



PAULO EMILIO
SALES GOMES

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

O crítico soviético Ivan Anisimov, escrevendo em 1931 sobre *Outubro*, reconhecia como de importância capital o fato de Eisenstein ter dado relevo à massa em detrimento do indivíduo, mas ao mesmo tempo o criticava por ter apresentado “a massa privada de seu aspecto individual”. A contradição é apenas aparente. No pensamento de Anisimov, a coletividade deveria ser considerada a realidade primeira, mas visualizando-a de forma direta Eisenstein a teria transformado numa entidade abstrata não inserida na dialética da história e objeto de jogos formais, em vez de apresentar as lutas e o destino da massa através de personalidades que a representassem bem e cujos dramas individuais seriam focalizados. A crítica de Anisimov exprime a transição entre a ideologia artística da massa e a do herói, como até certo ponto também o fez Eisenstein ao realizar o seu quarto filme.

A *linha geral* deveria ter sido o seu terceiro filme, porém Eisenstein o abandonara para fazer *Outubro*. Quando retomou o trabalho interrompido, sentiu que o projeto original estava ultrapassado, tanto pela evolução de suas idéias artísticas quanto pelas transformações da vida soviética. Deixou de lado todo o material já filmado e se esforçou em realizar uma obra na qual a massa ou os tipos fossem substituídos por personagens verdadeiras, na qual a carne e o osso da humanidade corrente servissem de veículo discreto às forças sociais à históricas.

A introdução de personagens não significou o emprego de atores profissionais. Quando o crítico americano W. H. Dana lhe pergun-

tou se iria fazer representar atores do Teatro de Arte de Moscou, Eisenstein respondeu: O Teatro de Arte de Moscou é meu inimigo mortal. É a antítese exata do que procuro fazer. Ele enfileira as emoções uma atrás das outras a fim de criar a ilusão do realismo. Eu tiro fotografias da realidade e as monto em seguida de forma a produzir emoções. Não sou um realista. [...] Afasto-me do realismo para atingir a realidade.

Apesar de o filme ter uma personagem principal, a camponesa Marfa Lapkina, estamos ainda muito longe de construção dramática em torno de aventuras individuais como, segundo Anisimov, seria de se desejar. O conflito central é entre os *kulaks*, camponeses mais ou menos enriquecidos durante a vigência da nova política econômica de Lenine, e o progresso da mecanização e sovietação da agricultura. Como naquele período as armas empregadas eram sobretudo o exemplo e a persuasão, alguns críticos e historiadores proclamaram apressadamente que, depois da ação guerreira nas cidades, Eisenstein pintara a revolução pacífica no campo. Na realidade, a revolução no campo ainda não se processara e, quando Stalin começou a coletivização forçada da agricultura, ela se revelou incomparavelmente mais mortífera e historicamente mais decisiva do que a guerra civil decorrente da tomada do poder pelos bolchevistas.

Na semana passada li dois telegramas da Rússia com o seguinte título e subtítulo: “A filosofia de vida do homem soviético. As vacas leiteiras soviéticas sobrepujarão as norte-americanas”. O primeiro telegrama referia-se a uma propaganda radiofônica ateísta na qual se dizia que as crenças religiosas se originaram nos fenômenos da natureza, e o outro dizia respeito, como o título indica, aos sucessos da pecuária soviética. Essa fortuita e um pouco cômica montagem jornalística evoca imediatamente os dois momentos mais altos de *A linha geral*, um dos quais é a extraordinária seqüência da procissão religiosa para pedir chuva. O gosto de Eisenstein pela acumulação barroca na composição das imagens, revelado em *Outubro*, manifesta-se novamente na utilização plástica das barbas dos mujiques e dos objetos litúrgicos. A intenção-consciente de Eisenstein era fazer ateísmo, porém o gosto pelas formas, o ritmo singular, com algo da dignidade e do esplendor de um cerimonial religioso, obtido pela montagem, e provavelmente sua fascinação latente pelo fenômeno do misticismo, dão à cena uma amplidão e uma ressonância que escapam certamente aos objetivos originalmente procurados. Acaba-se com a impressão curiosa de que, excetuando o padre, que é tratado de maneira irônica, todos – autor e personagens – comungam no êxtase.

A cena mais célebre do filme, a estréia da desnatadeira de leite, tem também alguma coisa de religiosa e ao mesmo tempo de erótica. Na União Soviética encorajava-se a dignificação artística dos objetos prosaicos portadores de progresso, mas Eisenstein foi além, tentando de certa forma dar uma aura sacra à bateadeira mecânica de leite. Ele escreveria



mais tarde: “Não é o Santo Graal que inspira a dúvida e o êxtase, mas uma desnatadeira”. Por outro lado, não deixava de ter razão o crítico inglês citado por Mary Seton, que associava a seqüência ao desenvolvimento e à plenitude da experiência amorosa.

É agrícola e impregnada de certa tonalidade erótica a seqüência de *A linha geral* onde aparece um Eisenstein lírico, insuspeitado nas obras anteriores: o sonho de Marfa. Trata-se do casamento, com grinaldas e festa, da vaca da cooperativa com o touro emprestado pela fazenda experimental do Estado, cena em que a poesia bucólica termina por dominar as aparências de humor surrealista. Os amores dos recém-casados são tumultuosos, as perspectivas da abundância socialista são simbolizadas pelas torrentes de leite que caem do céu. O artista que cria dentro do esquema da luta pelo comunismo e o antigo discípulo de Leonardo são porém o mesmo homem, e Eisenstein não hesita em contrastar uma camponesa adormecida com o rosto da Gioconda.

A ordem cronológica exigiria que depois de *A linha geral* se comentasse *Que viva México!*, obra inacabada, conhecida somente através de montagens efetuadas por pessoas completamente estranhas às intenções artísticas de Eisenstein. Com o tempo, novos e maravilhosos destroços da obra estão se tornando conhecidos. No congresso de história do cinema de outubro do ano passado, em Paris, Jay Leyda apresentou quatro horas de projeção de fragmentos tirados do estoque de negativos recentemente encontrados na América. Quanto melhor se conhece *Que viva México!*, mais se acentua a impressão de que esse filme teria se harmonizado pela montagem com a primeira fase soviética de Eisenstein, e com a segunda pela preocupação cada vez maior com a composição plástica das imagens. Será difícil imaginar, por outro lado, como se situaria em matéria de construção dramática, em relação à ideologia oficial cinematográfica então imposta na Rússia.

Quando Eisenstein voltou ao seu país, não só estavam no index as concepções de montagem de que fora o principal criador, como também era considerada subversiva a antiga palavra de ordem “abaixo a intriga dramática”. É possível, aliás, e alguns aspectos do projeto mexicano o demonstrariam, que Eisenstein se inclinasse espontaneamente ao reexame do problema do argumento cinematográfico. Os longos anos de inatividade criadora indicam em todo caso sua dificuldade em prosseguir a carreira na nova atmosfera. Dispondo-se a recomençar a filmar, foram-lhe impostos o emprego de atores profissionais e a escolha de um roteiro com um conflito bem individualizado. Entre os membros de sua nova equipe destacava-se Elena Telecheva, do Teatro de Arte de Moscou, e reputada professora de arte dramática segundo os princípios de Stanislavski.

O ponto de partida da nova fita de Eisenstein, o *Prado de Bejin*, era um conto de Turgueniev adaptado e atualizado a fim de refletir a luta pela coletivização no campo. O centro dramático era o conflito

entre um *kulak* irrecuperável e seu filho, o menino Vitia, militante e mártir das novas idéias, que acaba assassinado pelo pai. Na medida em que avançava em seu trabalho, Eisenstein punha cada vez mais em plano secundário os dados ideológicos do roteiro e os substituíva por preocupações artísticas de ordem mais pessoal, e sobretudo pelo interesse crescente que manifestava pelas experiências místicas dos santos e pecadores. Algumas testemunhas da época descrevem-no obcecado pela tragédia do Cristo, e freqüentemente lendo a Bíblia. O tema cristão do sacrifício do inocente foi uma constante do cinema soviético clássico, porém a tendência de Eisenstein era situar o jovem herói de *Prado do Bejin* como uma criança eleita para a missão divina de proteger as colheitas da fazenda coletiva. Os sentimentos ambivalentes e o conflito interior de Eisenstein a respeito da religião continuavam no entanto a assumir traços de violento anticlericalismo, e uma das seqüências mais elaboradas do filme era a destruição e o incêndio de uma igreja. Algumas pessoas viam, porém, nas imagens de pombos que escapavam ao fogo, o símbolo tradicional do Espírito Santo.

O *Prado de Bejin* foi desaprovado pelas autoridades superiores e sua distribuição proibida. Boris Chumiatski, chefe da indústria cinematográfica, executou o filme num artigo do *Pravda* em que acusa Eisenstein de dilapidar os dinheiros públicos e de transformar um episódio socialmente determinado da luta de classes num conflito entre forças elementares da natureza, num duelo abstrato entre o Bem e o Mal. Não foram perdoados ao cineasta os halos de luminosidade que envolviam a figura do menino Vitia, nem de ter dado ao chefe de um comitê político o comportamento de um santo bíblico.

O fracasso de Eisenstein em harmonizar o seu gênio com a situação existente na União Soviética parecia definitivo. Quando, em 1937, foi preso Isac Babel, um dos autores do roteiro do *Prado do Bejin*, tanto Meyerhold, mestre de Eisenstein, como Sergio Tretiakov, companheiro do teatro de vanguarda, já haviam sido tragados pelo grande expurgo stalinista. Parecia ter chegado a hora do autor do *Potemkin*. Apesar de inocente, Eisenstein foi poupado e ainda pôde participar, a seu modo e com relativo sucesso, do culto cinematográfico aos heróis Alexander Nevski e Ivan, o Terrível, e através deles, a Stalin.