em sua tese, apresentou um compilado de todos os textos de Eisenstein aos quais teve acesso, até então. Os textos eram versões em inglês, francês, italiano e espanhol de livros que pertenciam à sua biblioteca particular e às bibliotecas públicas.

Mesmo sendo neta de russos, nunca leu os originais dos escritos de Eisenstein em russo. Sobre isso, ela comentou que se arrependeu de não ter aprendido russo no convívio com os avós.

Ela concluiu que a compilação dos textos tornou possível estudar, em português, as teorias sobre montagem e linguagem cinematográficas de Eisenstein.

Dora, em suas aulas sobre montagem, além das teorias de Eisenstein, utiliza as de Pudóvkin e as de Viértov. Para ela, esses cineastas vislumbraram muita coisa do cinema como arte, eram altamente experimentais e buscavam desenvolver e entender a linguagem cinematográfica, projetando-a para um futuro próximo, cujos avanços tecnológicos viabilizariam seus “loucos” projetos.

Dora comentou que a vanguarda estava no cinema mudo, pois lá existiam elementos para a defesa do cinema como arte, já que esses elementos dialogavam intensamente com outras linguagens artísticas, pois há uma ligação forte entre literatura, teatro, fotografia, artes e ciência.

Para exemplificar sua colocação, Dora relatou o projeto *Casa de vidro* que Eisenstein vislumbrou. Seria uma casa, sem parede e sem chão, toda transparente, onde tudo seria filmado simultaneamente. Anos mais tarde, Lars von Trier no filme *Dogville* (2003) realizou essa proeza numa filmagem cujo cenário é demarcado no chão com linhas e escritas, sem paredes, tudo acontecendo simultaneamente.

Com as tecnologias adequadas, seria possível executar todos os projetos da vanguarda soviética. Hollywood, com os recursos necessários, possibilitou que Steven Spielberg filmasse o vestido vermelho no filme *A lista de Schindler* (1993), o qual foi todo filmado em preto e branco.

Já no cinema sonoro de Eisenstein, o qual atendia às exigências de Stálin, é mais difícil encontrar a riqueza existente no período do cinema mudo. Sobre essa afirmação, Dora reconsiderou, comentando que o trecho da Batalha do Gelo de *Aleksandr Niévki*, e a sequência final colorida de *Ivan, o Terrível* parte II são admiráveis, pura arte.

E falando em Eisenstein, ela lembrou-se da grande admiração que Glauber Rocha sentia pelo cineasta, a ponto de fazer uma homenagem ao mestre em *Barravento*.

Barravento foi feito num outro espírito, mais direto, mais verdadeiro, cheguei a registrar a música negra ao vivo. É um filme mais perto da realidade porque já tínhamos visto nessa época *Roma*, *Cidade Aberta* e *Paisà* e a descoberta de Rossellini através desses dois filmes era uma espécie de antieisensteinismo. Em *Barravento*, sente-se então essa influência, mas existem resíduos eisensteinianos, e primeiros planos no estilo de *Que Viva México!* (ROCHA, 2004, p. 9-10).

Outro cineasta que fez uma referência a Eisenstein foi Brian de Palma em *Os intocáveis* (1987). A sequência da escadaria da estação de trem está diretamente relacionada à escadaria do massacre de Odessa de *O encouraçado Potiômkin*. Já em *A rosa púrpura do Cairo* (1985), de Woody Allen, a mulher, protagonista, apaixonada pelo filme, passa a fazer parte dele, rompendo assim a camada intransponível entre cinema e vida “real”. Sabe-se que o espectador não é capaz de alterar o destino da obra concretamente, mas subjetivamente ela é modificada por qualquer um que a assista.

Estamos acostumados a fazer, quase que automaticamente, uma síntese dedutiva definida e óbvia quando quaisquer objetos isolados são colocados à nossa frente lado a lado [...] por isso, não há nada de surpreendente no fato de uma plateia cinematográfica também fazer uma interferência precisa a partir da justaposição de dois pedaços colados. (EISENSTEIN, 2002a, p.14)

Silvio Tendler, *Jango* e a experiência Eisenstein

Rio de Janeiro, Av. Atlântida. Em 19 de fevereiro de 2016, numa manhã ensolarada, Silvio Tendler nos recebeu em sua casa para uma conversa sobre Serguei M. Eisenstein.

Ele começou a se interessar por cinema por volta dos 15 ou 16 anos de idade. Era um frequentador assíduo da Cinemateca do MAM. Na época, Serguei M. Eisenstein era um mito. Falava-se de Dziga Viértov, mas como não havia a possibilidade de ver seus filmes, ele ficava em segundo plano. Também não havia conhecimento sobre a polêmica entre os dois cineastas. Sabia-se sobre as realizações de Eisenstein, os estudos sobre linguagem e o cinema de atração.

Por ter se aproximado e se interessado por cinema em plena ditadura militar, relatou que era bem difícil assistir aos filmes de Eisenstein, pois eram proibidos. No caso, para assistir a *O encouraçado Potiômkin* era necessário ir escondido, e o mesmo acontecia com o filme *Outubro*, cuja versão era uma adaptação do original. Nessa versão, editada na época do Stálin, o filme parecia um filme de propaganda da revolução, mas, em sua essência, era uma ode ao espírito revolucionário.

Na juventude, considerava-se um eisensteiniano, pois, para Silvio, o cineasta era o grande inventor da linguagem cinematográfica e fora seminal para a formação de cineastas. Eisenstein buscou a renovação da linguagem na tentativa de criar um cinema de espetáculo com temática política para o grande público.

Em 1972, mudou-se para Paris. Foi lá que assistiu a alguns dos filmes de Dziga Viértov e também adquiriu um livro sobre esse cineasta *Articles, journaux, projets* que tem até hoje em sua biblioteca.

Para Silvio, Eisenstein fazia um cinema de espetáculo, de atração e com roteiro. Desenhava os personagens, desenhava os planos para depois filmá-los. Silvio considera esses desenhos incríveis. Já Viértov, para ele, fazia o cinema do improviso. Comentou que no início do filme *O homem com a câmera*, Viértov

dava uma aula sobre o que era cinema no seu ponto de vista, usando apenas os artifícios da linguagem cinematográfica, como a trucagem.

Após ter sua experiência com Viértov, ele negou Eisenstein, pois era assim que tinha que ser naquela época, ou se era a favor de um ou se era a favor do outro. Mas claro que isso era uma grande bobagem, pois o mais importante era compreender que ambos estavam fazendo cinema e criando a sua própria linguagem.

Dessa forma, no início, sua grande influência foi Eisenstein, depois se transformou em Viértov. Isso sem contar a grande influência que Chris Marker e Jean Rouch tiveram em sua vida, mas, na realidade, quem o influenciou

diretamente foi o cineasta holandês Joris Ivens, o qual leva a encenação ao cinema-documentário. Era a síntese que o jovem Silvio buscava.

Silvio comentou que, na França, Dziga Viértov era considerado “maldito”, mas que, mesmo assim, ainda era considerado o grande guru do documentário. O teatro de Brecht também foi muito importante para sua formação teórica assim como os livros em inglês e francês de Eisenstein ajudaram-no na compreensão da linguagem cinematográfica.

Como dito anteriormente, Silvio considerava Eisenstein um mito. Um dos pontos fundamentais sobre o cineasta era a questão política, pois havia muita curiosidade sobre a Revolução Soviética, o que fazia com que as pessoas o procurassem para saber mais sobre o assunto. Em contrapartida, havia outro grupo que, por causa da questão político-ideológica, discriminava Eisenstein, pois via seus filmes apenas como propaganda do regime soviético.

Os cineastas russo-soviéticos eram politizados, mas isso não fazia de suas obras uma propaganda política, pois o que almejavam era a renovação da linguagem. Outros artistas também lutavam pela mesma causa, entre eles, Maiakóvski. Silvio comentou que Chris Marker dizia que Eisenstein tinha sido o primeiro a encenar o inconsciente coletivo ao filmar o massacre da escadaria de Odessa, o qual nunca ocorreu.

Outra questão sobre a genialidade de Eisenstein é quanto à utilização da montagem cinematográfica para as cenas do *Potiómkin*. O navio permaneceu no porto, encalhado, mas, por conta dos recursos utilizados pelo cineasta, esse detalhe passa despercebido.

Sobre a utilização de recursos de montagem cinematográfica, Silvio Tendler utilizou com maestria os ensinamentos sobre linguagem de Eisenstein. Em seu filme, *Jango*, Silvio apropria-se de cenas de *O encouraçado Potiómkin* construindo um diálogo imagético entre o levante de marinheiros de março de 1964 e o levante de 1910, tendo a figura de João Cândido presente em 1964 e como trilha sonora, uma recriação de Wagner Tiso, a partir do tema musical do filme composto por Dmitri D. Shostakóvich.

Jango busca aproximar, emocional e politicamente, o espectador do protagonista homônimo. [...] a revolta dos marinheiros aproxima-se do cinema épico soviético fundindo imagens de cinejornal com cenas de O encouraçado Potemkin (Sergei Eisenstein, 1925), numa afinidade imagética impressionante. (NAPOLITANO, 2012)

A cinematografia é, em primeiro lugar e antes de tudo, montagem. (EISENSTEIN, 2002b, p.35)

Para Silvio, Eisenstein foi muito criativo no filme *Aleksandr Niévski*, pois iria contar, em 1938, às vésperas da Segunda Guerra Mundial, ou a Grande Guerra para os russos, uma história de mais de trezentos anos, a invasão teutônica, a luta contra os alemães.

Anos depois, em 1943, o cineasta Anatole Litvak foi incumbido de fazer um documentário sobre a história da Rússia e dos países da União Soviética *The Battle of Russia*, parte da série *Why We fight*, demonstrando que a Rússia declarara-se inimiga dos alemães para assim conquistar a confiança e ter o apoio dos norte-americanos contra a invasão alemã em território russo. Partes do filme *Aleksandr Niévski* foram utilizadas para ilustrar essa contextualização.

Ao voltar para o Brasil, em 1976, Silvio ministrou o curso pioneiro de Cinema e História da PUC-Rio. Em 1979, passou a integrar o corpo docente do Departamento de Comunicação Social nessa universidade. Na época, o curso era mais prático e só em meados de 1992 exigiu-se doutorado aos docentes. “Cada filme é uma tese!”, afirmou Silvio, que recebeu o Notório Saber da PUC-Rio em 2011.

Em suas aulas, principalmente nos anos 1970, compartilhava a literatura de cinema que adquirira na França, já que os alunos da época liam em francês e havia uma escassa literatura sobre o assunto. As poucas obras em português eram publicadas pela Civilização Brasileira e pela Editora Paz e Terra. Uma das

que foi muito utilizada intitula-se *Cinema e política*, de Leif Furhammar e Folke Isaksson, de 1976.

“Eisenstein está vivo até hoje” afirmou Silvio com certo entusiasmo. Tão vivo que recentemente haviam feito um filme sobre Eisenstein no México - *Eisenstein in Guanajuato*, de Peter Greenaway, lançado em 2015.

Ao comentar sobre os planos de Eisenstein na Holanda, que foi algo que um amigo lhe contara, Silvio brincou dizendo que Eisenstein sempre fora um *clown*. Bastava ver sua foto de Paris, fazendo graça com o volante do automóvel. Com isso, é possível afirmar que a militância política não era o fundamental para Eisenstein, até porque ele tinha graves problemas com o regime soviético liderado por Stálin.

Eisenstein e Viértov brigavam para saber quem era o mais revolucionário. Essa disputa não era relacionada à revolução política, mas à linguagem e aos meios de experimentação. Dois antagonistas numa mesma busca, a revolução da linguagem. Por exemplo, em *Outubro*, Eisenstein recria o som do sino com o aumento das fontes nos intertítulos.

Silvio contou que Dziga Viértov tinha o sonho de construir dois aparelhos. Um que pudesse registrar as imagens do mundo durante um dia inteiro e o outro que pudesse captar todos os sons para que não fosse necessário criar som nenhum em estúdio, já que todos os sons já existiam. Se contextualizarmos, um desses aparelhos já existe, o celular.

Silvio acredita no casamento entre lecionar e fazer cinema. Comentou que em cada nova turma, há um novo desafio relacionado a entender o novo contexto, uma oportunidade para se atualizar, o que nem sempre é fácil, pois é preciso haver entrosamento entre professor e aluno.

A verdadeira alma de Serguei Mikhailovitch, segundo o que recordo, ou, em outras palavras, seu maior objetivo na vida era: buscar, encontrar e compartilhar com outros, o que encontrara. (NIZHNY, 1964, p.9)

Já ao fazer cinema, Silvio assume-se viértoviano, trabalhando sem roteiro, pois não acredita que o documentário tenha roteiro. O filme-documentário é montado na mesa de edição.

Nosso russo, Boris Schnaiderman e a Odessa eisensteiniana

Em 9 de outubro de 2013, Boris Schnaiderman nos recebeu em sua residência, no bairro de Higienópolis em São Paulo, para uma conversa informal sobre Serguei M. Eisenstein. Muito nos interessava conhecer suas histórias e experiências com os filmes e as teorias do cineasta de *O encouraçado Potiômkin*.

Com o chegar da tarde, iniciamos a conversa. Para contextualizar aquele encontro, apresentamos alguns materiais pesquisados sobre as exposições de filmes e exposições de desenhos de Eisenstein em território nacional, os quais eram ainda materiais brutos e dispersos. Eram artigos de jornal referentes às exposições de *Aleksandr Niévski* na década de 1940, às projeções dos filmes de Eisenstein em mostras de cinema russo nos anos 1970, à exposição dos 115 desenhos no Museu Lasar Segall e à proibição da exibição de *O encouraçado Potiômkin* em 1965.

A primeira observação feita por Boris foi com relação à pronúncia do nome Serguei Eisenstein, pois a pronúncia correta em russo é “Eisenxtein” por causa da letra **ш** (Эйзе**н**штейн), no entanto, muitos pesquisadores brasileiros pronunciavam “Eisenstain” por causa da origem alemã de sua mãe.

Sobre *Aleksandr Niévski*, Boris contou que o filme tinha outro nome comercialmente, *Os cavaleiros de ferro*, pois, nos anos 1940, durante o Estado Novo, havia uma onda de perseguições a todo e qualquer material que contivesse indicações russas. A mudança de nome e a não colocação da origem do filme foi uma estratégia tomada pela distribuidora de filmes para evitar sua proibição.

Até os intertítulos foram mudados. No início do filme, no texto introdutório, substituíram russos por eslavos. Essa afirmação é segura por causa de certa intimidade que ele teve com o universo dos filmes russo-soviéticos. Nos anos 1940, o seu pai, Solomon Schnaiderman, associou-se à distribuidora de cinema Swiss Filmes e a tornou, talvez, a primeira dedicada exclusivamente a trazer filmes russos ao Brasil. Com a matriz no Rio de Janeiro, a filial de São

Paulo ficou sob responsabilidade de Boris entre 1946 e 1947, e, assim, o cinema transformou-se numa de suas paixões. Os filmes soviéticos continuaram a ser exibidos mesmo depois do fim das relações diplomáticas entre Brasil e URSS, em 1947, mas isso perdurou por apenas alguns meses até a proibição total de sua circulação comercial pelo governo brasileiro, determinante para o fim da empresa.

Um ano após a sua chegada ao Brasil, foi ao cinema com seu pai assistir a *O encouraçado Potiômkin*, na Sala Vermelha do Cine Odeon, na rua da Consolação, nº 40-42, em São Paulo. Relatou sua surpresa ao ver a mesma escadaria de Odessa, onde viveu e brincou até os oito anos de idade. Descreveu sua liberdade de ir e vir pela cidade, como num daqueles dias, observou uma

movimentação estranha, com pessoas vestidas de maneira esquisita, como se tivessem saído do passado.

Lembro-me da escadaria de Odessa e de uma estranha multidão que a invadiu. Homens e mulheres de trajes esquisitos e que faziam coisas estranhas. A memória registra, por exemplo, que os primeiros ficaram atirando chapéus para o alto durante bastante tempo.

Ao estar diante do filme *O encouraçado Potiômkin*, percebeu que era a filmagem da película que tinha presenciado. Não viu câmeras filmando. Não viu nenhum diretor de cinema ou algo do gênero, mas, com certeza, Eisenstein estava por lá, em algum lugar, onde o menino Boris não pôde alcançar.

Atendendo a convite de Paulo Emílio Sales Gomes, “grande ensaísta de cinema de todos os tempos”, ele participou em diversas ocasiões de exhibições de filmes russo-soviéticos, entre eles estavam os filmes de Eisenstein. Fazia traduções simultâneas dos intertítulos dos filmes mudos e das falas nos filmes sonoros. E, ao final da sessão, participava das discussões dirigidas por Paulo Emílio.

Boris não dispensou elogios ao comentar sobre “o grande ensaísta”, o qual fez muito pela popularização do cinema. Só não concordava com seu excesso de nacionalismo em determinado período, ao defender sempre que os filmes brasileiros eram melhores do que qualquer outro filme estrangeiro.

Segundo relatou, o cinema era muito popular. Tinha-se o hábito de ir ao cinema, não havia restrição social, todos podiam ir, pois o preço era acessível e existiam salas de cinema por toda a cidade, no centro e nos bairros. O cinema norte-americano obteve grande aceitação do público brasileiro, o que dificultou o entendimento de filmes advindos da França, por exemplo.

Boris comentou que a primeira parte de *Ivan, o Terrível* foi um fracasso de bilheteria, pois o público, que estava acostumado aos filmes norte-americanos, não compreendeu o filme, achou-o chato e muito lento. “Eu me lembro de alguém sair do cinema xingando: “Terrível é o filme, e não o Ivan””.

Boris, sendo um grande estudioso, comentou sobre a importância do teatro japonês nas teorias de montagem eisensteinianas, o Kabuki e o teatro Nô. Para Eisenstein o princípio da montagem estaria no ideograma.

Como o ideograma proporciona um meio para a impressão lacônica de um conceito abstrato, o mesmo método, quando transposto para a exposição literária, dá vez a um laconismo idêntico de imagens diretas. (EISENSTEIN, 2002b, p.37)

Por conta do texto “O princípio cinematográfico e o ideograma” publicado no livro *Ideograma* organizado por Haroldo de Campos, Boris deu um curso nos anos 1970 intitulado *Montagem e poesia* no qual analisava a teoria de montagem de Eisenstein aplicada à poesia de João Cabral de Melo Neto. Esse curso ocorreu em São Paulo, na USP, e também em Goiânia.

Sobre os desenhos realizados pelo cineasta russo-soviético, Boris explicou que havia duas séries distintas. A primeira fora desenvolvida no período em que Eisenstein esteve nos Estados Unidos e no México. Eram desenhos eróticos, os quais ele enviava a Upton Sinclair, que em seu puritanismo chocava-se com aquelas imagens explícitas. E a segunda série produzida dizia respeito aos esboços e croquis de seus filmes, publicados recentemente na Rússia.

No artigo “Odessa, Brumas, Eisenstein” publicado no *Folhetim* de 26 de julho de 1982, Boris noticiou o estado das cópias de alguns filmes de Eisenstein. “A Cinemateca Brasileira exibiu durante muitos anos uma cópia de ‘Encouraçado Potiómkin’ em sua versão primitiva, mas ela foi se estragando a tal ponto de cenas fundamentais acabarem desaparecendo.”

Notou também alterações que foram feitas no mesmo filme nas versões de 1950 e 1970 da URSS. Na primeira, foram feitas algumas adaptações didáticas tais como: uma voz *off* entoava os marinheiros revoltados e os adaptadores acrescentaram uma citação longa de Lênin no início e outra no final. Na segunda versão, retiraram a voz *off* e os textos de Lênin, mas acrescentaram alguns trechos de Dmitri D. Shostakóvich.

Circulava uma cópia de *Outubro* em que as legendas eram acompanhadas de uma voz que as traduzia para o português, o que em

determinado momento não condizia com a montagem das imagens e dos intertítulos, por não ser verossímil.

Pois bem, na sequência do ataque ao palácio de Inverno, no início do assalto, os combatentes de uma das partes gritam: "Mãe!" e os outros respondem: "A tua!". Seguem-se imagens de maternidade que as artes plásticas nos legaram, e a ironia do cineasta é fundamental nesse trecho. Mas a voz do tradutor diz algo assim: "Ouviram-se uma sucessão de palavras". (*Folhetim*, 26 de julho de 1982)

Segundo relatou Boris, Eisenstein esteve presente na vida cultural brasileira desde a década de 1920, não só pelo impacto causado por seus filmes, mas também pela importância que adquiriu para muitos intelectuais a publicação de seus trabalhos no ocidente. A princípio, saíram em revistas especializadas, depois, foram traduzidas nas coletâneas *Film Sense* (1942) e *Film Form* (1949), organizadas por Jay Leyda.

Em 1956, a primeira coletânea em russo de seus ensaios, editada postumamente, *Reflexões de um cineasta*, que em português foi publicada pela Zahar Editores em 1959, foi o primeiro livro de Eisenstein traduzido para português. Mesmo não sendo a obra mais importante de Eisenstein, tornou-se uma fonte importante para um primeiro contato com o pensamento eisensteiniano. A complementar essa informação, no artigo, Boris comenta a dificuldade de se traduzir e de se publicar escritos de Eisenstein, pois além de escrever em russo, frequentemente o cineasta intercalava trechos em francês, inglês e alemão ou passava a expressar-se por meio de desenhos.

Se a atividade de cineasta é essencial em Eisenstein, se ele vê tudo em função da imagem visual, a sua preocupação com os fatos de existência estendeu-se pelos campos mais diversos. E, sobretudo, é fundamental em toda a sua atividade a relação entre imagem e conceito. (*Folhetim*, 26 de julho de 1982)

Maximo Barro, um cinéfilo entre salas de cinema e salas de aula

No dia 10 de fevereiro de 2018, o professor, montador e pesquisador de cinema Maximo Barro recebeu-nos em sua casa no bairro de Higienópolis, em São Paulo. Essa conversa já havia se iniciado algumas semanas antes, quando ao entrar em contato por telefone, Maximo já adiantara uma pequena parte do que conversaríamos pessoalmente sobre sua relação com Serguei M. Eisenstein.

Maximo Barro iniciou o encontro afirmando o quão pequena sempre foi a recepção dos filmes eisensteinianos no Brasil, já que no primeiro momento em que sua obra poderia ter sido exibida no Brasil, nos encontrávamos em plena Ditadura Vargas, a qual proibiu todas as películas do cineasta. Maximo afirmou que aquela era uma ditadura de direita, por mais que muitos de seus colegas o considerem louco por afirmar isso. Ele comentou que, independente do viés ser de direita ou de esquerda, toda ditadura era ruim por não permitir a liberdade de expressão.

Os filmes de Eisenstein também encontraram dificuldades para serem exibidos tanto na própria União Soviética quanto em todo o mundo, porque sempre sofriam censura. Para ilustrar esse fato, Maximo comentou que segundo George Sadoul, na Noruega ou na Dinamarca, sugeriram uma pequena modificação no último letreiro de *O encouraçado Potiômkin*, que dizia: “Sem um único tiro, desenrolando a bandeira vermelha da liberdade, o navio de guerra rebelde navegou pela frota”. No caso, a informação desse letreiro também é mentirosa, pois a história não foi bem assim. Além disso, sabe-se que mudando qualquer parte do filme, mesmo um letreiro, mudava-se todo o seu sentido.

Quando o filme *O encouraçado Potiômkin* foi exibido na Alemanha, no período da República de Weimar, os filmes mudos alemães daquele período apresentavam uma música específica para cada filme produzido, uma trilha sonora criada a partir do enredo. Já em outros países, utilizavam-se músicas padrões para determinados tipos de sentimentos ou ações, logo, muitas delas se repetiam. Quando havia uma cena de amor tocavam uma música para uma cena de fuga, outra, e assim por diante.

**И гордо вея
красным флагом свободы,
без единого выстрела,
прошел мятежный броненосец
сквозь ряды эскадры**

A organização do cinema operário atingiu o ponto alto de 1926 com a exibição dos filmes *Encouraçado Potemkin*, de Eisenstein, e *A mãe*, de Pudovkin. O filme de Eisenstein, proibido duas vezes pela censura do Estado de Weimar, em função de seu "caráter simbólico", depois de muitos protestos foi liberado e muito elogiado, inclusive pela crítica burguesa. O *Encouraçado* recebeu destaque até mesmo na imprensa reacionária de Hugenberg: foi capa da revista *Der Flim*, classificado como "Ein Wunderwerk" ("uma obra-prima"). (SANTANA, 1993, p.21)

Em março de 1926, Eisenstein foi à Alemanha para supervisionar a música do filme *O encouraçado Potiômkin*. Essa também foi uma boa oportunidade para reencontrar-se com o pai, exilado em Berlim desde a Revolução Soviética, pois na Rússia czarista ele era aristocrata e fazia parte do exército branco. E novamente, pelo que consta, haviam mexido no filme.

Maximo demonstrou, nessa introdução, a dimensão da censura para que se tenha consciência de sua atuação e amplitude na produção cinematográfica de Eisenstein. Disse que com o filme *Outubro* não foi diferente. A personagem principal tinha um pouco de Lênin, mas muito de Trótski. Quando apresentado

à comissão de cinema, os censores retrucaram afirmando que a história narrada não condizia com o que havia acontecido, logo, o filme foi censurado. Consequentemente, Eisenstein foi obrigado a filmar grande parte do filme novamente.

Já *O velho e o novo*, segundo Maximo, podia ser considerado um filme muito frágil, fraco. Por conta disso, foi pouco exibido na União Soviética e no exterior. Ele afirmou que era um filme puramente de propaganda.

A censura do governo percebeu que Eisenstein era um cineasta que não fazia o que tinha que ser feito, por isso era preciso tomar uma atitude em relação a ele e foi assim que o enviaram ao exterior para que estudasse mais sobre cinema sonoro. Sua ida à França não deu certo, sua estada na Alemanha também não, e foi, dessa forma, que chegou aos Estados Unidos da América, berço do capitalismo, onde também não obteve sucesso com as produtoras. A convite de Upton Sinclair foi filmar no México. E lá filmou, filmou, filmou metros e metros de película, mas sem nenhuma estrutura ou roteiro, o que culminou no seu retorno à União Soviética sem uma finalização do filme *Que viva México!*.

Normalmente, os filmes possuíam um roteiro prévio, uma história a ser contada, como é o caso de *O encouraçado Potiômkin*, encomendado para a comemoração dos dez anos da Revolução Soviética. No entanto, o filme não contemplou essa festividade. Anatoli V. Lunatcharski narrou a *première* de *O encouraçado Potiômkin* na União Soviética. Todos acreditavam muito no filme, havia muita expectativa, pois pouco se sabia sobre a revolta dos marinheiros de 1905. Pressupunha-se que, por ser um filme bancado pelo regime, ele deveria suprir as demandas por informação, mas, sempre a favor do governo. No entanto, não foi o que aconteceu.

Infelizmente, *O encouraçado Potiômkin* não obteve êxito com o grande público na União Soviética, foi só depois que o público alemão o recebeu com grande entusiasmo que o filme foi aceito adequadamente na União Soviética.

Lunatcharsky, ministro da Cultura, relata:..."temos muitos exemplos de filmes soviéticos que não recuperavam seu investimento e não tiveram êxito. É verdade que muitos mereceram essa acolhida, porém, também, existem outros fatores de significado diverso. Costuma-se manter em silêncio o fato que *O Encouraçado Potemkin* não obteve êxito entre nós. Recordo a estranha impressão que experimentei quando entrei na Primeira Sala de Sovkino, na praça Arbat, decorada com um cartaz que representava um navio e com os lanterninhas e faxineiros fantasiados de marinheiros. Encontrei a sala semivazia. E tratava-se de estreia de *Potemkin*. Só depois que o público alemão o recebeu com grande entusiasmo esse filme foi aceito aqui adequadamente. Sua maior publicidade foi o desejo de ver a película que conquistara para nós a primeira vitória do mercado cinematográfico estrangeiro. A *Greve* também foi exibida para uma plateia indiferente. (*Cinema em Cartaz*, 2008, p.44)

Os soviéticos compravam filmes norte-americanos de classe B e os adaptavam à ideologia soviética, embora originalmente não tivessem a ver com a realidade soviética. Muitos desses filmes eram da produtora United Artists, contratante dos atores Douglas Fairbanks e Mary Pickford, que faziam grande sucesso entre os soviéticos, sendo bem recebidos quando viajavam para a União Soviética.

Esses atores faziam tanto sucesso por lá que permeavam o imaginário do público. Segundo relatou Maximo, muitos afirmavam que a bailarina Galina Ulanova, quando dançava, parecia Liliam Gish, sem que ambas se conhecessem. Quando Galina se apresentou em Nova Iorque, Liliam foi ao seu encontro. Foi nesse momento que elas se conheceram. Galina agradeceu a

Lilium, pois sem a fama da atriz perante o público e a identificação da semelhança que o público notava entre ambas, a bailarina jamais teria tido tanto sucesso. Era o que o público esperava.

As desgraças de Eisenstein começaram na União Soviética e seguiram-se até a sua morte. As aulas eram controladas pelo governo, que havia inserido espões nas filmagens. Por exemplo, nas filmagens de *Ivan, o Terrível*, Pudovkin, que interpretava o padre, era o espião, relatando tudo para a polícia. Ator e espião.

Voltando ao Brasil, em meados de 1930, Getúlio Vargas dá um Golpe de Estado e torna-se ditador. Fecha o congresso, controla os jornais e destitui uma parte do supremo. Os que permanecem são pessoas ligadas a Vargas e os que entrariam no governo fariam as leis segundo os seus ideais.

Mas em 1931 começa um movimento exigindo eleições, que culminará na revolução de 1932. Nessa breve abertura política, *O encouraçado Potiômkin* é exibido. Como divulgação, havia um cartaz com uma xilogravura de Lívio Abramo. Maximo é enfático ao declarar que esse não podia ser considerado um bom cartaz de cinema, pois não chamava a atenção, não atraía os passantes para entrarem e assistirem ao filme. Isso era bem o que o partido queria: que o público viesse até o filme e não que o filme chegasse até o público.

O filme foi exibido e depois proibido, não voltando mais às salas de cinema. Praticamente, no dia seguinte, à queda de Getúlio Vargas, o centro de críticos cinematográficos do Rio de Janeiro criou um clube de cinema, o que, até então, era proibido na Era Vargas. Sendo assim, os anos 1950 foram um período de grande retomada, época da criação dos clubes de cinema.

Maximo conta que, em 1946, com 16 anos, frequentou ativamente as reuniões do Clube de Cinema de São Paulo, as quais se davam no consulado americano ou nas salas de exibição das produtoras de filmes. Depois, os encontros foram transferidos para a União do Pensamento, um centro esotérico na praça São Paulo. Foi lá que ele assistiu a muitos filmes proibidos pela censura brasileira.

Também acompanhou a criação do Museu de Arte de São Paulo (MASP) e Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), dos quais era frequentador e nos quais assistira aos filmes projetados. Mesmo assim, os filmes soviéticos demoraram a serem exibidos no país. Antes da chegada de *O encouraçado Potiômkin*, *Outubro* e de *O velho e o novo*, chegou às salas de cinema *Ivan, o Terrível – Parte I*, sendo exibido no Cine Ritz.

Já a segunda parte do filme só seria exibida em 1958, cinco anos após a morte de Stálin. Maximo comentou que, quase simultaneamente à exibição de *Ivan* na União Soviética, ocorreu uma projeção do filme em Nova Iorque. Isso porque a crítica publicou na sequência comentários sobre o filme que diziam algo como: “tens a impressão que cada passo para frente, eles (soviéticos) dão dois para trás”.

Dialogando com essa observação dos americanos, Maximo confessou que ficou admirado ao ver Eisenstein e sua montagem, mas que, depois, ao assistir a *Ivan*, percebeu que contemplava uma peça de teatro com sombras exuberantes, um teatro com características do cinema expressionista. Isso não seria necessário. Ele teve a impressão de que Eisenstein, que já era um homem de mais de oitenta anos, cansado da vida, havia perdido todas as suas forças criadoras ao se meter naquele negócio. “Trágico!”, disse ele.

Maximo lamentou também *Aleksandr Niévski*, segundo ele, uma terrível obra decadente, um filme pró-capitalismo. Essa reflexão foi desenvolvida em um de seus livros, ainda em fase de construção, no qual analisa quatro obras realizadas em 1938, as quais exaltam o poder políticos das ditaduras, justificado pela história. São eles: *Aleksander Niévski*, de Eisenstein, *Olímpia*, de Leni Riefenstahl, *O descobrimento do Brasil*, de Humberto Mauro e *Cipião africano*, de Carmine Gallone. O mais interessante desse estudo é que nenhum dos cineastas citados teve contato com a obra do outro, no entanto, até algumas falas dos personagens são idênticas, segundo a análise do pesquisador.

Como já dito anteriormente, a estreia de *Ivan, o Terrível – Parte I* foi no Cine Ritz, sala de cinema que projetava principalmente filmes da United Artists,

um dos últimos estúdios norte-americanos. Esse era o único lugar onde os diretores tinham a liberdade de fazer o que bem entendessem desde que pagassem por isso. Por exemplo, foi lá que John Ford filmou *No tempo das diligências* (1939). Curiosamente, por conta desse perfil, um filme a cada dois meses dessa produtora entrou para a história do cinema.

Ivan, o Terrível – Parte II foi exibido no Cine Coral, localizado à rua 7 de Abril. Essa sala de cinema pode ser considerada a primeira experiência bem-sucedida na implantação de uma programação totalmente voltada ao público amante do chamado “filme de arte”. A iniciativa serviu de modelo para a instalação de outras salas de arte pelo resto do país, nos anos seguintes. O modelo era exibir filmes de grande teor artístico, mas com pouco público, que ficavam em cartaz de cinco a seis meses.

Lá era possível assistir à cinematografia internacional da geração do pós-neorrealismo italiano e a produções emergentes do leste europeu dos anos 1950. Já em meados de 1962, o Cine Coral abrigou a sede da Sociedade Amigos da Cinemateca (SAC), apoiadora da Fundação Cinemateca Brasileira.

Dante Ancona Lopez: “Eu construí o Coral num terreno onde existia o depósito de um jornal do Rio chamado ‘A noite’, e o terreno era do Dr. Sacramento. Eu aluguei o terreno por dez anos e construí, assumindo o compromisso de no prazo acertado entregar tudo que tivesse construído para ele. Meu plano era amortizar a construção em quatro anos e eu aproveitaria o resto dos seis para mim, mas eu amortizei a construção em apenas dois anos. Quer dizer, a programação foi boa e o público correspondeu. Depois usei mais cinco anos e acabei vendendo o contrato para Valanci (exibidor carioca) porque resolvi que ia viajar com a minha mulher pelo mundo”.

Maximo frisou que somente essa sala conseguia exibir os filmes de Eisenstein.

O cinema mudo eisensteiniano encantou Maximo. Seu formalismo e sua técnica de montagem o influenciaram, pois, como montador, ele utilizou muitas vezes as soluções encontradas nos filmes desse período. Por conta disso, afirmou que todos que estudassem cinema de montagem deveriam “engolir” Eisenstein ou não entenderiam nada do assunto. No entanto, esse tipo de público, o formado por estudantes de cinema, era muito escasso em comparação ao público frequentador de salas de cinema que exibiam filmes norte-americanos ou de outras nacionalidades mais aceitas pelos brasileiros, afinal os filmes de Eisenstein não eram de fácil compreensão.

Maximo relatou que, quando era professor, aplicou uma prova na qual os alunos deveriam analisar o trecho da ponte levadiça de *Outubro*, com a finalidade de os alunos poderem conversar entre si e utilizarem todos os espaços da faculdade. Ele imaginou que, com 21 alunos presentes, iriam aparecer pelo menos dez respostas originais e 11 respostas copiadas, mas para sua surpresa, todas as 21 análises foram diferentes umas das outras. Por exemplo, havia um aluno que foi para a moviola e contou quantas tomadas havia em cada cena, pois para ele a questão rítmica era muito importante.

Sobre o cinema sonoro, Maximo comentou sobre alguns casos na história do cinema nos quais os diretores do cinema mudo negaram o cinema sonoro logo em seu início, mas que depois se renderam a ele, desenvolvendo seus filmes com som. Charles Chaplin foi um desses cineastas que afirmara que o som seria o fim do cinema, pois, para ele, o cinema era um gesto. Ele fez filmes musicados, mas, só em *O grande ditador* (1940), utilizou a tecnologia do som. Segundo Maximo, esse filme foi um desastre no quesito utilização do som, pois Chaplin não soube aproveitar sua potência e resolveu a questão do som com discurso, algo bastante anticinematográfico.

Essa potência já havia sido apresentada na “Declaração do cinema sonoro” de Eisenstein, Aleksandrov e Pudóvkin de 1929. Para o cineasta, o

importante era o choque entre o som e a imagem vista, em que o visto não era ouvido e vice versa, porém, segundo Eisenstein, esse tipo de montagem só seria possível para curtas-metragens ou para cinema experimental.

Em suas aulas, Maximo utilizava-se de moviola e de retroprojetores para mostrar os fotogramas de um filme. No caso de *Outubro*, ele mostrou aos alunos que a dança cossaca se resolvia em dois fotogramas, e que ainda assim era possível ouvir a música por meio da dança. Com os fotogramas, dessa forma, ficou fácil demonstrar como a visão não dependia dessa sequência, pois era com a percepção, com o intelecto que a sequência contava, afinal não se via com nitidez todos os fotogramas.

Ele destacou entre os principais lugares onde se exibiam filmes soviéticos a sala de cinema, na Boca do Lixo, de propriedade do exibidor José Gravatinha, onde assistiu a filmes soviéticos educativos. Também citou o Cine Ritz, onde assistiu ao primeiro filme soviético em cores.

Segundo contam, quando a União Soviética invadiu Berlim, em 1945, a primeira coisa que os soldados fizeram foi invadir a UFA (Universum Film Aktien Gesellschaft ou Universum Film AG), retirando de lá todas as máquinas que faziam filmes coloridos. Eles a levaram para a União Soviética onde foram chamadas de Sovietcolor.

Outra questão importante levantada por Maximo foi a constante adaptação que os países importadores faziam dos filmes soviéticos como uma forma de aculturar essas películas e de diminuir a possibilidade de edição do filme no país que fosse recebê-lo. Em um momento da entrevista, Maximo citou Frank Capra: “O cinema tem três grandes momentos de criação: quando escrevemos a história, quando dirigimos e depois quando projetamos o filme. Ainda mais no cinema mudo.”

Outras manipulações também foram feitas, segundo ele. No caso dos filmes suecos, que utilizavam muitos efeitos de *flashback*, o público acabava por não compreendê-los. Consta que, no dia seguinte, o filme estava remontado na

ordem cronológica para facilitar seu entendimento naquele determinado público. Com isso, a recepção é completamente distinta.

Maximo comentou que no livro *From Calligari to Hitler*, de Siegfried Kracauer, há relatos de fotógrafos alemães do período do cinema mudo dizendo que os soviéticos compravam sobras de rolos de negativos, peças de dez e/ou 15 metros inutilizáveis para os alemães. Eles guardavam essas sobras e depois as revendiam com um preço bem menor. Com esses negativos, por exemplo, Eisenstein produzia suas sequências de 15 fotogramas. Sobre essa questão Maximo, afirmou: “A miséria faz isso também. A miséria e a estética”.

Eisenstein lia muito James Joyce. Maximo contou que o cineasta, com o dinheiro que recebia das aulas, encomendava, de um amigo que morava no exterior, os livros que gostaria de ler, mesmo sendo proibidos na União Soviética, como era o caso de Joyce. Ambos compartilhavam ideias muito próximas com relação à formação de “novas” palavras e imagens. Eisenstein partia do ideograma chinês para compreender a montagem, na qual dois ideogramas distintos, colocados juntos criavam, portanto, um novo significado. Joyce criou o conceito de “palavra-valise” (*portmanteau word*), expressão comum para palavras que carregam, como uma mala, mais de um significado.

Maximo, já ao final de nosso encontro, sintetizou a compreensão que se tem, no geral sobre a cultura russa, mas mais especificamente sobre Eisenstein, afirmando que o motivo pelo qual o ponto de vista dos russo-soviéticos e, logo, de Eisenstein não pode ser compreendido plenamente por nós, brasileiros, é devido ao fato de nossa opinião sobre Eisenstein no Brasil ser muito obliterada por problemas políticos e problemas de recepção de várias naturezas. Afinal, como comentado anteriormente, os russos são um povo distante de nós, tanto em matéria de pensamento, quanto em matéria de cultura.

Ele encerrou nossa conversa evidenciando que agora, mais do que nunca, há a necessidade de romper com a imposição do sistema, que é preciso ignorar o que é oficial.

Eisenstein e suas “memórias imorais”, uma possível tradução

Memórias imorais: uma autobiografia é um livro de memórias *sui generis*. Escrito por Serguei M. Eisenstein em 1946, dois anos antes de sua morte, tem um estilo fragmentário e assistemático, o qual dialoga com os resultados obtidos por Eisenstein em seus filmes a partir de suas teorias sobre montagem. No livro, o cineasta comenta sua vida na Rússia, narra viagens ao Ocidente, onde se encontra com Jean Cocteau, Paul Éluard, James Joyce, entre outros, enfim reflete sobre os prazeres e as dificuldades, ambos vividos intensamente. *Memórias imorais* mostra também a grande erudição de Eisenstein. Por exemplo, em dois capítulos ele discorre sobre sua relação com os livros, em outro analisa a obra de Edgar Allan Poe. Essas memórias mostram também a diversidade de interesses do cineasta, que, entre outras coisas, foi um excepcional desenhista.

O livro foi editado no Brasil pela Companhia das Letras em 1987, com edição e prefácio de Herbert Marshall, ex-aluno de Eisenstein. Traduzido do inglês, possui imagens retiradas do livro *Immoral Memories* (1983) e *Eisenstein at Work* (1980).

A tradução para o português do título apresenta, de maneira sutil, ao leitor um possível conteúdo da vida de Eisenstein. Ao adicionarem o artigo indefinido **uma**, ao subtítulo **uma** autobiografia, acrescentou-se uma carga de incerteza e de possibilidade ao livro, pois segundo a regra gramatical, utiliza-se o artigo indefinido para indicar que, apesar de único, o substantivo tem um significado vago e indeterminado.

No livro *Memórias imorais: uma autobiografia*, o cineasta narra suas memórias na tentativa de revisar e recriar um passado, que não existe mais. Entre histórias, descrições e reflexões, a escrita do eu sobre o eu parte do fragmentado mundo das memórias que se constrói por meio da linguagem – verbal-inscrita - como uma possibilidade, um recorte entre tantos outros possíveis de serem feitos por essas memórias e lembranças que surgem, se modificam e desaparecem.

Segundo Bakhtin (2015), há uma condição para que a autobiografia se torne artística. Essa exigência se objetiva quando assume a possibilidade de representação, quando se presta a realizar o valor biográfico como princípio organizador da narrativa, local em que se inserem autor e herói bem como o princípio organizador da consciência, da visão, do discurso que o eu terá de sua própria vida. A autobiografia se configura como forma de expressão do “eu” e está intimamente referenciada à historicidade do indivíduo.

Ao cruzar informações e acontecimentos, compreende-se que a narrativa realça não apenas o autor, mas um ponto de vista forjado a partir de experiências particulares e formas, segundo as quais as condições históricas são apropriadas, reelaboradas e vivenciadas pelas pessoas nas mais diversas inserções sociais. Tal entrecruzamento permite reconstituir o tecido social em toda sua complexidade. De um lado, ele incorpora a multiplicidade de significados e, de outro, revela as determinações estruturais e simbólicas que imprimem sentido às práticas sociais.

Assim como Bakhtin (2015), Arfuch (2002) acredita que o homem deve ser pensado a partir de sua alteridade, do contexto plurivocal que dá sentido a seu discurso. Tal razão dialógica, que vai de encontro à razão cartesiana, define uma apropriação da linguagem, de uma realização da enunciação que se dá pela heterogeneidade. Dessa condição constitutiva da linguagem e do discurso literário emergem importantes questões que caracterizam a “lógica” do discurso bakhtiniano e, conseqüentemente, o delineamento proposto por Arfuch sobre a (auto) biografia: segundo ele, esta última é interação, sintonia, afecção e apropriação.

Os discursos são fruto da interação, isto é, da participação simultânea de sujeitos, que, nesse contexto, são considerados interlocutores e não mais entidades isoladas (emissor e receptor). Certamente, as enunciações são produzidas dentro de uma situação mirada, objetivada, contudo, elas nascem do movimento cíclico, muitas vezes caótico, das relações históricas estabelecidas entre os mesmos sujeitos. Nelas está implicada uma série de elementos – por exemplo, lugar, tempo, diferentes visões de mundo entre outros – que, em

combinação constante, dão lugar a uma dimensão cultural que permeará a produção de discursos desses sujeitos. Sem dúvida, dentre os elementos que compõem tais relações, a afetividade é considerada uma das mais importantes, pois ela dará intensidade ao valor atribuído e à aproximação do sujeito com um determinado tema.

De fato, para Bakhtin (2015), a autobiografia é o registro da afetividade, na qual a ideia de autocriação não supõe autossuficiência, mas apropriação criativa do outro discurso. Essa espécie de sintonia constitutiva entre os sujeitos é o que determina o caráter polifônico da linguagem.

Tais considerações abordadas auxiliam a demarcar o objetivo da autora argentina ao desenvolver seu estudo: delinear a dimensão significativa dessas narrativas (auto) biográficas em um horizonte cultural determinado, entendendo-as como articulações, como resultado de uma simultaneidade de discursos, que, em presença ou em ausência, se apresentam como tramas culturais resultadas de um clima de época.

No capítulo “Nooneh”, do livro *Memórias imorais*, Eisenstein inicia o capítulo com uma reflexão sobre biografias, afirmando que elas o fascinavam por mostrarem momentos únicos que determinavam a vida de alguém e todos os outros que os antecederam. Cita Zola e George Antheil, escritor e compositor respectivamente, que do dia para a noite receberam o devido reconhecimento e passaram do anonimato ao estrelismo. Dando continuidade a esse pensamento, descreve o grande sucesso que foi a recepção do filme *O encorajado Potiômkin* em Berlim. O filme também teve uma boa recepção nos Estados Unidos, na Espanha e França.

No mesmo capítulo, descreve um encontro com Charles Chaplin, o qual comentou com Eisenstein: “Acabo de rever *O encorajado Potemkin*. Sabe, não envelheceu nem um pouco em cinco anos, ainda é o mesmo!” (EISENSTEIN, 1987, p.132). Decorridos vinte anos desse encontro, o cineasta escreve o capítulo, retomando essas recordações, não para se vangloriar, mas para não se esquecer das dificuldades que antecederam o reconhecimento, as angústias e

frustrações de um artista que, ao produzir um filme, sofreu por causa da censura, dos prazos curtos e de outros fatores exteriores que limitaram sua criação artística.

O título “Nooneh” refere-se a Nina Ferdinandovna Agadjanova, já que Nooneh é o equivalente armênio do nome russo Nina. Ela foi uma amiga muito importante de Eisenstein, que o ajudou na caminhada artística em seus altos e baixos. No texto, ela é comparada a um personagem de livros infantis soviéticos, o médico veterinário Aibolit, pois, como ele, também tinha o dom de recuperar a autoestima daqueles que estavam desolados e até mesmo desorientados. Nooneh mostrava que eles eram importantes para a Revolução em sua individualidade, e que não era preciso nivelar-se a ela.

Nesse capítulo, é possível observar uma simultaneidade de discursos. Eisenstein o escreve num determinado ano, posterior a grandes acontecimentos de sua vida. Com foco em questões profissionais e artísticas, ele busca refletir sobre o momento que antecede um grande acontecimento, no caso, o reconhecimento profissional. Dessa maneira, cineasta e leitor são transportados para a estreia do filme *O encouraçado Potiômkin* na Europa e na América.

O mais interessante desse capítulo é Nooneh não ser lembrada apenas por sua generosidade e amizade, mas por ser o produto de um sistema, o Realismo Socialista, como comenta Arfuch (2002), afirmando que (auto) biografias mostram as tramas culturais de uma época.

Das teorizações de autobiografias tradicionais, nas quais se supunha coincidência empírica entre autor e narrador, a busca pela justificativa para a vida acaba por não se cumprir. Tal equívoco na concepção tradicional não considera as narrativas vivenciais como uma posição enunciativa, que entende “a impossibilidade constitutiva de qualquer réplica ‘fiel’ de um *cursus vitae*”¹¹ (ARFUCH, 2002, p.59), mas as percebe como captação e reprodução de uma vida – uma abordagem similar a um estudo científico.

¹¹ Livre tradução da autora.

Por esse motivo, os relatos (auto)-biográficos, durante muito tempo, tiveram um cunho pedagógico, por meio do qual se poderia aprender a viver – talvez até melhor do que com a própria vida. Com a apropriação da teoria bakhtiniana da linguagem pelo estudo da (auto) biografia, essa passa a ser vista como literatura, isto é, como produção de um imaginário social.

Assim, o que existe, segundo Bakhtin, é uma confrontação entre interior e exterior: seja entre escritor e narrador ou entre leitor e tais figuras da narrativa. Nesse sentido, a afetividade determina a aproximação que se tem do mundo possível veiculado na autobiografia, na sua confrontação com o mundo real. Quanto ao leitor, sua participação é ativa, transfigurando a palavra em tradição estética, moral, social, política e cultural. E, nessa transfiguração, o universo movediço da narrativa toma o lugar da objetividade realista (tradicionalmente atribuída aos relatos vivenciais), em um horizonte impreciso, que se modifica a cada leitura, compondo o “mundo ‘possível’ do texto” em relação ao “mundo do leitor” – o horizonte de expectativa de Jauss (1994), cujo diálogo com Bakhtin (2015) se evidencia quando ambos admitem a dimensão relacional e pragmática da leitura, atribuindo ao leitor parte importante e indispensável da concretização do fenômeno literário.

Em Bakhtin (2015) há o diálogo de consciências, em Jauss (1994), um pano de fundo comum a autor e receptor da obra, e, em ambos, existe uma apropriação ativa e autorreflexiva da obra literária e a consequente “quebra de contrato” entre literatura, crença e verdade; tão somente produção de sentidos, afetividade.

O último capítulo da autobiografia “P.S., P.S., P.S.” é composto de alguns parágrafos em que Eisenstein escreve uma reflexão sintética sobre a vida e seu fim, já que ele o redige após sofrer um derrame. De maneira profética, antecipa o que há de vir, a morte que já está à sua espera.

O leitor percebe a aproximação do fim, como se essas palavras inscritas fossem os últimos suspiros do cineasta, o P.S. inserido no final de uma carta. No entanto, na edição brasileira acrescentam-se capítulos ao texto final, que são:

“Cronologia da vida e da obra de Eisenstein”, e Complemento: “As esperanças do futuro”, de Eisenstein e “Agradecimentos”. Com esses capítulos, percebe-se a necessidade de permanência da memória de Eisenstein, buscando-se uma continuidade, uma transformação de alunos em discípulos, a urgência de suas teorias e anotações serem transcritas, organizadas, traduzidas, lidas e estudadas em todo o mundo oriental e ocidental.

Considerações finais: continuidades

Por que ver, ler e falar de Serguei Mikhailovich Eisenstein hoje? Qual a importância desse cineasta para o público brasileiro? No decorrer da tese, apresentaram-se pontos de contatos a partir de pessoas e de instituições importantes para que os filmes e a teorias de Eisenstein chegassem até os dias de hoje. Nesse caminhar entre o espaço e o tempo, é possível refletir sobre a influência direta desse cineasta em diálogo com a produção literária, artística, cinematográfica e intelectual brasileira.

O diagrama de conjuntos, parte estruturante da tese, demonstra de maneira visual e conceitual a proposta que Eisenstein tinha ao pensar em montagens de planos - teoria da montagem de atrações -, e nos pontos de vista de um plano - teoria da montagem intelectual. Esse foi o *modus operandi* da estrutura da tese, pois é possível analisar cada uma das partes dela de forma independente e simultânea, em conjuntos, agregando outros sentidos às informações organizadas e compartilhadas com o leitor.

Na tentativa de percorrer e reconhecer o maior número de pontos de contato, constatou-se que estudar Eisenstein hoje é estudar o que há de mais atual tanto em forma quanto em conteúdo, pois sua linguagem e sua teoria são sempre acessadas, logo, renovadas.

Atualmente, seus filmes são exibidos em salas de cinema em ocasiões especiais, no entanto, com o acesso à internet é possível assistir aos filmes eisensteinianos, obras que até então eram restritas ou estavam até mesmo indisponíveis, além de acessar materiais sobre o cineasta a qualquer hora e em qualquer lugar: longas e curtas-metragens, fragmentos de gravações de filmagens nos quais o cineasta russo-soviético aparecia. Essa infinidade de materiais só aumenta a credibilidade de Eisenstein. Porém, essa é uma questão posterior e exterior ao cerne dessa pesquisa, que se preocupou em mapear as intersecções entre as obras eisensteinianas e a cultura brasileira.

A questão político-ideológica é outro fator importante de aproximação entre os filmes de Eisenstein e o público, pois ainda vivenciamos muitas

ditaduras e assistimos às mesmas atrocidades representadas em seus filmes, ou seja, há uma identificação direta quanto ao tema abordado, o que não diminui a qualidade plástica e conceitual da obra, afinal para o cineasta a linguagem cinematográfica não está subordinada à representação da realidade, mas faz parte dela.

Antes de qualquer outra consideração, este espectador é sobretudo tocado pelo jogo vivo das emoções: a sua proximidade humana com as imagens ou por sentimentos que lhe estão próximos, pelas circunstâncias sociais do destino dum homem, nas fases da sua luta, nas alegrias do triunfo ou nos desgostos da adversidade. O homem filmado em plano médio, simbolizaria em si mesmo esta intimidade e a proximidade do espectador com a imagem cinematográfica. (EISENSTEIN, 1974, p.162)

A obra de Eisenstein transcende o fato de ter sido realizada em plena revolução soviética ocorrida na Rússia a partir de 1917, afinal, Eisenstein tinha uma clara consciência a respeito da potencialidade da linguagem cinematográfica como instrumento político, social, mas também como arte.

Um filme só se torna cinema quando é projetado para seu espectador, quando o processo de formação das imagens ocorre de maneira sensível na inteligência daquele que o recebe e com o qual interage por meio da montagem. Por conta desse objetivo, é essencial pensar sobre a recepção da obra eisensteiniana, em especial, nesta tese, no Brasil.

Da ação às ideias, uma necessidade ideológica. Em sua primeira fase do cinema mudo, Eisenstein enfatiza a ideia de radicalizar na fragmentação do tempo e do espaço, em oposição à narrativa clássica. Em especial, O encouraçado *Potemkin* é o mais citado, estudado e aclamado filme do cineasta russo-soviético no Brasil. Essa afirmação é possível devido a alguns fatores: foi o primeiro filme a ser exibido em meados de 1930, o mais censurado, sendo

proibido durante 15 anos pela Ditadura Militar, e, ao mesmo tempo, o que obteve maior repercussão internacional por ter sido eleito, em 1926, pela Academia Americana de Artes, o melhor filme do mundo. Em resumo, por conta desses três fatores determinantes, o filme foi citado por um maior número de periódicos como se pode comprovar pela pesquisa das fontes.

Em 2015, *O encouraçado Potiômkin* fez noventa anos e ganhou uma versão restaurada que inclui, pela primeira vez, cenas censuradas e o discurso de abertura de Leon Trótski, suprimido pelo governo de Josef Stálin. O trabalho de reconstituição levou dois anos e foi conduzido pelo Instituto de Cinema Britânico e por entidades russas e alemãs.

Os outros três filmes desse período – *A greve*, *Outubro (Dez dias que abalaram o mundo)* e *A linha geral (O velho e o novo)* – também são considerados importantes para a história do cinema e para o estudo da linguagem cinematográfica. Um dos fatores essenciais a ser levado em consideração é a constante pesquisa que Eisenstein fazia ao tomar seus filmes como ponto de partida para as análises e comparações a serem estudadas com a finalidade de construir suas teorias e de refletir sobre outras áreas e linguagens das ciências humanas. É um caminho de duas vias. Ora os filmes citam suas teorias ora seus textos citam seus filmes.

Os filmes *Que viva México!* e *O prado de Bejin* podem ser considerados obras intermediárias. O primeiro por ter sido montado por terceiros e o segundo por ter permanecido inacabado. No entanto, eles são a ponte entre a montagem da atração do cinema mudo e a montagem intelectual do cinema sonoro. No Brasil, ambos foram exibidos em salas de cinema de arte, cineclubes e cinematecas.

O cinema sonoro foi marcado por *Aleksander Niévski (Os cavaleiros de ferro)* e as duas partes de *Ivan, o Terrível*. Esses filmes foram encomendados por Stálin para exaltar e engrandecer o povo russo-soviético e deveriam ter tido a ideologia socialista como mote, no entanto, Eisenstein não fazia cinema para o

Estado, ele fazia cinema para o povo e se interessava muito mais pela estrutura de sua linguagem do que pela narrativa clássica.

É extremamente curioso o fato de determinadas teorias e pontos de vista, numa determinada época histórica, representarem uma expressão de conhecimento científico e, na época seguinte, declinarem como ciência, mas continuarem a existir como possíveis e admissíveis não na linha da ciência, mas na linha da arte e do imaginário. (EISENSTEIN, 2002, p.123)

O impacto dos anos 1920 ecoou ao longo dos anos e encontrou território fértil em meados de 1950 e 1960. As obras cinematográficas desse período exigiam do espectador sua própria construção lógica em função das indicações de seu autor, em um fluxo contínuo de pensamentos, que desconstruía a narrativa por uma nova narrativa possível, por isso a retomada de Eisenstein. O cinema experimental e de vanguarda, em oposição à indústria cinematográfica hollywoodiana, manteve vivo o espírito eisensteiniano e fez com que a montagem permanecesse viva.

Bordwell (1999) faz um rápido traçado das marcas eisensteinianas encontradas na teoria do cinema e na filmografia de alguns cineastas. Segundo ele, o cinema de Eisenstein exemplifica a nova forma de leitura exigida pela literatura e pela arte contemporânea. Aumont (1996) faz uma pesquisa similar, percebendo em Glauber Rocha a mesma organização de sistemas de contradições (conflitos), elemento básico da montagem de atrações.

Sobre os muitos projetos de Eisenstein, *A casa de vidro* talvez seja o mais audacioso para a época e também o mais visionário e premonitório. O projeto aparece nas notas de trabalho escritas entre 1927 e 1928 e propõe a realização de um filme cuja cenografia fosse composta por uma casa com paredes de vidro. A estrutura da casa obedeceria a padrões arquitetônicos normais e seus habitantes seriam constantemente vigiados e vigiariam uns aos outros.

Para a execução desse projeto, seria necessário um grande avanço tecnológico, o qual acontece nos dias atuais – com, por exemplo, digitalização das imagens e *softwares* de efeitos especiais. Com o nosso aparato tecnológico, seria possível colocar em prática a mais complexa estrutura de montagem já proposta por Eisenstein. Isso faz com que Eisenstein seja sempre atual, por ter imaginado situações e projetos que só poderiam ser realizados muitos anos depois, como aconteceu com um de seus mestres e referência constante em seus estudos, Leonardo Da Vinci.

Em um novo momento histórico e uma nova abordagem estética, na qual o cinema ultrapassa seus limites ao associar-se a outras linguagens e outras tecnologias e criar diálogos constantes entre arte contemporânea, tecnologia e mídias sociais, o resgate às teorias e aos filmes eisensteinianos torna-se necessário.

Eisenstein deve ser visto, lido e discutido por ser um dos pais da montagem cinematográfica, por ter influenciado artistas, cineastas e intelectuais com suas imagens, por ter transformado seu cinema em teoria e a sua teoria em cinema, por sua postura humana como cineasta, pesquisador, professor e artista, por ter deixado projetos inacabados os quais hoje são possíveis de serem realizados e por nunca ter desistido de fazer arte quando o momento pedia apenas discurso ideológico.

O Brasil foi um dos países que recepcionou as obras de Eisenstein, outros tantos também o fizeram e ainda o fazem. É possível perceber isso por conta da infinidade de eventos acadêmicos e artísticos que discutem e (re)apresentam o eterno contemporâneo Serguei M. Eisenstein.

A Greve (*Statchka*), a sua realização de estreia como diretor cinematográfico, estava, até então, praticamente desconhecida entre nós, e já consiste numa fita de extrema importância. Baseada num roteiro do próprio Eisenstein, juntamente com Valéri Pleinyov e já contando com a colaboração do grande fotógrafo Edouard Tissé, a película foi lançada em 1 de

fevereiro de 1925, em Leningrado. [...] Positivamente, o exemplo, mais característico do que entendia Eisenstein por montagem de atrações está em A Greve. Abarca toda a grande sequência final em que, paralelamente ao massacre dos operários pelos soldados do Tzar, assistimos a matança de um boi, sangrado e cortado. A montagem se opera, evidentemente, mediante um jogo de alternância dos planos, submetida às solicitações de um esquema rítmico. (*Correio da Manhã*, novembro de 1961)

Entre intelectuais, artistas, críticos e cineastas consagrados, é possível rastrear os pontos de contato com a obra eisenstieniana, pois a sua dimensão torna-se palpável ao longo do tempo e do espaço por meio de jornais, guardados, digitalizados e acessíveis, livros de sua autoria ou que fale sobre sua obra e vida, por meio de entrevistas com pessoas que viveram, conviveram e/ou convivem em locais ou com pessoas que podem contar essas histórias, por meio de sua obra artística e de possíveis análises com as quais aproximamos a teoria e a prática de Eisenstein. Em sua maioria, esse público é frequentador de salas de cinema, cineclubes, cinematecas, museus, cursos livres, faculdades, enfim, locais onde há uma pulsante troca de informações e certo nível cultural.

Infelizmente, do público espontâneo, pouco pôde ser mapeado. Somente alguns documentos referentes à VI Bienal de São Paulo e algumas poucas notas de jornal com a crítica do público. Outro método foi a conversa informal com pessoas de meu convívio, tais como intelectuais universitários - sociólogos, artistas, tradutores, e afins - frequentadores de algum núcleo de estudos, no qual Eisenstein poderia permear alguma discussão. No entanto, para finalizar esta etapa da pesquisa, pois percebo possíveis continuidades a partir do material levantado que aqui tomou determinada forma, apresento uma produção artística especial, isto é, a voz daqueles que não encontrei nos arquivos, hemerotecas, bibliotecas, cinematecas ou em outros espaços assumidamente mais acadêmicos.

Literalmente é a prática da proposta eisensteiniana, cinematismo, linguagens artísticas pensadas a partir da linguagem do cinema.

Com direção de David Alves Silva, produção de Alisson da Paz e grafite de Beto Silva, em 2012, foi construído o curta-metragem *A greve*, uma referência direta ao primeiro longa-metragem de Eisenstein, exibido pela primeira vez em 1925.

A questão central para esses artistas da periferia da zona sul de São Paulo não era apenas reproduzir o filme, e sim interpretá-lo e traduzi-lo. Em suma, entre o tempo e o espaço que os separavam de Eisenstein, eles dialogaram com o cineasta russo-soviético a partir da linguagem cinematográfica – sendo o vídeo o meio escolhido por seus realizadores – e da linguagem pictórica, no caso, do grafite, tão característico dos grandes centros urbanos e da história em quadrinhos, em que há a possibilidade de fragmentação dos planos.

O curta-metragem é composto por sequências filmadas e montadas de cinco grandes painéis pintados – 2,5 x 5 m cada – das cenas do filme original. São imagens em preto e branco, com alguns detalhes em vermelho, remetendo ao sangue derramado.

Os artistas aproximam a obra do cineasta soviético a outras importantes referências do cinema e da pintura presentes na memória coletiva. A crítica da produção fabril presente em *Tempos Modernos* de Charles Chaplin, a violência implícita ao sistema que nos remete à obra *Pogrom* de Lasar Segall, os fuzilamentos de 3 de maio pintados por Goya, e as expressões do desespero humano que recordam a *Guernica* de Picasso. Tanto a exposição como o filme se excedem em criatividade, aproximação e experimentação das linguagens do cinema e do graffiti.

Após o lançamento do curta-metragem, os realizadores organizaram uma exposição, na qual foi possível assistir ao filme e, num momento posterior, observar os painéis por meio de um jogo de luzes. Essa experiência de imersão ocorreu de 21 de agosto a 02 de setembro de 2012 no SESC Santo Amaro. O intuito, além de artístico, também era pedagógico ao mostrar para o grande público, o público espontâneo, a estrutura da montagem de atrações por meio de uma linguagem contemporânea e acessível, e, com isso, introduzir Eisenstein e sua grandeza.

Ao citar esse trabalho demonstro que há muitas outras tantas intersecções que se perderam no tempo e no espaço desde a primeira exibição dos filmes de Eisenstein. É também uma forma de tornar sua obra acessível, pois, como foi dito anteriormente, foi para o povo e pelo povo, na época, oprimido e

condenado, que Eisenstein fez e pensou seus filmes, logo, não poderia ser diferente na realidade brasileira.

Assim demonstra-se a dimensão universal da obra de Eisenstein.

Referências

Apresentação

Livros

EISENSTEIN, Serguei. *Memórias imorais: uma autobiografia*. Trad. de Carlos E. M. de Moura. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

NIZHNY, Vladimir. *Lecciones de cine de Eisenstein*. Trad. de Leoncio S. Guitó e Román Gubern. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1964.

Normas técnicas

DEPARTAMENTO DE LETRAS ORIENTAIS. *Tabela de transliteração do russo para o português*. São Paulo, 2004. 1p.

Eisenstein por seus biógrafos

Livros

BARNA, Yon. *Eisenstein: The growth of the cinematic genius*. Translated by Lise Hunter. California: Secker & Warburg, 1973.

BERGAN, Ronald. *Sergei Eisenstein: A Life in Conflict*. New York: Arcade Publishing, 2016.

BULGAKOWA, Oksana. *Sergei Eisenstein: a biography*. Translated by Anne Dwyer. Berlin and San Francisco: PotemkinPress, 2002.

ECO, Umberto. *Como se faz uma tese*. Trad. de Gilson Cesar Cardoso de Souza. São Paulo: Perspectiva, 2007.

EISENSTEIN, Serguei. *Memórias imorais: uma autobiografia*. Trad. de Carlos E. M. de Moura. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SETON, Marie. *Sergei M. Eisenstein: a life by Marie Seton*. London: The Bodkey Head, 1952.

Introdução ao diagrama de conjunto: *modus operandi* da tese

Dicionário

HOUAISS, Antônio. *Minidicionário Houaiss da língua portuguesa*; elaboração no Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia e Banco de Dados da Língua Portuguesa, 4 ed. ver. e aumentada. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.

Livros

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. Trad. de Sérgio P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996.

DERDYK, Edith. *Linha do horizonte: por uma poética do ato criador*. São Paulo: Intermeios, 2012.

EISENSTEIN, Serguei. *Memórias imorais: uma autobiografia*. Trad. de Carlos E. M. de Moura. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

Artigos

DELGADO, Lucília de Almeida Neves. História oral e narrativa: tempo, memória e identidades. *História Oral*, n. 6, p. 9-25, 2003. Disponível em <https://moodle.ufsc.br/pluginfile.php/819734/mod_resource/content/1/DELGADO%20C%20Lucilia%20%E2%80%93%20Hist%C3%B3ria%20oral%20e%20narrativa.pdf>. Acesso em: 28 janeiro 2018.

Parte I – Crítica de cinema e produção artística e cinematográfica nacional

Anos 1920 e 1930, quando a teoria chegou antes dos filmes

Livros

ANDRADE, Mário de. *No cinema*. Rio de Janeiro: Fronteira, 2010.

BAMBA, Mahomed. *A recepção cinematográfica: teoria e estudos de casos*. Salvador: EDUFBA, 2013.

BORDWELL, David. *Making meaning: interference and rhetoric in the interpretation of cinema*. USA: Harvard University Press, 1989.

GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

GONZAGA, Adhemar; AQUINO, Carlos. *Gonzaga por ele mesmo: memórias e escritos de um pioneiro do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Record, 1989.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Trad. de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

JAUSS, Hans Robert... et al. *A literatura e o leitor*. Trad. de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

JOHNSON, Randal. *The Film Industry in Brazil: culture and the State*. University of Pittsburgh Press, 1987.

LOTMAN, Iuri. *Estética e semiótica do cinema*. Trad. de Alberto Carneiro. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.

MANVELL, Roger. *O filme e o público*. Trad. de Manuel Emídio. Lisboa: Editorial Aster, 1964.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *Em guarda contra o perigo vermelho*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

Artigos

HERTZ, Constança. *Imagem e palavra: a teoria do Chaplin Club*. Disponível em: <<http://www.letras.ufrj.br/ciencialit/encontro/Constan%20Hertz%20-%20Ci%20E%20da%20Literatura.rtf>>. Acesso em 28 janeiro 2018.

Trabalhos acadêmicos

ALVES, Bernardo Marquez. *Os estudos do som no cinema: evolução quantitativa, tendências temáticas e o perfil da pesquisa brasileira contemporânea sobre o som cinematográfico*. São Paulo, 2013. 181p. Dissertação de Mestrado (Poética e Técnica) Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. Disponível em: < <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27161/tde-19112013-154644/pt-br.php>>. Acesso em: 28 janeiro 2018.

LUCAS, Taís Campelo. *Cinearte: O cinema brasileiro em revista (1926-1942)*. Niterói, 2005. 174p. Dissertação de Mestrado (História) - Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense. Disponível em: <www.bdt.d.ndc.uff.br/tde_busca/processaArquivo.php?codArquivo=2103>. Acesso em: 28 janeiro 2018.

SANTOS, Fabricio Felice Alves dos. *A apoteose da imagem" : Cineclubismo e crítica cinematográfica no Chaplin-Club*. São Carlos, 2012. 182p. Dissertação de Mestrado (Imagem e Som) Universidade Federal de São Carlos. Disponível em: <<https://repositorio.ufscar.br/handle/ufscar/7825>>. Acesso em: 28 janeiro 2018.

Periódicos

EISENSTEIN em Hollywood. *Revista Cinearte*, Rio de Janeiro, 3 de março de 1926, n.1, p.03.

EISENSTEIN em Hollywood. *Revista Cinearte*, Rio de Janeiro, 20 de agosto de 1930.

O CINEMA Sonoro e o Manifesto dos três Cineastas Russos. *O Fan*, Rio de Janeiro, junho de 1930, n.8, p. 10-14. O ENCOURALADO Potemkin. *A Gazeta*, São Paulo, de 31 de janeiro de 1931.

PÁGINA dos leitores. *Revista Cinearte*, Rio de Janeiro, 14 de outubro de 1931.

Década de 1940, o início de uma crítica cinematográfica mais madura

Livros

BORDWELL, David. *Making meaning: interference an rhetoric in the interpretation of cinema*. USA: Harvard University Press, 1989.

CATANI, Afrânio Mendes. Anhembi e a crítica de cinema (1950-1962). In: *Estudos de cinema, volumes 2-3*. São Paulo: Annablume Editora, 2000, p. 171-188.

ECO, Umberto. *Como se faz uma tese*. Trad. de Gilson Cesar Cardoso de Souza. São Paulo: Perspectiva, 2007.

EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Trad. de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002b.

_____. *Reflexões de um cineasta*. Trad. de Gustavo A. Doria. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1969.

GOMES, Paulo Emílio Sales. *O cinema no século*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Trad. de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

LOTMAN, Iuri. *Estética e semiótica do cinema*. Trad. de Alberto Carneiro. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.

MORAES, Vinicius de. *O cinema de meus olhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

PONTES, Heloisa. *Destinos mistos: os críticos do grupo Clima em São Paulo 1940-1968*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

Artigos

CATANI, Afrânio Mendes. Vinicius de Moraes: crítico de cinema. *Perspectivas*, n. 7, p.127-147, 1984. Disponível em <http://www.portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/Critica_Cultural/article/view/93>. Acesso em 28 janeiro 2018.

GOMES, Regina. Crítica de cinema: história e influência sobre o leitor. *Crítica Cultural*, v.1, n. 2, jul./dez.2006. Disponível em <http://www.portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/Critica_Cultural/article/view/93>. Acesso em: 28 janeiro 2018.

Periódicos

GOMES, Paulo Emílio Sales. O pensamento de Eisenstein. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 14 de dezembro de 1957. Suplemento Literário.

MORAES, Vinicius. Ivan, o Terrível. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 04 de setembro de 1951.

REVISTA CLIMA. São Paulo, n.10, jun.1942.

Sites

CINEMATECA BRASILEIRA. 100 Paulo Emílio. *Sônia Borges Veloso em entrevista a José Inácio de Melo e Souza*. Disponível em: <<http://cinemateca.gov.br/100pauloemilio/trajetorias.html>>. Acesso em: 28 janeiro 2018.

Entre a crítica e a censura, *Ivan, o Terrível*

Livros

EISENSTEIN, S.M. *Ivan El Terrible*. Barcelona: Aymá S.A. Editora, 1967.

GOODWIN, James. *Eisenstein, Cinema and History*. Chicago: Universit of Illinois Press, 1993.

METZ, Christian. *A significação no cinema*. Trad. de Jean-Claude Bernardet. São Paulo: Perspectiva, 2014.

Periódicos

AVELLAR, José Carlos. O olho que pensa. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 03 de fevereiro de 1982.

AZEREDO, Ely. "Ivan" na Retrospectiva Eisenstein. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 20 de abril de 1979.

CINEMA o filme russo. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 26 de outubro de 1949.

CÍRCULOS de Estudos Cinematográficos. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 03 de junho de 1951.

FARIA, Octavio de. A lição de Eisenstein. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 04 de março de 1964.

FESTIVAL revelará cinema secreto (ou russo). *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 9 de novembro de 1961.

F., J. Crônica de Cinema Ivan. o Terrível. *Jornal do Commercio*. 02 de agosto de 1947.

_____. Reprises. *Jornal do Commercio*. 28 de janeiro de 1949.

"FLASHES" do começo da semana. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 08 de agosto de 1961.

GOMES, Paulo Emílio Sales Gomes. O homem Eisenstein. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 07 de dezembro de 1957. Suplemento Literário.

_____. Eisenstein e o herói. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 25 de janeiro de 1958. Suplemento Literário.

GIOVANNI, Luiz. Cinemas Ivan, o Terrível. *Jornal de Notícias*, Rio de Janeiro, 16 de julho de 1947.

"HISTÓRIA do Cinema Russo e Soviético". *Folha de São Paulo*, São Paulo, 17 de dezembro de 1973.

INVASÃO russa. *Tribuna de Imprensa*, Rio de Janeiro, 04 de fevereiro de 1960.

ISMAEL, J.C. O cinema e a igreja. *O Estado de São Paulo*, 12 de maio de 1962. Suplemento Literário.

IVAN, o Terrível. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 27 de julho de 1947. IVAN, o Terrível. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 05 de setembro de 1951.

IVAN, o Terrível. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 28 de setembro de 1953.

IVAN, o Terrível. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 16 de janeiro de 1959.

"IVAN, o Terrível" completo só depois da morte de Stalin. *Diário da Noite*, Rio de Janeiro, de 7 de janeiro de 1963.

IVAN, o Terrível. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 06 de dezembro de 1963.

LIBERTADOS os filmes russos. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 11 de julho de 1951.

LONG-SHOT. Cartaz em Revista – Cortes de camara. *A manhã*, Rio de Janeiro, 18 de janeiro de 1949.

PERDIGÃO, Paulo. Eisenstein & "Ivan". *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 22 de dezembro de 1963.

RUSSOS – clássicos e modernos. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 21 de outubro de 1961.

SADOUL, George. Depoimentos sobre Eisenstein. *O Estado de São Paulo*, São Paulo. 3 de fevereiro de 1962. Suplemento Literário. SOVIÉTICOS na praça. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 22 de maio de 1962.

Tribuna da Imprensa, Rio de Janeiro, 26 de setembro de 1961.

VIANNA, Moniz. Cinema Ivan, o Terrível. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 27 de julho de 1947.

Sites

VINICIUS DE MORAES. *Ivan, o Terrível – 1 de janeiro de 1940*. Disponível em: <<http://www.viniciusdemoraes.com.br/es/cine/ivan-o-terrivel-de-eisenstein>>. Acesso em: 28 janeiro 2018.

Década de 1950 e 1960, ecos eisensteinianos na produção artística nacional

Livros

ANDRADE, Oswald. *Ponta de lança*. São Paulo: Globo, 2004.

ARAUJO, Mateus. Eisenstein e Glauber: nota para um reexame de paternidade. in: MENDES, Adilson (org.). *Eisenstein/Brasil/2014*. Rio de Janeiro: Azougue, 2014, p. 197-215.

AUGUSTO, Sérgio *O colecionador de sombras*. Brasil: EGalaxia, 2015.

CAMPOS, Haroldo de. Miramar na mira. In: ANDRADE, Oswald. *Memórias sentimentais de João Miramar*. São Paulo: Globo, 1980.

CURY, José João. *O teatro de Oswald de Andrade: ideologia, intertextualidade e escritura* São Paulo: Annablume Editora, 2003.

EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Trad. de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002b.

_____. *Da revolução à arte, da arte à revolução*. Trad. de C. Braga e I. Canelas. Lisboa: Editorial Presença, 1974.

GARDIN, Carlos. *O teatro antropofágico de Oswald de Andrade: da ação teatral ao teatro de ação*. São Paulo: Annablume Editora, 1995.

LOTMAN, Iuri. *Estética e semiótica do cinema*. Trad. de Alberto Carneiro. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.

MARTINS, Priscilla Guimarães. Artigo “Ideia de ideograma”: a montagem intelectual de Serguei Eisenstein e sua influência na Poesia Concreta Brasileira.

MELLO, Saulo Pereira de. *Limite*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

_____. *Mário Peixoto: escritos sobre cinema*. Rio de Janeiro: aeroplano, 2000.

NAVITSKI, Rielle; POPPE, Nicolas. *Cosmopolitan Film Cultures in Latin America: 1896-1960*. Indiana: Indiana University Press, 2017.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional: leituras afins*. São Paulo: Brasiliense, 1999.

ROCHA, Glauber. *Cartas ao mundo*. Organização de Ivana Bentes. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. *O século do cinema*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

_____. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

_____. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

ROXO, Marco; SACRAMENTO, Igor. *Intelectuais partidos: os comunistas e as mídias no Brasil*. Rio de Janeiro: E-Papers/FAPERJ, 2012.

SIMONARD, Pedro. *A Geração do Cinema Novo: para uma antropologia do cinema*. Rio de Janeiro: MauadX, 2006.

VIANY, Alex. *Introdução ao cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Alhambra-Embrafilme, 1987.

Artigos

FERNANDES, Filippi. A Ilha e o Maçarico: Limite, nos caminhos de um vir a ser. *Revista Estudos Hum(e)anos*. n. 6, 2013/01. Disponível em <[http://revista.estudoshum\(e\)anos.com/a-ilha-e-o-macarico-limite-nos-caminhos-de-um-vir-a-ser-por-filippi-fernandes/](http://revista.estudoshum(e)anos.com/a-ilha-e-o-macarico-limite-nos-caminhos-de-um-vir-a-ser-por-filippi-fernandes/)>. Acesso em: 28 janeiro 2018.

FOGAL, Alex Alves; ARAÚJO, Bárbara Del Rio. O método de montagem eisensteiniano e a poética de Oswald de Andrade: comunicações possíveis. *Revista Literatura em Debate*, v. 5, n. 8, p. 124 a 137, jan.-jul., 2011. Disponível em <<http://revistas.fw.uri.br/index.php/literaturaemdebate/article/view/586>>. Acesso em: 28 janeiro 2018.

MARTINS, Priscilla Guimarães. “Ideia de ideograma”: a montagem intelectual de Serguei Eisenstein e sua influência na poesia concreta brasileira. 24^º Encontro da ANPAP. Sanat Maria/RS, set.2015. Disponível em: <http://anpap.org.br/anais/2015/simposios/s7/priscilla_guimaraes_martins.pdf>. Acesso em: 28 janeiro de 2018.

SOARES, Marcus Vinicius Nogueira. A simultaneidade cinematográfica nas Memórias sentimentais de João Miramar, de Oswald de Andrade. *XII Congresso Internacional da ABRALIC*. Curitiba/PR, jul.2011. Disponível em: <<http://www.abralic.org.br/eventos/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC0712-1.pdf>>. Acesso em: 28 janeiro 2018.

Trabalhos acadêmicos

RIBEIRO JR., João Carlos Ribeiro. *Literatura e política no romance de Patrícia Galvão*, 2015. 129p. Dissertação de Mestrado (Teoria Literária e Literatura Comparada) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências humana - Universidade de São Paulo. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-19012017-134438/pt-br.php>>. Acesso em: 28 janeiro 2018.

SARAIVA, Francisco José Coelho. *O cinema no Limite: a máquina de espaço-tempo de Mário Peixoto*, 2000. 246p. Dissertação de Mestrado (Comunicação Social) Faculdade de Comunicação – Universidade de Brasília. Disponível em: <http://www.rodrigobarba.com/pos/teses/2000_Francisco_Jose_Coelho_Saraiva.pdf>. Acesso em: 28 janeiro de 2018.

SILVA JR., Humberto Alves. *A estética sociológica de Glauber Rocha*, 2016. 216p. Tese de Doutorado (Ciências Sociais) Universidade Federal da Bahia. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/18823>>. Acesso em: 28 janeiro 2018.

Periódicos

EISENSTEIN escreve sobre “Limite”. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 14 de julho de 1984.

PEIXOTO escreveu artigo que atribuiu a Eisenstein. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 17 de maio de 1991.

O papel da crítica: os filmes de Eisenstein

Livros

BERSTEIN, Serge. Culturas políticas e historiografia. In: AZEVEDO, Cecília et al (org.). *Cultura política, memória e historiografia*. Rio de Janeiro: FGV, 2009.

HABERMAS, Jürgen. *Mudança estrutural da esfera pública: investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa*. Tradução: Flávio R. Kothe. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003.

MORIN, Edgar. *O cinema ou o homem imaginário: ensaio de antropologia sociológica*. Trad. de Luciano Loprete. São Paulo: É Realizações Editora, 2014.

NEVES, David E. *Cinema Novo no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1966.

OLIVEIRA, Elysabeth Senra. *Uma geração cinematográfica: intelectuais mineiros da década de 50*. São Paulo: Editora Annablume, 2004.

Periódicos

AUGUSTO, Sergio. O Couraçado Potemkin (I). *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 14 de dezembro de 1961.

_____. O Couraçado Potemkin (II). *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 15 de dezembro de 1961.

_____. O Couraçado Potemkin (III). *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 21 de dezembro de 1961.

AZEREDO, Ely. Potemkin: o cinema da revolta. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 29 de dezembro de 1978.

BARCELOS, Hugo. Cinema. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 12 de junho de 1952.

CARVALHAES, A. Terrorismo cultural, Eisenstein. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 23 de novembro de 1968. Suplemento Literário.

CUNHA, Wilson. A imagem da palavra, uma questão de montagem. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 30 de novembro de 1968.

DUARTE, B.J. Encouraçado Potemkin. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 15 de dezembro de 1961.

FARIA, Octavio de. A lição de Eisenstein. *Correio da Manhã*, 04 de março de 1964.

_____. Voltando a Eisenstein. *Correio da Manhã*, 06 de março de 1964. GOMES, Paulo Emílio Sales. O homem Eisenstein. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 07 de dezembro de 1957. Suplemento Literário.

_____. Eisenstein e a mística. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 10 de janeiro de 1958. Suplemento Literário.

_____. Potemkin e Outubro. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 20 de janeiro de 1962. Suplemento Literário.

_____. Eisenstein e o herói. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 28 de janeiro de 1958. Suplemento Literário.

_____. Introdução bastante pessoal. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 28 de outubro de 1958. Suplemento Literário.

GRÜNEWALD, José Lino. Greve. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 10 de dezembro de 1961.

_____. Eisenstein: cinema e revolução. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 05 de novembro de 1967.

ISMAEL, J.C. Filme e prazer estético. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 16 de setembro de 1961. Suplemento Literário.

_____. O cinema e a igreja. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 12 de maio de 1962. Suplemento Literário.

LEITE, Maurício Gomes. O marxismo segundo Eisenstein. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 24 de abril de 1964.

_____. Eisenstein e a prova dos cinco. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 24 de abril de 1964.

MEDEIROS, Rogério. Cinema: notas sobre montagem. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 11 de março de 1976.

MUSÉL, Castro. Eisenstein – Festival Russo. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 25 de novembro de 1961.

OLIVEIRA, José Carlos; GRÜNEWALD, José Lino. Alguns princípios básicos de cinematografia. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 24 de fevereiro de 1957.

OTTONI, Décio Vieira. Eisenstein e as novas técnicas. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 05 de dezembro de 1959.

_____, Décio Vieira. Eisenstein e as novas técnicas (2). *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 06 de dezembro de 1959.

_____, Décio Vieira. Eisenstein e as novas técnicas (3). *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 08 de dezembro de 1959. PAIVA, Salvyano C. de. Novos valores do método crítico em cinema. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 01 de outubro de 1967. RODRIGUES, Jaime. Eisenstein 20 anos depois. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 5 de maio de 1968.

SME. *Folha da Manhã*, São Paulo, 23 de fevereiro de 1954.

VIANNA, Moniz. Cinema. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 26 de fevereiro de 1964.

VIANY, Alex. O coraçado Potiônquin. *Diário da Noite*, Rio de Janeiro, 07 de dezembro de 1961.

WINGE, Hélio Lima Carlos. Cinema intelectual. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 20 de abril de 1953.

José Carlos Avellar, algumas críticas no tempo

Livros

BORDWELL, David. *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1989.

CARROLL, Noël. *On Criticism*. Londres: Routledge, 2009.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo: Cinema 2*. Trad. de Rafael Godinho. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.

EISENSTEIN, Sergei. *Memórias imorais: uma autobiografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

MACHADO, Arlindo. Potemkin revisitado. In: *Os anos de chumbo. mídia, poética e ideologia no período de resistência ao autoritarismo militar (1968-1985)*. Porto Alegre: Editora Sulina, 2006, p.155.

Periódicos

AVELLAR, José Carlos. Luz, câmera, ação. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 16 de outubro de 1980.

_____. O olho que pensa. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 03 de fevereiro de 1982.

_____. Que viva Eisenstein. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 18 de outubro de 1982.

_____. Eisenstein o cinema na ponta do lápis. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 16 de outubro de 1983.

_____. Um painel do cinema soviético. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 14 de outubro de 1987.

_____. O semeador de imagens. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 17 de outubro de 1987.

CONSELHO de Censura libera para 10 anos filme de Eisenstein. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 15 de fevereiro de 1980.

SCHILD, Susana. Eisenstein entre nós. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 14 de julho de 1990.

Sites

FOUNDATION LANGLOIS. *Sketchbook 1914 - Eisenstein's Early Drawings*. Disponível em: <<http://www.fondation-langlois.org/e/eisenstein/>>. Acesso em: 28 janeiro 2018.

Parte II – Cineclubes, cinematecas e movimentos socio-políticos

O encorajado Potiômkin e a gênese dos clubes de cinema

Livros

CORREA JR., Fausto Douglas. *A Cinemateca Brasileira: das luzes aos anos de chumbo*. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

XAVIER, Ismail. *Sétima arte: um culto moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

Artigos

HERTZ, Constança. Cinema mudo: teorias da década de 1930. Disponível em: <www.ciencialit.lettras.ufrj.br/garrafa4/8.doc>. Acessado: 28 janeiro 2018.

Para além do eixo Rio - São Paulo, o estudo das teorias eisensteinianas

Livros

OLIVEIRA, Elysabeth Senra de. *Uma geração cinematográfica: intelectuais mineiros da década de 50*. São Paulo: Annablume, 2003.

ROCHA, Glauber. *Cartas ao mundo*. Org. de Ivana Bente. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

Periódicos

ENTREVISTA com Cyro Siqueira. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 15 de setembro de 1981.

O cinema revolucionário, entre bares e a Cinemateca do MAM

Livros

AUGUSTO, Sérgio. *O colecionador de sombras*. Brasil: EGalaxia, 2015.

MATELA, Rose Clair. *Cineclubismo: memórias dos anos de chumbo*. Rio de Janeiro: Luminária, 2008.

SIMONARD, Pedro. *A geração do Cinema Novo: para uma antropologia do cinema*. Rio de Janeiro: MauadX, 2006.

VENTURA, Zuenir. *A cidade partida*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

Periódicos

FIGUEIREDO, Wilson. "Potenkim" mostrado a fuzileiros no MEC dá protesto da Marinha. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 27 de fevereiro de 1964.

MARINHA confirma ofício ao MEC protestando contra exibição de filme russo. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 28 de fevereiro de 1964

MARINHA tira russo do cartaz. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 14 de dezembro de 1961.

Folder Cineclube Macunaíma – Rio de Janeiro, 1975.

Jean-Claude Bernardet

Livro

BERNARDET, Jean-Claude. *Trajetória crítica*. São Paulo: Polis, 1978.

NIZHNY, V. *Lecciones de cine de Eisenstein*. Trad. de Leoncio Sureda Gutyó e Román Gubern. Barcelona: Editorial Seix Barral S.A., 1964.

Periódico

BERNARDET, Jean-Claude. Do cineclubismo. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 28 de janeiro de 1961. Suplemento Literário.

Sites

CENTRO DE PESQUISA E DOCUMENTAÇÃO DA HISTÓRIA CONTEMPORÂNEA DO BRASIL (CPDOC). *Entrevista com Jean-Claude Bernardet*. Disponível em: <<http://cpdoc.fgv.br/memoria-documentario/jean-claude-bernardet>>. Acesso em: 28 janeiro 2018.

CURTA DOC. *Documentário Cineclubismo – Resistência na Ditadura*. Disponível em: <<http://curtadoc.tv/curtaspalavras/cineclubismo-resistencia-na-ditadura/>>. Acesso em: 28 janeiro 2018.

Festival Internacional de Cinema do Brasil e os *Grandes Momentos do Cinema*

Livros

SCHNAIDERMAN, Boris. *Os escombros e o mito: a cultura e o fim da União Soviética*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

Periódicos

AZEREDO, Ely. Cinema de ontem e de hoje, no festival de São Paulo. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 3 de fevereiro de 1954.

BOLETIM do Festival. *Folha da Manhã*, São Paulo, 11 de fevereiro de 1954.

BRIGAM, no festival os... *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 18 de fevereiro de 1954. SALLES, Francisco Luís de Almeida. Como nasceu o festival do Brasil. *Folha da Manhã*, São Paulo, 11 de fevereiro de 1954.

VI Bienal de São Paulo (1961)

Livros

AMARAL, Aracy. Bienais ou da impossibilidade de reter o tempo. In: *Textos do Trópico de Capricórnio*. Vol.3. São Paulo: Editora 34, 2006, p.88.

FERRO, Marc. *Cinema e história*. Trad. de Flávia Nascimento. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

LOTMAN, Iuri M. *Estética e semiótica do cinema*. Trad. de Alberto Carneiro. Lisboa: Estampa, 1978.

PEDROSA, Mário. Época das Bienais. In: *Mundo, homem, arte em crise*. São Paulo: Perspectiva, 1986 (org. Aracy Amaral), p. 287.

SIMÕES, Inimá Ferreira. *Salas de cinema em São Paulo*. São Paulo: PW / Secretaria Municipal de Cultura / Secretaria de Estado da Cultura, 1990.

ZANATTO, Rafael Morato. *Potemkin no Brasil: um capítulo decisivo da cultura cinematográfica nacional*. in: MENDES, Adilson (org.). *Eisenstein/Brasil/2014*. Rio de Janeiro: Azougue, 2014, p. 217-222.

Trabalhos acadêmicos

ZANATTO, Rafael Morato. *Luzes e sombras: Paulo Emilio Sales Gomes e a cultura cinematográfica (1954-59)*. 2013. 194 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Assis, 2013. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/108470>>. Acesso em: 28 janeiro 2018.

Periódicos

BERNARDET, Jean-Claude. Considerações sobre o Festival. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 13 de janeiro de 1962. Suplemento Literário.

DUARTE, B.J.Duarte. Cinema no mundo – “O encouraçado Potemkin”. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 15 de dezembro de 1961.

MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. VI Bienal: Boletim n.11 (março de 1961). VI Bienal, Arquivo Histórico Wanda Svevo.

MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. VI Bienal: Boletim n.19 (março de 1961). VI Bienal, Arquivo Histórico Wanda Svevo.

MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. VI Bienal: Boletim n.48 (agosto de 1961). VI Bienal, Arquivo Histórico Wanda Svevo.

MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. VI Bienal: Boletim n.65 (setembro de 1961). VI Bienal, Arquivo Histórico Wanda Svevo.

Os cento e quinze desenhos de Eisenstein

Livros

ALBERA, François, Eisenstein: the graphic question. In: CHRISTIE, Ian; ELLIOTT, David. *Eisenstein at Ninety*. Oxford: Museum of Modern Art, 1988.

ANDRADE, Mario de. Do desenho. In: *Aspectos das artes plásticas no Brasil*. São Paulo: Martins, 1975.p. 69-77.

EISENSTEIN, Serguei. *Reflexões de um cineasta*. Trad. de Gustavo A. Doria. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1969.

MARCADÉ, Jean-Claude; ACKERMAN, Galia. S.M. *Eisenstein: desenhos secretos*. Lisboa: Bertrand Editora, 2003.

SETON, Marie. *Sergei M. Eisenstein: a life*. London: The Bodkey Head, 1952.

Periódicos

AVELLAR, José Carlos. Eisenstein o cinema na ponta do lápis. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 16 de outubro de 1983. *Diário de Notícias*, 16 de dezembro de 1973.

Diário de Notícias, 21 de dezembro de 1973.

EISENSTEIN no MAM. *Diário do Paraná*, Curitiba, 18 de outubro de 1970.

Estado de São Paulo, 16 de março de 1974.

O Globo, 22 de dezembro de 1973.

SILVA, Alberto. Desenhos de Eisenstein. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 21 de dezembro de 1973.

Sites

CINEMATHEQUE. *Eisentein*. Disponível em: < <http://www.cinematheque.fr/sites-documentaires/eisenstein/index.php>>. Acesso em: 28 janeiro 2018.

FOUNDATION LANGLOIS. *Sketchbook 1914 - Eisenstein's Early Drawings*. Disponível em: <<http://www.fondation-langlois.org/e/eisenstein/>>. Acesso em: 28 janeiro 2018.

Parte III – Teorias de cinema, traduções e ensino

Dos cursos livres de cinema à faculdade

Livros

CORREA JR., Fausto Douglas. *A Cinemateca Brasileira: das luzes aos anos de chumbo*. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

VIANY, Alex. *Introdução ao cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Alhambra-Embrafilme, 1987.

Artigos

COUTO, Cristiano Pinheiro de Paula. *Revista Civilização Brasileira: dilaceramentos e combates*. Boletim de Pesquisa NELIC v. 5, n. 6/7, 2003. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/nelic/article/view/1367>>. Acesso em: 28 janeiro 2018.

PINTO, Vigílio Noya. *Escola de Comunicações e Artes*. v.8 n.22, São Paulo, set./dec. 1994. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141994000300074>. Acesso em: 28 janeiro 2018.

Outros

Documento datilografado. 15 de dezembro de 1963.

Teorias do cinema, diálogos com Ismail Xavier

Livros

XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal e Embrafilme, 1983.

_____. *D W Griffith*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

_____. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2017.

_____. *Sétima arte: um culto moderno*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1978.

Jornais

ROMAGNOLI, L. Henrique. Há escassez de literatura cinematográfica no Brasil: uma entrevista com Ismail Xavier. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 03 de dezembro de 1977.

Sites

ANNETTE MICHELSON ON SERGEI EISENSTEIN. Disponível em : <https://www.youtube.com/watch?v=VGNgzL0_V3Y>. Acesso em: 1 de fevereiro de 2018.

Arlindo Machado, Boca do Lixo e o importador de filmes de Arte

Livros

EISENSTEIN, Sergei. *Da Revolução à arte, da arte à revolução*. Trad. de C. Braga e I. canelas. Lisboa: Editorial Presença, 1974.

MACHADO, Arlindo. *Eisenstein: geometria do êxtase*. São Paulo: editora Brasiliense, 1982.

Periódicos

Título: Cine-Olho | Data: não tem o mês/1979 | O cinema conceitual - Contribuições de Eisenstein. | Origem da Publicação: Não tem essa informação, mas na última página aparece | Distribuição ECA-USP | Páginas: 36

Sites

MÁQUINA DE CINEMA. *Revista Brasileiros*, em 17/02/2011 - *Da boca para fora*. Disponível em: <<http://maquinadecinema.blogspot.com.br/2017/06/da-boca-para-fora.html>>. Acesso em: 8 janeiro 2018. REDE GLOBO. Entrevista: *Arlindo Machado fala sobre tecnologias e o ciberespaço*. Disponível em: <<http://redeglobo.globo.com/globouniversidade/noticia/2011/11/entrevista-arlindo-machado-fala-sobre-tecnologias-e-o-ciberespaco.html>>. Acesso em: 8 janeiro 2018.

REVISTA UNIVERSITÁRIA DO AUDIOVISUAL (RUA). *O cinema sem limite de Rogério Sganzerla* (Samuel Paiva). Disponível em: <<http://www.rua.ufscar.br/o-cinema-sem-limite-de-rogerio-sganzerla/>>. Acesso em: 8 janeiro 2018.

Maria Dora Mourão e a primeira tese sobre Eisenstein no Brasil

Livros

EISENSTEIN, Sergei. *O sentido do filme*. Trad. de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002a.

ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

Silvio Tandler, Jango e a experiência Eisenstein

Livros

EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Trad. de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002b.

MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos; KORNIS, Mônica Almeida Kornis (orgs.). *História e documentário*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2012.

NIZHNY, V. *Lecciones de cine de Eisenstein*. Trad. de Leoncio Sureda Guytó e Román Gubern. Barcelona: Editorial Seix Barral S.A., 1964.

Nosso russo, Boris Schnaiderman e a Odessa eisensteiniana

Livros

EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Trad. de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002b.

MACHADO, Arlindo. *Os anos de chumbo*. Mídia, poética e ideologia no período de resistência ao autoritarismo militar. Porto Alegre: Sulina, 2006.

SCHNAIDERMAN, Boris. *Os escombros e o mito: a cultura e o fim da união Soviética*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

Jornais

SCHNAIDERMAN, Boris. Odessa, Brumas, Eisenstein. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 26 de julho de 1982.

Maximo Barro, um cinéfilo entre salas de cinema e salas de aula

Livros

KRACAUER, Siegfried. *From Caligari to Hitler: a psychological history of the german film*. New Jersey: Princeton University Press, 1966.

SANTANA, Ilma Esperança de Assis. *O cinema operário na República de Weimar*. Araraquara: Editora UNESP, 1993.

SIMÕES, Inimá. *Salas de cinema em São Paulo*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura: PW, 1990.

Catálogos

O CINEMA EM CARTAZ, 2008, São Paulo. São Paulo: FAAP, 2008. 292p. Catálogo de exposição, 10 ago. - 12 set. 2008, Museu de Arte Brasileira.

Sites

SALAS DE CINEMA DE SP. Cine Coral. Disponível em: <<http://salasdecinemadesp2.blogspot.com.br/2013/11/coral-sao-paulo-sp.html>>. Acesso em 18 fevereiro 2018.

Eisenstein e suas “memórias imorais”, uma possível tradução

Livros

AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. Trad. J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina. Pirópolis: Vozes, 1999.

ARFUCH, Leonor. *El espacio biográfico: dilemas de la subjetividad contemporánea*. Argentina: Fondo de Cultura Económica, 2002.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad. de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. São Paulo: Editora da Unicamp, 1997.

EISENSTEIN, Serguei. *Memórias Imorais: uma autobiografia*. Trad. de Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Trad. de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

MACHADO, Arlindo. *A geometria do êxtase*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *História, memória, literatura: o testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.

Considerações finais: continuidades

Livros

AUMONT, Jacques. *Pour un cinéma comparé: influences et répétitions*. Paris: Cinémathèque Française, 1996.

BORDWELL, David. *El cine de Eisenstein: teoria e practica*. Trad. de José García Vázquez. Barcelona: Paidós Iberica, 1999.

EISENSTEIN, Sergei. *Da revolução à arte, da arte à revolução*. Trad. de C. Braga e I. Canelas. Lisboa: Editorial Presença, 1974.

Periódicos

GRÜNEWALD, José Lino. Greve. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 10 de dezembro de 1961.

Sites

A GREVE. "A Greve" uma curta adaptação da obra de Eisenstein. Disponível em: < <http://agreve.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 28 janeiro 2018.

Filmografia

De autoria de Serguei M. Eisenstein

A GREVE [Statchka]. Direção: Serguei Eisenstein. Cenário: Proletkult. Câmera: Eduard Tissé. Moscou: Film Factory, 1924 [produção]. 94 minutos. p&b. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=Yw6aMqBjGKQ>>. Acesso em: 03 fevereiro 2018.

ALEKSANDR Niévski. Direção: Serguei Eisenstein e Dmitri Vasiliev. Roteiro: Serguei Eisenstein e Piotr Pavlenko. Câmera: Eduard Tissé. Música: Serguei Prokofiev. Moscou: Mosfilm, 1938 [produção]. 108 minutos. p&b. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=LpVtoUFKZ7w>>. Acesso em: 03 fevereiro 2018.

A LINHA geral [Gueneralnaia Linnia]. Direção e Roteiro: Serguei Eisenstein e Grigori Aleksandrov. Câmera: Eduard Tissé. Moscou: Sovkino, 1929 [produção].

120 minutos. p&b .Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=-MISm-KQuwE>>. Acesso em: 03 fevereiro 2018.

IVAN, o Terrível – parte I [Ivan Groznii]. Direção e Roteiro: Serguei Eisenstein. Câmera: Eduard Tissé. Música: Serguei Prokofiev. Moscou: Mosfilm, 1945 [produção]. 99 minutos. p&b. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=4pABa4kVjIE>>. Acesso em: 03 fevereiro 2018.

IVAN, o Terrível – parte II [Ivan Groznii]. Direção e Roteiro: Serguei Eisenstein. Câmera: Eduard Tissé. Música: Serguei Prokofiev. Moscou: Mosfilm, 1945 [produção]. 80 minutos. p&b/colorido. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=i5g-Ss9BDR4>>. Acesso em: 03 fevereiro 2018.

O DIÁRIO de Glumov [Dnevnik Glumova]. Direção: Serguei Eisenstein. Moscou: Teatro Proletkult, 1923 [produção]. 5 minutos e 40 segundos, p&b. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=khZqIAUivyM>>. Acesso em: 03 fevereiro 2018.

O ENCOURAÇADO Potiómkin [Bronenosets Potiomkin]. Direção: Serguei Eisenstein. Assistente de direção: Grigori Aleksandrov. Roteiro: Nina Agadzhanova. Câmera: Eduard Tissé. Moscou: Goskino, 1925 [produção]. 71 minutos. p&b. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=2986SLGCgeE>>. Acesso em: 03 fevereiro 2018.

O PRADO de Bejín [Bejín Lug]. Direção Serguei Eisenstein. Roteiro: Serguei Eisenstein, Isacc Bábel e Ivan Turguêniev. Câmera: Eduard Tissé. Moscou: Mosfilm, 1937 [filmagem]. 26 minutos. p&b. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=uidYVgnbeb4>>. Acesso em: 03 fevereiro 2018.

OUTUBRO [Oktiabr]. Direção e Roteiro: Serguei Eisenstein e Grigori Aleksandrov. Moscou: Sovkino, 1928 [produção]. 99 minutos. p&b. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=iyme-uwgrRw>>. Acesso em: 03 fevereiro 2018.

QUE VIVA México! [Da Zdravstvuiet, Meksika!]. Direção: Serguei Eisenstein. Roteiro: Serguei Eisentein e Grigori Aleksandrov Camera: Eduard Tissé. Moscou: Mosfilm, 1932 [filmagem] 1979 [produção]. 90 minutos. p&b. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=QjDNmSJBgNk>>. Acesso em: 03 fevereiro de 2018.

ROMANCE sentimentale. Direção e Roteiro: Serguei Eisenstein e Grigori Aleksandrov. Música: Alexis Archangelski. Câmera: Eduard Tissé. Sequana-Film, 1930 [produção]. 20 minutos. p&b. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=RCqJB0q-VRY>>. Acesso em: 03 fevereiro 2018.

SEEDS of Freedom. Direção: Hans Burger, Serguei Eisenstein. Imagens de arquivo de O encouraçado Potiómkin. URSS-EUA: Warner Bros. Pictures, 1943 [produção]. Longa-metragem. p&b.

STURM über la sarraz. Direção e Roteiro: Serguei Eisenstein, Hans Richter e Ivor Montagu. Fotografia: Eduard Tissé. Suíça, 1929 [produção]. Curta-metragem. p&b.

THE GREAT Ferghana Canal. Direção: Serguei Eisenstein. Roteiro: Serguei Eisenstein e Piotr Pavlenko. Câmera: Eduard Tissé. Moscou: Mosfilm, 1939 [filmagem]. Curta-metragem. p&b.

Sobre Serguei M. Eisenstein

CINEMA: a public affair. Direção: Tatiana Brandrup. Fotografia: Martin Farkas e Tatiana Brandrup. Alemanha-Rússia: Filmkantine UG, 2015 [produção]. 104 minutos. Disponível em: <<http://www.filmkantine.de/en/film/cinema-a-public-affair/>>. Acesso em: 03 fevereiro 2018.

DEL APOCALIPSIS al Eden, Eisenstein em Oxaca. Direção: Alejandra Islas. Realização: Rosario Vidal. México: Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 2002 [produção]. 47 minutos e 22 segundos. colorido. Disponível: <<https://www.youtube.com/watch?v=cvOUtVN9Lpk>>. Acesso em: 03 fevereiro 2018.

EISENSTEIN. Direção e Roteiro: Renny Bartlett. Alemanha-Canadá: Les Films d'Amérique Canada-Germany, 2000 [produção]. 99 minutos. colorido. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=OMrZVxxuMi0>>. Acesso em: 03 fevereiro 2018.

EISENSTEIN in Guanajuato. Direção e Roteiro: Peter Greenaway. Fotografia: Reinier van Brummelen. EUA, 2015 [produção]. 105 minutos. p&b/colorido. Disponível em: <<https://vimeo.com/channels/774892/119759981>>. Acesso em: 03 fevereiro 2018.

EISENSTEIN – la vida es espectáculo. Direção: Gian Carlo Bertelli. Montagem: Pedro Del Rey. Fotografia: Graziano Pigazzini. Itália, 1987 [produção]. 60 minutos. colorido. Disponível em: <<http://www.dailymotion.com/video/xubn1y>>. Acesso em: 03 fevereiro 2018.

EISENSTEIN: The Master's House [Eisenstein: Das Haus des Meisters]. Direção: Aleksandr Iskin e Marianna Kireeva. Rússia: Igor Tolstunov Production Company (PROFIT), 1998. 104 minutos. colorido.

ANEXO 1

Tabela de transliteração do russo para o português, retirada da revista Caderno de Literatura e Cultura Russa, publicação bienal do Curso de Língua e Literatura Russa do DLO/FFLCH da Universidade de São Paulo, n. 1, março 2004.

Alfabeto Russo	Transcrição para Registro Catalográfico ou Linguístico	Adaptação Fonética para Nomes Próprios
А	A	A
Б	B	B
В	V	V
Г	G	G, Gu antes de e, i
Д	D	D
Е	E	E, Iê
Ё	Io	Io
Ж	J	J
З	Z	Z
И	I	I
Й	I	I
К	K	K
Л	L	L
М	M	M
Н	N	N
О	O	O
П	P	P
Р	R	R
С	S	S, SS (intervocálico)
Т	T	T
У	U	U
Ф	F	F
Х	Kh	Kh
Ц	Ts	Ts
Ч	Tch	Tch
Ш	Ch	Ch
Щ	Chth	Chth
Ъ	“	
Ы	Y	Y
Ь	’	
Э	Ê	Ê
Ю	Iu	Iu
Я	Ia	Ia

ANEXO 2

Neste envelope encontra-se um mapa com o diagrama de conjuntos, com o qual é possível realizar uma leitura a tese em sua plenitude textual e imagética.

Diagrama de conjunto, *modus operandi* da tese
Eisenstein no Brasil

Representados por curvas fechadas simples, traçadas sobre um plano, os conjuntos permitem a representação das relações de pertencimento entre os conjuntos e seus elementos. Do mesmo modo, os espaços internos comuns a dois ou mais conjuntos representam a sua interseção, ao passo que a totalidade dos espaços pertencentes a um ou outro conjunto representa indistintamente sua união.

Esta tese não tem a pretensão de esgotar o assunto Eisenstein no Brasil. O objetivo principal a ser alcançado é a sistematização dos documentos recolhidos de fonte primária como possibilidade de diálogo entre cinema, história, cultura, tradução, ensino e arte, por isso a necessidade de construir uma tese mais visual. A montagem cinematográfica eisensteiniana aplicada ao espaço e tempo no filme, agora estrutura-se no espaço e no tempo desta tese, viabilizando ao leitor uma experiência de imersão pelo *modus operandi* da leitura destas páginas, pois em paralelo ao texto principal, à tese, textos complementares ocupam as laterais, oferecendo aproximações entre diferentes pensadores que no espaço da página encontram-se para suscitar diálogos.

SOBRE A TESE

Versão final

Formato: 27,9 x 21 cm

Tipografia: Futura Bk BT e Courier New

Papel: Sulfite branca 75g/m²(miolo)

PRODUÇÃO

Diagramação

Fabiola Notari

Revisão e edição de texto

Bia Lopes (2ª revisão)

Livia Koepl (1ª revisão)

Foto da capa

Fabiola Notari