

O (grupo) *LEF* e o cinema

A revista *Levyi Front Iskusstv (LEF)*, *Frente de esquerda das artes*, foi lançada em 1923 por artistas soviéticos de vanguarda, nomeadamente Vladimir Maïakovski, que assumiu a chefia da redação e Ossip Brik, coeditor. Dela participaram os escritores Nikolai Aseev, Semion Kirsanov e Serguei Tretiakov, os cineastas Serguei Eisenstein e Dziga Vertov, o teatrólogo Vsevolod Meyerhold e o crítico literário Victor Chklovski; as capas eram elaboradas por Alexander Rodchenko. A *LEF* publicou sete números até 1925. Dois anos depois, o grupo retomou o projeto, lançando a *Novy Lef*, que durou dois outros anos. O debate aqui reproduzido foi publicado no n.11-12 (1927), p.50-70.*

Estenograma do debate

Presentes: O. Brik, V. Jemtchoujni, A. Lavinski, M. Matchavariani, P. Neznamov, V. Pertsov, S. Tretiakov, E. Choub, V. Chklovski, L. Esakia etc.

TRETIAKOV

Em nenhuma área o *LEF* trabalha tão intensivamente quanto na do cinema. Mas nestes últimos tempos, fazem-nos a crítica de que as palavras do *LEF* não

* A presente versão brasileira, de Maria Leonor Loureiro, foi traduzida da versão francesa de Valérie Pozner, François Albera e David Faroult, com notas de F. Albera. Traduzido, por sua vez, do russo e do inglês, o texto francês foi publicado em *Documentaire*, n.22-23, 1º trimestre de 2010. O texto inglês saiu em *Screen*, n.4 (Winter, 1971-2, p.74-80). As notas complementares do editor da presente versão trazem a indicação JQM. A revisão técnica da tradução brasileira foi de Luiz Renato Martins, com a colaboração de François Albera.

correspondem a seus atos, que pode haver uma diferença de 180° entre as teorias do *LEF* e seu trabalho na produção. Esta é uma primeira questão a elucidar.

Precisamos dizer o que proscrevemos em nosso trabalho, o que consideramos devido ao acaso e o que queremos reivindicar por palavras e atos; temos uma linha geral, mas devido a um acúmulo de tarefas na produção, ela pouco aparece. É preciso destacá-la.

A segunda questão diz respeito ao problema do cinema atual. O debate sobre o filme encenado e não encenado. Convém aqui fazer uma análise teórica a fim de determinar o princípio de sua diferença e de sua oposição. É possível que a oposição entre encenado e não encenado seja apenas uma formulação inábil. Foram feitas tentativas para determinar o grau de representação nos diferentes estágios da produção de um filme. O elemento encenado, o árbitro, pode vir do realizador, do roteirista, do ator e esse árbitro determina a parte de “encenado” num filme.

Virão em seguida outras questões, especialmente a crítica das exigências formuladas pelos organismos cinematográficos, o apoio do *LEF* a tal ou qual tendência etc.

Proponho dividir o debate em três partes:

- 1) a análise do cinema encenado e não encenado;
- 2) a linha cultural do cinema atual;
- 3) a tática do *LEF* na produção soviética.

Nunca estimei que o *LEF* devesse interessar-se unicamente pelos filmes de crônica [de atualidades].¹ Penso que seria demasiado exclusivo. Sempre me pareceu justificado ter na capa da *LEF* os dois nomes de Eisenstein e de Vertov.² São pessoas que têm a mesma orientação, mas que trabalham com métodos diferentes. Em Eisenstein, o que domina é o elemento de agitação, ocupando o material mostrado um lugar auxiliar; em Vertov, é o elemento de informação, sendo o material o mais importante.

O que Vertov faz não é sem dúvida crônica pura. A crônica pura é a montagem dos fatos do único ponto de vista de sua atualidade e de sua importância social. Quando o fato serve de tijolo para uma construção de tipo diferente, o caráter de atualidade desaparece. Tudo é uma questão de montagem.

A meu ver, é o maior ou menor grau de *desfalsificação* do material que faz um filme ser encenado ou não encenado. Todo filme comporta um momento de

1 O termo “crônica”, “filme de crônica” etc. não equivale exatamente a “atualidades” – ou em inglês *Newsreels* –, pelo qual é geralmente traduzido (Cf. D. Vertov, 1972). Entram nesta categoria filmes cujo assunto é a atualidade, mas que não pertencem ao “jornal”, às “news” cinematográficas, sem por isso serem “documentários” (em russo, “filme cultural”, expressão decalcada do alemão *Kulturfilm*). Todo o presente texto utiliza os termos “crônica” e “*Kulturfilm*” que se traduziram bem ou mal segundo a terminologia acima.

2 O n.3 da *LEF* (jun.-jul. 1923) publicou ao mesmo tempo o “manifesto” de Eisenstein “Montagem das atrações no cinema” e o de Vertov “Kinoks-Révolution” (trad. francesas respectivas em *Au-delà des étoiles*, Paris, “10/18”, 1974 e *Articles, journaux, projets*, op. cit.).

arbitrio. “Interpretar” o material é já utilizá-lo de maneira restritiva. Tomemos *O grande caminho*.³ É um filme encenado mas no qual atua apenas um único personagem, Esfir Choub. Seu arbitrio é artístico, a escolha que ele faz do material é puramente estética; graças a uma sucessão de montagem de atrações, ele é destinado a provocar na sala uma certa carga emocional.⁴ Mas Choub lida com um material mais documentário porque menos falsificado.

Depois de ter visto *A queda da dinastia Romanov* de Choub,⁵ um espectador lamentava: “Pena que haja passagens vazias – deveria ter-se inserido ali o que faltava recorrendo a uma encenação”. Sua observação não era tão estúpida.

Esse homem não fazia questão da autenticidade do material; o que ele apreciava era a carga emocional comunicada pelo filme, e, em nome dessa emoção, pedia que se preenchessem as passagens vazias com um material não autêntico.

A prioridade concedida à atração, ao efeito que o filme produz no espectador, é bem viva entre nós.

Há várias espécies de materiais. O material do filme erótico age sobre qualquer espectador, por mais inculto que seja. Mas se se trabalhar com um material puramente histórico, os conhecimentos culturais do público ainda são insuficientes. Não é difícil excitar o público a partir da tela com beijos e nus. Nessa área, vários milhares de anos nos conduziram a uma técnica extremamente refinada. O jogo do amor era já elaboradíssimo em todos os seus detalhes na poesia da Índia antiga. Cada gesto, cada maneira de se unir e de se abraçar, onde, em que momento, estava aí registrado e debatido.

Mas o que nos interessa é provocar uma emoção, uma excitação com um material tirado da realidade que seja o mais documental e o menos falsificado possível. É o que falta atualmente.

Diz-se agora que o filme *O grande caminho* foi difícil de montar porque há dez anos não se sabia o que era preciso filmar. Mas admitamos mesmo que levemos a melhor na nossa luta pela crônica, estamos seguros de que daqui a dez anos as pessoas gostarão de herdar nossas filmotecas?⁶ Há dez anos as pessoas pensavam talvez que sua maneira de filmar era a melhor. Se filmamos atualmente da maneira que nos parece a melhor, pode acontecer que não tenhamos filmado a realidade da maneira pela qual ela será mais tarde interpretada. Talvez daqui a dez anos a dilatação das veias capilares na bochecha de um comissário do povo durante um discurso seja importantíssima, e não a tenhamos filmado.

3 *Velikij Put' (O grande caminho, 1927)*, realização de Esfir Choub.

4 Tretiakov, que trabalhava então com Eisenstein, publicou em 1924 um texto sobre “O teatro das atrações” (retomado em S. Tretiakov, 1977, p.85-92) no qual ele define assim a noção: “toda sorte de estímulos calculados sobre a atenção e a emoção do espectador, toda sorte de combinações cênicas possuindo a propriedade de condensar a emoção do público para tal ou qual aspecto do espetáculo, em função do objetivo a atingir”.

5 *Padenie Dinastii Romanovykh (A queda da dinastia Romanov, 1972)*, realização: E. Choub, no âmbito do aniversário da Revolução de Outubro de 1917. Esse longa-metragem é um filme de “Crônica” (ver nota 2).

6 Esse termo designa os filmes de arquivo.

Há dez anos, o operador filmava uma manifestação enquadrando no nível do busto sem supor que seria um material nulo, praticamente inutilizável.

Penso que para distinguir o filme encenado do não encenado (a terminologia é arbitrária), é preciso levar em conta a escala de falsificações dos elementos que constituem o filme. Chamo falsificação toda distorção ou modificação arbitrária de elementos autênticos. Encontramos essa distorção: 1) no próprio material (o que filmar? A escolha, em toda a massa de dados existentes, daquilo de que precisamos); 2) a deformação do material pelo ponto de filmagem e a escolha da iluminação; e 3) na montagem do realizador.

Segundo seu grau de distorção, o material reparte-se em três grupos: 1) o material flagrante; 2) o material⁷ dirigido; e 3) o material encenado.

O material flagrante é aquele tomado em “flagrante delito”. É a “vida tomada de improviso” de Vertov. As distorções são aí mínimas. No entanto também o material flagrante tem sua escala de distorção. Pode-se filmar um sujeito de tal maneira que ele não suspeite de que é filmado.

Dizia a Choub que se poderiam abrigar câmeras nas fachadas ao longo das ruas para poder filmar os transeuntes. Seria o tipo de filmagem em que não interviria nenhum arbítrio no ponto de filmagem. Mas quando é um operador que filma, é sempre de maneira pessoal. Seria bom que o operador tivesse um pressuposto de partida: uma iluminação característica, uma focagem tendo sua motivação, uma relação entre os grupos calculada de antemão etc. É tempo de lutar contra o ponto de vista arbitrário dos operadores. Por que eles dançam em volta de um objeto? Assim, dizem eles, nós o mostramos de todos os seus lados. Mas sabe-se lá quando esse ponto de vista serve efetivamente para mostrar o objeto em sua totalidade e quando serve para contemplá-lo sob todos os seus aspectos de maneira estetizante e arbitrária.

Por conseguinte o primeiro grupo, o do material flagrante, é o mais objetivo. Ele apresenta um segundo grau quando o flagrante é mais duvidoso, quando a objetiva da câmera foi notada e influi sobre o comportamento das pessoas que são filmadas. A pessoa vê que você está girando a manivela e põe-se a fazer movimentos não espontâneos. Ela perde seu natural, oferece-se como um ícone e não como você gostaria de vê-la.

O terceiro grau é aquele em que filmando um material flagrante utilizamos uma iluminação. Por exemplo, filmamos uma família em Svaneti, em seu meio natural, dentro de um lugar absolutamente escuro, uma gruta, mas acendemos luzes em diferentes pontos e modificamos a iluminação.⁸

Chamo o segundo grupo de materiais o da encenação. Tomemos para compreendê-lo o exemplo de um lenhador.

7 Na acepção de elementos extrafílmicos. (Nota de F. Albera).

8 Tretiakov é o roteirista do filme documentário de Mikhail Kalatozov, *Sal de Svaneti (Sol' Svanetii, Geórgia, 1930)*. Svaneti é um alto vale do Cáucaso cujos habitantes permaneciam totalmente isolados do exterior antes da Revolução de Outubro.

Filmo um lenhador fora de suas horas de trabalho. Eu o levo para perto de uma árvore que escolhi e digo-lhe: “Corte esta árvore”. Depois filmo-o. Ele executa seu trabalho por encomenda, mas apelo para sua prática profissional e obtenho assim uma distorção relativamente fraca.

É igualmente a esse tipo que corresponde a utilização de um modelo.⁹ Ele é tomado como um material que, por suas qualidades materiais, seus hábitos, seus gestos automáticos corresponde ao personagem que se quer obter na tela.

É assim que trabalha Eisenstein. Ele escolhe pessoas tendo um rosto, uma estatura e um modo de andar adequados.¹⁰ Evidentemente a orientação para a representação é ainda inegável, mas é menor do que com um ator. “O arbítrio” do ator é aqui substituído pela fidelidade gestual de um reflexo bem achado.

Filmam-se pessoas particulares que não transmitem senão impressões arbitrárias do que se quer obter na película.

Por exemplo, Kuznetzov representando o papel de Nicolau II em *O Solista de sua majestade*¹¹ jamais cessa de ser Kuznetzov.

Para o papel do lenhador, pode-se apelar para um empregado da Bolsa que fingirá cortar uma árvore. Atingiremos então a distorção máxima, pois esta pode vir não só do tipo físico, mas igualmente do ato chamado “jogo do ator”.

É preciso lutar pelo material menos falsificado segundo essa escala.

O objetivo dos defensores do “não encenado” é chegar ao flagrante, ao material tomado de improviso. É importante nos fixarmos nos limites definidos pela encomenda social que podemos realmente atingir e rumo aos quais nos encaminhamos em nosso trabalho concreto na hora atual.¹² Eis porque, definindo nosso programa máximo, diremos: “Façam-nos ‘Cine-Olho’, a partir da ‘vida tal como aparece’”¹³ etc.

Mas na medida em que reivindicamos uma excitação emocional, em que utilizamos o método da montagem das atrações, em que devemos ter as mãos livres para produzir um efeito no espectador, será preciso pegar outro tipo de material e talvez seja preciso defender um material encenado, ou seja, utilizar os métodos de Eisenstein.

9 *Naturchtchik*, modelo para o pintor. É o termo empregado por Turkin e retomado por Kulechov para suplantare os atores: o ator imita, o modelo vive, o ator “macaqueia”, o modelo trabalha (ver Kulechov, 1994).

10 Alusão à teoria eisensteiniana dos “tipos” sociais que ele explicitou mais de uma vez, aproximando-a da caricatura, dos retratos de Balzac e da fisiognomia de Lavater.

11 Filme de Mikhail Werner (1927) sobre uma dançarina estrela próxima de Nicolau II. Kuznetzov era um ator do Teatro de Arte.

12 A encomenda social, a distinguir da encomenda de Estado, procede das exigências da sociedade que os artistas têm de descobrir ou interpretar uma vez que estão convencidos do destino social de seu trabalho. Contrariamente ao que seria e será a encomenda de Estado, o artista, no âmbito da encomenda social, tem de articular a posição que ocupa – que é função de sua participação num coletivo que garante contra o subjetivismo – com as exigências sociais, econômicas, políticas. Cf. Ossip Brik (1969). O termo e a prática são notadamente reivindicados por Trétiakov, Eisenstein, Arvatov.

13 Palavras de ordem de Dziga Vertov (1972).

Algumas palavras agora sobre o material despersonalizado.

Na crônica, é importante saber quem é o homem mostrado na tela, onde se encontra, o que faz e quando. Se esse “título” do quadro desaparece, a coisa torna-se geral, nós a consideramos como anônima, ela fica despersonalizada.¹⁴

Exemplo: sirgueiros¹⁵ puxam uma barca. Habitualmente a cor dominante do sirgueiro, corda e barca, é o cinza. O operador aguarda que apareça um raio de sol e aproveita esse instante para filmar um quadro [plano] que faz efeito, mas sem dizer que esses sirgueiros foram filmados num momento em que a luz criava um efeito. O espectador fará uma ideia do sirgueiro segundo um caso excepcional e não típico.¹⁶

Por fim a realização. Há realizadores-operadores que procuram enquadramentos e luzes típicos, que não violentam o material.

O outro tipo de realizador é o que faz cinema encenado: ele é o único dono e intérprete do material. Por que interpreta os fenômenos de maneira arbitrária? Suas afirmações se apoiam em geral na intuição. É raro encontrar um realizador que seja ao mesmo tempo um estudioso e um publicista. Quase sempre, ele lhes dirá: “Foi a impressão que eu tive, é assim que o sinto”. Ele julga segundo o gosto do espectador que é de fato o seu próprio.

Parece-me portanto que a demarcação aparentemente muito nítida entre “encenado” e “não encenado” é na realidade totalmente relativa. A escolha entre “encenado” e “não encenado” equivale à escolha entre fato e ficção, presente e passado.

Nossos ataques devem muito particularmente dirigir-se contra aqueles que, a partir de um material que às vezes não é mau, fabricam exotismo, sentimento e ópera.

O gênero Khanjonkov e seus epígonos, Protazanov e Gardine, são os representantes mais marcantes do cinema ao qual somos irremediavelmente hostis.¹⁷

14 Uma controvérsia a esse respeito opôs Chklovski e Vertov no momento de *A sexta parte do mundo* (1926), a propósito de certos planos: tratando-se de carneiros, “não se sabe onde a tomada foi efetuada”; uma mulher pisando sua roupa (“foi filmado como uma história e não como um fato”) e um homem se afastando na neve sobre esquis (“é menos um homem do que um símbolo do passado”) (em “O Cine-Olho e os intertítulos”, Kino, 30 de outubro de 1926). E a réplica de Vertov: “Falsa é a afirmação segundo a qual um fato vivo fixado pela câmera cessa de ser chamado fato se seu nome, data, lugar e número não são levados à película” (Teses de artigos datados de 15 de julho de 1926, retomados em *Articles, journaux, projets*, op. cit., p.81).

15 O termo *sirgueiro* é derivado de *sirga*, a corda espessa que servia para puxar barcos pela margem (JQM).

16 O exemplo faz sem dúvida alusão ao famoso quadro de Repine, *Os sirgueiros do Volga*, modelo da pintura naturalista do século XIX (do grupo dos Ambulantes).

17 Alexandre Khanjonkov (1877-1945), um dos primeiros produtores russos, tornou-se o mais importante antes da Revolução. Bauer foi um de seus realizadores, junto do qual se formou Kulechov. Emigrou em 1919 e depois voltou em 1923 quando o Goskino lhe propõe dirigir o estúdio Russ e depois o Proletkino. Jakob Protazanov, o mais famoso realizador russo até 1918 emigrou para a França e depois para a Alemanha e voltou à URSS para dirigir a primeira grande produção de ficção soviética, *Aelita* (1924). Fez a seguir uma carreira prolífica até sua morte, ilustrando-se em todos os gêneros. Vladimir Gardine, formado também antes da Revolução, faz filmes de propaganda depois de 1919 e dirige a primeira escola de cinema em Moscou. Após 1929 torna-se ator.

CHKLOVSKI

É um fato que há pessoas inteligentes completamente inúteis e erros extremamente úteis. Quando discuto com realizadores de atualidades, sei que é bastante fácil para mim “demoli-los”. Mas os erros que eles cometem são extremamente úteis artisticamente, úteis para o cinema.

São esses erros que levam a descobertas.

Acho que a distinção entre cinema “encenado” e “não encenado” é, obviamente, elementar. É inútil insistir sobre algo que não compreendemos, pois nosso material é sempre inteligente, e se não conseguimos analisar certas diferenças, isso significa que analisamos mal, não que o material está errado.

Vocês dizem que o cinema encenado é Kulechov e Eisenstein e que o não encenado é Choub e Vertov. Ora, eles faziam parte do mesmo grupo: Choub aprendeu a montagem em filmes encenados enquanto o realizador de filmes encenados aprendia a montar atualidades.¹⁸

Mas o problema vem de muito mais longe. Goethe já dizia: “Sentados diante de uma árvore, vós a desenhais o mais minuciosamente possível: o que resta disso no papel?”. Se vocês pegarem numa câmera acontecerá o mesmo. É difícil resolver o problema pelas leis da física: deve-se ter um ponto imóvel e fazer correr o cronista em volta do ator do encenado, ou então fazer girar o ator em volta do operador do não encenado?

Desde o início, a questão é a da visada; ora, ela contém um momento de encenado. Quando Ostrovski queria exprimir uma fala dialetal, exprimia-a por palavras da língua literária em transcrição fonética.¹⁹

O próprio fato de chamar a atenção não para a ortografia, mas para a pronúncia constitui já uma marca particular.

A melhor passagem no filme de Choub é aquele em que se mostra Dybenko.²⁰ Ele não sabe se deixar filmar por uma câmera, ora sorri, ora toma uma pose heroica.

E esse jogo com a câmera é uma passagem absolutamente genial nesse filme soberbo.

Por falar em “encenado” e “não encenado”, diria que vi responsáveis sendo filmados. Poder-se-ia tê-los inscrito de imediato no Rabis...²¹

Assim que a câmera começa a filmar, eles se mexem no quadro; já estão ali, ali ficam e discutem entre si.

18 Kulechov em particular – que começou no cinema de ficção como decorador – trabalhou durante a guerra civil na área das atualidades (teve mesmo de colaborar com Vertov que iniciava igualmente) e voltou a isso várias vezes em sua filmografia. É mais conjectural vincular Eisenstein a essa filiação: ele veio do teatro e o pequeno filme que inseriu em sua encenação de *Um homem sábio*, *O diário de Glumov*, é um filme “de trucagens”.

19 Nikolai Ostrovski (1823-1886). Autor de teatro russo de orientação social. Lunatcharski preconizou um “retorno a Ostrovski” que a vanguarda interpretou a seu modo (cf. Eisenstein com *O sábio* ou Meyerhold com *A floresta*).

20 Pavel Dybenko (1889-1938), bolchevique, companheiro da militante feminista Alexandra Kollontai.

21 Sindicato dos Trabalhadores de Arte.

Eis porque esta distinção é incorreta, pois de maneira geral ela cria uma lei. O que Choub faz e o que Vertov se propõe fazer tem inúmeros equivalentes em literatura.

Por exemplo: Tolstoi é quase inteiramente um escritor do “não encenado”, pois pega três ou quatro páginas de material histórico e basta-lhe trocar uma palavra para transformá-las em literatura. Uma página de Mikhailovski²² torna-se, unicamente pela menção de uma “tonalidade malva escuro”, uma página de Tolstoi.

Brik mostrou-me uma caricatura de Dostoievski na qual este escreve: “Vocês ainda não viram o último capítulo de *Crime e castigo*, pois bem! peguem um caso judiciário qualquer e substituam o nome do acusado por Raskolnikov, não tenho tempo de escrevê-lo...”

Não se deve exagerar a parte de “encenado” na arte. A presença do encenado na arte é um fato estabelecido, mas periodicamente volta a dar-se prioridade ao material.

E aqui os realizadores de atualidades que, por outro lado, cometem erros, tenham razão e sempre têm razão, no sentido de que eles colocam de forma justa o material em primeiro plano. A prioridade é portanto dada ao material. Por enquanto.

É por isso que considero que apesar da complexidade e acuidade da questão do “encenado” e do “não encenado”, o problema não é saber como Fulano ou Sicrano o vê e o destaca, mas como determinar seu grau de utilidade e de aprofundamento. O (grupo) *LEF* tem um programa que ultrapassa a simples questão do cinema “encenado” ou “não encenado”, trata-se da prioridade concedida ao material.²³

É notável que o Rabis nos tenha enviado um projeto de contrato destinado aos escritores, contendo entre outros uma coisa interessante: eles definem ali o número de horas necessário para escrever um roteiro. E acharam: 75, pagáveis por hora.

Ao passo que em Marx está escrito que tudo pode ser contabilizado em horas exceto o trabalho literário.

Há muito tempo que esse livro [*O capital*] foi escrito, mas ele se baseava evidentemente em dados.

O Rabis nem sonha em fazê-lo.

Tomemos a fórmula da coleta do material. A ideia de uma fábula pré-existente que se desenvolve em seguida graças a um material é perfeitamente inepta. A nosso ver começa-se primeiro por estudar o material, depois intervém a questão de sua conformação.

Além disso o material pode ser apresentado com ou sem fábula.

Os filmes sem fábula têm contudo um assunto.

22 Alexandre Mikhailovski-Danilevsky, general e historiógrafo das guerras contra Napoleão que Tolstoi utilizou para escrever *Guerra e Paz*.

23 Em sua *Teoria da prosa* (1929), Chklovski (1971) fará a mesma proposta a respeito da literatura: “Atualmente (...) a deformação do material atinge seus limites extremos... O assunto exclui o material”.

Falamos de coisas complexas, mas quando vamos à fábrica [estúdio], é uma gramática que é preciso trazer. Trabalhei nos organismos seguintes: Sovkino e depois Vukfu; agora trabalho no Russ²⁴ e em nenhum desses organismos vi uma enciclopédia.

As equipes de reportagem são enviadas ao acaso. Enviamos gente a Svaneti, enviamos gente para filmar as estepes da região de Oremburgo sem saber o que nos aguarda. Aconteceu-nos esta coisa extraordinária que enviando pessoas à Sibéria, elas percorreram 900 verstas para chegar ao Kliazma...²⁵

O cinema é antes de tudo analfabeto.

De um analfabetismo descarado.

É muito simples, no mundo do cinema, obter 200 mil [rublos] para uma realização, mas perfeitamente impossível obter 50 para comprar livros destinados à biblioteca da fábrica [estúdio].

Projetavam-se outro dia extratos de filmes na filmoteca. Via-se a ilha de Java. Alguém por acaso me convidara. Aparecem selvagens, de nariz furado. Digo a Chvedchnikov:²⁶ “Mas em Java há 50 milhões de habitantes e acaba de começar uma grande revolta. É ridículo mostrar homens de nariz furado”. Ele não me acreditou. Trouxe-lhe a Enciclopédia e mostrei-lhe. Os números eram então de 35 milhões, mas hoje devem ser 56. Digo-lhe: “Se o mandarem a Java, deveria levar com você um especialista visto que não quer aprender a ler uma enciclopédia...”

O cinema é iletrado no que se refere ao material.

Ele não sabe onde se acha o quê. É um cavalo de circo que fica dando voltas.

Há em Zochtchenko²⁷ uma ótima narração sobre um músico que toca triângulo.

Ele sonha que perde seu triângulo e sobe à torre de uma igreja para soar o alarme.

Quais são minhas propostas práticas? Antes de tudo substituir a distinção entre filmes de atualidades e filme encenado pela distinção entre filmes com ou sem fábula.

Um certo Braguine nos assegura que é preciso fazer um filme sobre o trigo e ele mesmo se põe a traficar aí uma história de amor. Fala-se de centeio e eis que é preciso expedi-lo para Londres.²⁸ É preciso portanto enviar também o casal para Londres.

24 Sovkino, empresa estatal que substitui em 1924 o Goskino criado depois da nacionalização do cinema; Vukfu, organismo de produção ucraniano; Russ (Mejrabpom), empresa de produção semiprivada vinculada ao Socorro Vermelho Internacional.

25 Rio próximo de Moscou.

26 Diretor de Sovkino.

27 Referência a *Uma noite terrível* (1925) de Zochtchenko, escritor dos anos 1920, membro dos Irmãos Serapion, cuja característica era o *skaz*, procedimento consistindo em estilizar comicamente a linguagem do narrador dando-lhe as marcas do discurso direto e permitindo assinalar sua origem de classe ou outra.

28 Referência a *Albidoum* (Obolenski, 1928) cujo roteiro é de Braguine (um agrônomo) e no qual Chklovski colaborou.

Não se chega a nada.

Saltykov-Chtchedrine²⁹ dizia que num romance de família não se podem pôr senão acontecimentos referentes à família. O que nós temos é estilo império à soviética, formas de Restauração e aí está a nossa desgraça.

Quando uma forma é mal empregada mas existe há várias dezenas de anos, ela se torna universal.

Procura-se por toda a parte introduzir custe o que custar uma história de amor. É o que acontece com Stepan Razine.³⁰ Ele esteve no Don, em Moscou, em Astracã, na Pérsia, de novo em Moscou, e em toda a parte eu devia encontrar uma mulher sempre agarrada a ele. É tão estúpido, tão inútil!

Nossa desgraça e nosso erro provêm não só de não fazermos a distinção entre encenado e não encenado, mas de que, fazendo parte de um organismo de produção, nem sempre sabemos tomar a defesa do material e pomo-nos ao trabalho com um material artisticamente nulo.

Aí está nosso verdadeiro erro.

Afirmo que o (grupo) *LEF* pode fazer um filme histórico com a condição de ser intransigente com estes princípios.

Choub dispõe de uma filmoteca. Isso lhe permite fazer ainda três filmes. Esbarrei com o fato de que a lei muçulmana não poderia estender-se além do círculo polar porque por ocasião de certas festas, não se tem o direito de comer do nascer do dia até ao pôr-do-sol. Ora, além do círculo polar, o sol não se mostra durante meses, eles precisariam ou se converter ou morrer...

Choub escolheu extratos que remontam a 189[5]. Mas para Stepan Razine, eu não poderia extrair algo da filmoteca. É a história dos muçulmanos. Mas o importante não é isso. Peguem nosso cinema: não se pode inventar pior administração do que a dele. Nível cultural zero. É a pior administração do mundo. Poder-se-ia substituí-la sem dificuldade. Ela leva anos e não consegue entregar os filmes aos que os encomendaram.

E depois os realizadores iletrados. E não há atores ou somente maus atores. E no fim das contas isso dá bom cinema.

Chega-se a algo curioso. O cinema soviético repousa sobre os objetivos do partido.

E o Comitê do Repertório do cinema soviético é o organismo de mais alto nível cultural.

Ou seja, um filme feito inteligentemente, respondendo aos objetivos do Comitê do Repertório, deveria ser *lefista*.

Há ainda outra coisa.

29 Mikhail Saltykov-Chtchedrine (1826-1889), escritor considerado como o pai da sátira social.

30 Herói popular russo do século XVII que Trotski considerava pré-revolucionário pelos levantes que suscitou no campesinato. Um dos primeiros filmes russos, em 1907 (realizador A. Drankov) lhe é consagrado, relatando o episódio em que ele joga no Volga a princesa oriental que fizera prisioneira e tomara como mulher, para manifestar sua fidelidade a seus cossacos.

Proponho pôr na ordem do dia a questão do “Kino Petchat” e de *Kinogazeta*.³¹ É uma instituição que devora sempre novos organismos e para fazer o quê? Eles editam monografias sobre Harry Piel³² ou sobre Douglas Fairbanks e tudo isso é de uma inépcia descarada. A direção é perfeitamente analfabeta e o conteúdo vale tanto quanto a capa.

CHOUB

Todo o problema consiste em saber o que devemos filmar agora. Assim que isso ficar claro para nós, a terminologia – encenado ou não encenado – não terá mais importância. O importante é que sejamos o (grupo) *LEF*.

Pensamos que não se pode filmar senão atualidade e que unicamente isso preservará nossa época para a geração seguinte. Isso significa que queremos o dia de hoje, as pessoas de hoje, os acontecimentos de hoje. Que Rykov³³ ou Lênin representem bem ou mal diante da câmera e que haja um momento de representação, isso nos é perfeitamente indiferente. O importante, para nós, é que a câmera filme ao mesmo tempo Lênin e Dybenko, mesmo que eles não saibam o que fazer diante da câmera, pois esse momento é o que melhor os caracteriza.

Por que Dybenko não nos parece abstrato? Porque é bem ele e não alguém que faria o papel de Dybenko. E é-nos indiferente se há aí um momento de encenação.

É por isso que insistimos para que não se mate este termo de cinema não encenado. Falemos portanto do cinema não encenado. Mesmo que ele comporte momentos encenados. Qual é a diferença em relação a um excelente filme, rodado há três anos? Vocês não podem mais vê-lo, tornou-se perfeitamente indigesto. Ao passo que um filme não encenado, vocês o vêem e é suportável, é interessante porque é um fragmento de vida passada autêntica. Eram verdadeiramente elementos dessa vida.

Tudo está na técnica. Quando vocês têm um bom material de iluminação e o equipamento técnico que convém a uma filmagem, o elemento de representação desaparece.

Não é necessário lutar para que não se filme senão atualidade. Em todas as esquinas, em todos os jornais, diz-se que a atualidade é necessária. Não vale mais a pena fazer propaganda a favor das atualidades, nosso trabalho faz isso melhor do que qualquer artigo. É importante agora lutar por um trabalho de boa qualidade. Acumulamos material e, ano após ano, adquirimos um domínio.

Por que vocês pensam que não queremos fazer um filme que produza uma emoção?

Tudo está no material: a partir de que material queremos trabalhar?

31 Respectivamente a editora de cinema e uma revista de cinema de massa.

32 Harry Piel (1892-1963), ator alemão que interpretava papéis de detetives, depois realizador, muito popular na URSS.

33 Alexei Rykov (1881-1938), dirigente bolchevique. Sucedeu a Lênin à frente do Estado em 1924.

Vocês creem que rejeitamos a dimensão de ofício? De forma alguma. Estamos persuadidos de que com ofício se pode, com um material não encenado, fazer um filme que superará qualquer filme artístico [encenado]. Tudo está na orientação e método de trabalho. É disso que é preciso falar.

PERTSOV

A terminologia que distingue o filme encenado do não encenado continua a existir. Na prática, esta terminologia se revela perfeitamente satisfatória. Ela é satisfatória para o público visto que isso lhe dá uma ideia precisa do que se vai mostrar-lhe. Satisfazia igualmente a produção visto que esta está claramente dividida em dois setores. Esta terminologia, este dualismo foi perfeitamente aceito por todas as camadas da população como tocando o fundo do problema. Por que seria necessário, agora, precisar esta terminologia e substituí-la por outra? Que razões nos impelem a isso? Se são de ordem tática, é preciso dizê-lo.

Em seu princípio a filmagem de atualidades não concerne um campo de fenômenos muito vasto. Há primeiro o destino pessoal do homem, como diz Chklovski. O que se chama o *byt*.³⁴ Não podemos filmar esse fenômeno. Mas é falso dizer que não nos interessamos por ele. O que Tretiakov chama material flagrante, é *byt*. Podemos filmar pessoas na rua, na empresa, pegar o lado “oficial”, sem procurar mais longe. Se passarmos à outra esfera, estaremos impossibilitados de obter o material.

O material flagrante é um filme policial [*politseiskaja fil'ma*], é preciso determinar a identidade da pessoa, o fato de que ela estava num certo lugar num certo momento. Esse papel de identificação da crônica pode ter grande importância.³⁵

Como se decifra um filme encenado? Dizer que há aí uma parte de arbítrio é insuficiente.

Tomemos um exemplo na área das estatísticas. Para determinar a situação do campesinato, nós podemos seja escolher uma fazenda determinada, para aí fazer uma investigação, seja escolher o método da sondagem. Pesquisamos uma fazenda em cada dez, transferimos os números obtidos para tabelas, reunimo-los para obter relações de causa e efeito.

Uma questão se coloca: como agimos com os fatos?

Agimos de maneira arbitrária na escolha do material e no estudo das relações de causa e efeito.

Mas esse arbítrio deforma o material? Pelo contrário, é um meio de conhecimento econômico. Ele revela as características objetivas, autênticas e não deformadas do material. Assimilar esse arbítrio a uma estetização do material é pôr um sinal de igual no lugar errado.

34 O cotidiano. O termo inclui as mentalidades conservadoras na vida cotidiana que se tratava de revolucionar (relações homens-mulheres especialmente).

35 Cf. as críticas de Chklovski a Vertov (ver nota 14).

Qual é a diferença entre material autêntico e o que vocês chamaram material falsificado?

Ela é enorme. Suponhamos que temos uma fotografia de Lênin e outra de um ator maquiado de Lênin, e que a legenda indica para um que se trata do verdadeiro Lênin e para o outro que é o ator Fulano: o valor desses dois clichês será completamente diferente.³⁶ É claro que é preciso levar isso em conta quando falamos do efeito que a atualidade produz.

Pelo que se substitui essa distinção clara entre encenado e não encenado? Pelo que a substitui Tretiakov? Ele distingue três tipos de materiais: flagrante, flagrante duvidoso – ou seja, encenado – e encenado; e ele precisa que o encenado é o exato oposto do flagrante ao passo que o encenado ocupa um lugar intermediário.

No entanto, o exemplo que ele toma é ruim.

Ele diz que caso se pegue um verdadeiro lenhador e o forcem a cortar madeira diante da câmera, será um material flagrante duvidoso, encenado. Isso vem sem dúvida do fato de que o lenhador cortando madeira para a câmera exerce seu saber-fazer e não encena.

Tomarei de meu lado um exemplo tirado de um filme artístico [encenado].

O ator que devia representar o papel de um oficial [branco] no filme *Léon Couturier* treinara muito tempo antes da filmagem para usar um traje de oficial a fim de aprender a andar como um oficial que usa esporas. No momento da filmagem ele estava muito à vontade com suas esporas. A fim de assumir plenamente seu papel diante da câmera, fizera um aprendizado de oficial. Aprendizado que lhe era necessário para enganar o espectador e fazê-lo crer que tinha à sua frente um verdadeiro oficial do exército branco.³⁷

No caso do lenhador, trata-se de um material não encenado, no caso do ator-“oficial” de um material estético.³⁸

36 Alusão provável ao “caso” do “falso Lênin”, em *Outubro*, de Eisenstein (onde o dirigente bolchevique é interpretado por um operário que se parece com ele, Nikandrov). Essa escolha fora vivamente debatida no *LEF* e tanto Brik como Maiakovski haviam violentamente condenado o procedimento.

37 Léon Couturier (1927), realizador. Kassianov baseado em *O relato de uma coisa simples*, de Lavreniev.

38 Falta ao raciocínio de Pertsov um terceiro tempo “dialético” no qual o ator que aprendeu a comportar-se como oficial branco não procura passar por um verdadeiro oficial branco mas mostra o que é ser um oficial branco. Paradoxalmente esta “terceira via” (cf. o texto de Eisenstein sobre “encenado e não encenado” que diz que de dois antagonistas é frequentemente o terceiro que tem razão) que se pode qualificar de “brechtiana”, está em ação num filme encenado devido ao veterano Protazanov: trata-se de *A águia branca* em que se confrontam não só dois personagens, dois tipos e duas psicologias – um governador de província um tanto ou quanto mole – e o ministro do Estado czarista, mas também dois atores de duas tradições antagonistas: Katchalov, ator stanislavskiano, que encarna o governador e Meyerhold que decompõe, mostra a maneira de se comportar do ministro de Estado. Encontra-se numa narração de Brecht publicada no *Berliner Illustrierte Zeitung* (1967), “A besta feroz”, um apólogo sobre a questão. Referindo-se explicitamente à filmagem de *A águia branca* nos estúdios da Mejrabpom-Russ [está escrito por engano “Moszropom”] –, de que ele devia ter conhecimento por Tretiakov, – ele conta a história de um velho à procura de trabalho que é o sócio do governador Muratov. Impressionados por essa semelhança, os diretores e operadores acolhem-no “como Jesus no templo quando tinha doze anos” e propõem-lhe dar-lhe o papel da

Estimo que a proposta de Tretiakov é, na realidade, nefasta. Ela não define o problema do filme encenado e instaura um estágio intermediário que não existe. A classificação de Choub é bem mais justa e valeria mais a pena adotá-la.

Penso que um filme encenado empregando os princípios do (grupo) *LEF* é possível.

De que filmes se trata?

Parece-me que se pode responder a esta pergunta traçando um paralelo com a literatura. Há em literatura certos fenômenos que consideramos como próprios do (grupo) *LEF*. Tomem o exemplo das formas antigas que produzem um efeito sobre o leitor; se elas acarretarem consequências nefastas introduzimos outras novas. Esta tática poderia ser transposta para o cinema.

A distinção entre cinema encenado e não encenado não afasta a possibilidade de retificar uma tendência comum a todo o (grupo) *LEF*.

JEMTCHUJNI

Se Pertsov pode dizer que devemos fazer filmes artísticos [encenados]³⁹ porque o método documentário não permite filmar a vida corrente [*byt*] mas só filmes policiais, é que ele ignora que no estrangeiro se aperfeiçoou uma película ultrasensível que permite filmar numa peça com luz natural, sem iluminação especial. E quanto mais a técnica se desenvolver, mais a filmagem será facilitada nas áreas em que o filme documentário não era empregado até então.

A posição geral de Tretiakov colocada como orientação do (grupo) *LEF*, que atribui a prioridade ao material não falsificado não suscitou discussão e justifica-

“besta feroz” – que o ator famoso, Katchalov, não tinha nenhuma pressa de encarnar arriscando sua popularidade. “Nos estúdios da [Mejrabbpom-]Russ-Films, não era raro que os papéis históricos fossem desempenhados por tais tipos e não por atores. [...] Esperava-se efetivamente que à sua semelhança física com o verdadeiro Muratov corresponderia uma semelhança nas atitudes”. Ora o velho não encarna absolutamente o governador como assim o entendem os diretores, continua Brecht. Queriam que ele “se investisse naquela besta sanguinária”, que ele se pusesse “na pele do personagem”, segundo as convenções desses Senhores e especialmente comendo maçãs enquanto proferia seus cruéis julgamentos. Os figurantes judeus da cidade que haviam conhecido as violências do governador fizeram em vão reservas sobre essa representação, os diretores não davam o braço a torcer. Finalmente o velho, movido pelo desejo de não perder aquele trabalho, fez uma proposta, a de pegar uma maçã, pô-la debaixo do nariz de um judeu e dizer-lhe: “Come” e “Enquanto comes a maçã, não te esqueças de que ela te fica naturalmente na garganta, porque tens medo de morrer, mas é preciso que a comas quando eu, o governador, te dou a maçã, como amigo...” E virando-se para o diretor: “E eu poderia ao mesmo tempo, assinar a condenação à morte. E ele que comeria a maçã, o veria”. Foi então que Katchalov afastou o “sósia” e disse: “Esplêndido. Estou vendo o que ele quer dizer”. E pôs-se a representar a cena e todo o estúdio rompeu em aplausos. “Fora provado, uma vez mais, que a simples semelhança física não quer naturalmente dizer nada e que cabe à arte dar a impressão da verdadeira ferocidade.” O velho afastou-se ignorado por todos, tendo pelo menos ganhado duas maçãs e meios de passar a noite abrigado.

- 39 Contrariamente a Tretiakov, Chklovski e Choub que se agarram à oposição “encenado *versus* não encenado”, Jemtchoujni emprega a palavra “artístico” para qualificar o filme de ficção ou encenado (chamam-se os atores de “artistas”). Mas a palavra artístico remete em outra parte do debate ao sentido mais usual de “relativo à arte” (a distinguir além disso de “estético” igualmente usado aqui). Acrescentou-se “encenado” entre colchetes quando podia haver ambiguidade no sentido do adjetivo “artístico”.

-se. Mas é aí que deve intervir toda uma série de retificações. Pode-se, na situação atual, afirmar que as considerações objetivas da produção permitem ao (grupo) *LEF* assegurar 100% que essa orientação pode ser posta em prática? Aqui a questão da tática de que falava Pertsov é decisiva. O (grupo) *LEF* deve ter certeza de poder dispor de uma margem de manobra.

Foi mencionado aqui que o cinema artístico [encenado] deveria distinguir o filme com ou sem fábula. A fábula não é o que liga os elementos do material. Não é uma questão de princípio, é a questão do sistema de ligação do material. Num caso ele é ligado por uma fábula, no outro não. Na Alemanha roda-se um longo filme sobre a vida das abelhas com uma fábula e as abelhas foram filmadas em diferentes momentos de sua existência. Os momentos necessários são assinalados e filmados. Há uma fábula, mas pode-se por isso falar de filme encenado?

CHKLOVSKI

Tipicamente encenado!

JEMTCHOUJNI

[...] As abelhas não são amestradas. O operador aguarda com sua câmera a vida das abelhas e roda os planos [quadros] de que precisa.

A distinção segundo o critério da fábula não é crucial.

Parece-me que em todas as discussões sobre a orientação de princípio do (grupo) *LEF*, perdeu-se de vista um elemento essencial: o cinema não é só o filme artístico e as atualidades, é também um meio extremamente importante na área da pesquisa científica e, mais geralmente, do conhecimento da atividade humana. É tudo isso que Tretiakov subentendia falando do efeito intelectual do cinema. A meu ver as atualidades assim como os filmes artísticos [encenados] são filmes emocionais.

Mas há ainda uma vasta área, nas circunstâncias presentes, que ainda não foi abordada. Trata-se da utilização do cinema para fins de difusão das ciências exatas, enquanto método de pesquisa pedagógica, de material didático etc. E o (grupo) *LEF* tem insistido muito pouco sobre essa função do cinema em seu programa. Além das discussões sobre os filmes de atualidades e a crônica,⁴⁰ é indispensável, no futuro, reforçar esse aspecto e essa orientação do cinema. Olhem: nossos laboratórios começam apenas a colocar o problema de seu equipamento cinematográfico. O primeiro a fazê-lo foi Bekhterev que quer equipar seu instituto de experimentação científica com material de filmagem.⁴¹

Vem a seguir a hierarquia que Tretiakov faz entre material flagrante, encenado e encenado. Concordo com Pertsov: ela não traz nada de novo.

40 Literalmente: "sobre os filmes de crônica e sobre a crônica" (ver nota 2).

41 Vladimir Bekhterev (1857-1927), psicólogo, diretor do Instituto Psiconeuropatológico de Petersburgo/Petrogrado/Leningrado cujo ensinamento A. Room e Vertov haviam seguido antes de 1917. Ele morreu envenenado pouco depois da data deste debate.

A distinção “encenado/não encenado” tem um sentido na situação presente. Onde passa a fronteira que os separa? Nos exemplos citados por Tretiakov e os outros depois dele, ela se situa não entre a presença e a ausência de fábula mas no próprio momento em que o material é filmado. Dependendo de ele ser utilizado funcionalmente ou não, é aí que se situa a diferença. Se um homem demonstra, diante da câmera, sua prática profissional, seus hábitos sociais pessoais, então ter-se-á filmado material não encenado, mesmo se essa exibição foi suscitada, ou seja, mesmo se o lenhador foi convidado expressamente e que portanto ele não faz uma declaração de amor, mas exhibe seus hábitos profissionais.

CHKLOVSKI

Para a filmagem de *Fredericus Rex*,⁴² reuniram duas mil pessoas, deram-lhes armas de verdade e durante dois meses elas treinaram numa caserna.

Quando saíram de lá para a filmagem, pegaram suas armas e tomaram de assalto a estação ferroviária. Tinham entrado no papel. Usavam o uniforme de acordo com todas as regras da arte.

JEMTCHOUJNI

Quando Tretiakov diz que toda pessoa trabalhando diante da câmera introduz certas correções em seu comportamento, isso não tem importância. O domínio profissional de um operário qualificado transparece sejam quais forem as condições mesmo se ele estiver diante de uma câmera.

No exemplo citado do verdadeiro e do falso Lênin, onde se situa a importância do problema? No fato de que à vista do verdadeiro Lênin somos levados a outras associações de ideias.

A diferença em relação ao material falsificado vem justamente do extraordinário poder de persuasão do material autêntico. É evidente que nenhum material falsificado pode concorrer com um material autêntico ainda que se tratasse de fazer filmes destinados a provocar uma emoção. O material não falsificado atingirá também aí seu objetivo muito mais rapidamente do que um material levado à cena.

BRIK

No entanto, parece-me que estamos cometendo toda uma série de erros grosseiros. A começar primeiramente por essa famosa distorção do material. Desde quando nos pusemos a falar da possibilidade de dar conta de um fato qualquer recorrendo a signos arbitrários? Quando mais não fosse pela simples razão de ter apenas duas dimensões, o material cinematográfico deforma forçosamente. Logo, é vão falar de deformação. Perguntando-se não o que deforma mais ou menos mas o que é preciso filmar, Choub põe a questão justa. A deformação é a mesma em toda

42 *Fredericus Rex* (1922), filme alemão de Arzen Von Cserèpy. Superprodução histórica de propaganda monárquica que desencadeou na Alemanha uma campanha de boicote dirigida pela imprensa comunista (ver as páginas que lhe consagra S. Kracauer, s/d, p.127-129).

a parte, o problema é saber o que se deve mostrar na tela, o que é preciso filmar. Devemos filmar somente fatos ou aceitamos encenações? Permitam-me citar o exemplo do filme *Poeta e czar*.⁴³ Lançamo-nos, Chklovski e eu, sobre Gousman:⁴⁴ “É um horror, você mostra um Pushkin vulgar, desnaturado”. Ele nos respondeu: “É possível, mas nosso objetivo era levar uma população de vários milhões de pessoas a se interessar por Pushkin, fazê-la amar Pushkin”. Ele tinha razão: se o objetivo era esse, teria sido ridículo mostrar um Pushkin acometido por doenças venéreas, jogando-se aos pés de Nicolau I, como propunha Chklovski. Não poderia ter inspirado nenhum amor. A pergunta é portanto esta: com que objetivo filmamos?

Afirmar que nós, o (grupo) *LEF*, somos unicamente a favor de que se filme a verdade é falso. Se nos tivessem dito para mostrar Nicolau I tal como era – e alguns dizem que no fundo ele não era tão mau –, nós não o teríamos feito. O problema é saber o que é necessário, a nosso ver, mostrar no cinema. E dizemos: procuramos em primeiro lugar no cinema a mesma coisa que no nosso trabalho literário, ou dizendo de outro modo: ensinar as pessoas a apreciar os fatos. Os documentos e não a ficção artística bordada em torno desses documentos. O que faz Chklovski com Tolstoi?⁴⁵ Qual é o valor cultural de seu trabalho? Ele reside nisto: se vocês querem ler algo sobre a guerra e a paz de 1812, leiam documentos e não *Guerra e paz*, de Tolstoi. Mas se querem sentir emoções com Natacha Rostov, então leiam *Guerra e paz*. Um homem culto é um homem susceptível de perceber uma carga emocional a partir de fatos reais e não a partir de uma ficção.

A este respeito, a discussão entre Babel e Boudienny é característica.⁴⁶ Boudienny acusa Babel de ter deformado [a história d’] a cavalaria vermelha e Babel responde que nunca teve a intenção de escrevê-la. “Peguei o material de que precisava. Se você quiser ler algo sobre a cavalaria vermelha, pegue os documentos e leia-os.” Boudienny exige do escritor que ele seja factual e sobre esse ponto somos de sua opinião.

É preciso antes de tudo elevar o nível cultural não só do cineasta, mas sobretudo dos consumidores de filmes, de modo que eles se afastem dos *Assessor de colégio*⁴⁷

43 *Poeta e czar (Poët i Tsar’)* (1927) de V. Gardine. O filme aborda as relações entre Pushkin e Nicolau I a partir de sua rivalidade amorosa.

44 Boris Gousman, jornalista da *Pravda* e autor de alguns roteiros.

45 Chklovski publicou na *Novyj LEF* seu estudo sobre “Material e estilo em *Guerra e paz*, de Tolstoi”.
46 “Boudienny estava zangado com Babel por causa da descrição da cavalaria armada e era normal que o tratamento literário das proezas desse exército suscitasse seus protestos. O pequeno-burguês não gosta dos fatos: sua vida é demasiado pobre e demasiado medíocre para que valha a pena deter-se nela. É por isso que ele criou para si mesmo em todos os tempos outra realidade, heroica, na qual todos os fatos são irreais, mas mil vezes mais suntuosos do que os fatos reais.”

47 *O bedel de colégio* (1925), de Iuri Jeliabujski, adaptado da novela de Pushkin *Le Maître de poste*, outro título do filme e o da sua distribuição no Ocidente. Esse título de assessor é o menor grau na função pública (14ª classe). JQM: Traduzimos o título *Le Maître de poste*, da versão francesa, por *O chefe de Posta*. O termo “posta”, caído em desuso, designava um local (que podia ser simples cocheira ou um albergue) onde podiam ser trocados os cavalos que puxavam as diligências e outros veículos usados pelos correios de outrora.

e outras Malinovskaias.⁴⁸ É ridículo de nossa parte fazer discursos inflamados e demolir Protazanov quando seu *Garçom de restaurante* lhe rende dinheiro. Protazanov ganhará dinheiro enquanto lho derem e continuarem a ir ver seu *Garçom de restaurante*. O que devemos combater é o público que lhe dá esse dinheiro e os distribuidores que sustentam essa linha.

É aqui que intervém o papel da Conferência do Partido. Felizmente, em nosso país a livre concorrência não existe, temos um aparelho que pode acelerar o desenvolvimento cultural. E devemos exigir desse aparelho que vá nessa direção. Atacando Chvedchikov e o Sovkino, dissemos: o que está acontecendo? Chvedchikov comporta-se no mercado como capitalista. Não utiliza seu aparelho para o desenvolvimento da cultura. Todo o mundo vai se atirar sobre as atualidades. Protazanov, ainda ele, roda um filme e diz: “Vou filmar ainda um pouco de atualidade”, ou seja, uma paisagem rural. E o que não se sabe e que a Conferência do Partido não saberá, é que Chvedchikov adianta dinheiro para *Uma mulher assim*⁴⁹ e nem mesmo dá película para *A mecânica do cérebro*.⁵⁰ Mesma coisa para *O país chuvash*⁵¹ e muitos outros. É isso que se deve mostrar. Está muito bem falar de autofinanciamento, de rendimento comercial, tudo isso é muito bonito, mas há também outras considerações nas quais nos apoiarmos. E o (grupo) *LEF* não será o único a defender este ponto de vista. O Comitê Geral do Repertório e a Administração Central para a Educação Política têm igualmente a intenção de defendê-lo.

Há ainda outro ponto. O Comitê Geral do Repertório⁵² diz: “Filmem os votiacs,⁵³ os chuvashs etc., mas façam filmes encenados inspirando-se no modo de vida desses povos. E ao mesmo tempo sejam rentáveis: como se sabe um filme de classe é também um filme de caixa”. Por que “se sabe”? Quem sabe?

Está certo, o espectador de hoje quer ver um filme de hoje mas não dá seu dinheiro para isso.

Em *Uma mulher assim*, Malinovskaia tem o segundo papel, mas a revista *Kino* diz que ela representa o primeiro. *O país chuvash* deve poder concorrer com Malinovskaia. Não é tão fácil. Não é com palavras piedosas que se chegará lá.

48 Vera Malinovskaia (1900-1988), atriz muito popular interpretando quase sempre papéis de vítimas, dramas. Ela atuou em *O Chefe de Posta* e em *Uma mulher assim*.

49 *A estrangeira* (ou *Uma mulher assim* ou *Tempestade*) (1927), de K. Eggert.

50 *A mecânica do cérebro* (1926), filme documentário de Pudovkin sobre as experiências de Pavlov.

51 *O país chuvash* (1927) de V. Korolevitch. O *chuvash* é um idioma da família turca, que faz parte do tronco linguístico altaico. Escreve-se em alfabeto cirílico e é falado por uma população de pouco mais de um milhão de indivíduos. A República Chuvash é integrante da Federação da Rússia. (JQM)

52 GRK, organismo expedidor dos vistos de exploração dos filmes e exercendo por isso mesmo um controle sobre estes.

53 “*Votiac*” ou “*udmurt*” (designação hoje mais habitualmente empregada) é um idioma do ramo fino-permiano do tronco linguístico urálico. Escreve-se em alfabeto cirílico e é falado por uma população de pouco mais de quatrocentos mil indivíduos, dois terços dos quais vivem na República Udmurt, integrante da Federação da Rússia. (JQM)

Por que nos regozijamos tanto com *A queda da dinastia Romanov*? Por causa da multidão que ele atraiu. Comprometemo-nos numa luta com os espectadores e queremos que o Partido nos ajude nela.

Há além disso um outro tipo de problema. A questão não está clara: devemos lutar para não entregar senão documentos ou devemos criar uma forma intermediária de filmes, ou em outras palavras criar uma forma mais ampla utilizando o mesmo material? Para mim não está claro. O famoso exemplo citado por Chklovski de Turgueniev introduzindo em seu romance uma carta escrita a amigos é exato. O importante é o objetivo e não saber quem é o autor da carta.

Mas isso é necessário ou não? Tchernichevski começou *Que fazer?* pelas coisas mais extraordinárias, depois, após os três primeiros capítulos, escreve no quarto que nada disso aconteceu e que ele o escreveu de propósito, sem isso vocês não se teriam posto a ler o livro.⁵⁴

Cumprimos nossa tarefa cultural. Queremos forçar o espectador a crer e a compreender que o caráter de documento é mil vezes mais precioso e mais cultural do que a monotonia representada da deformação em estúdio.

Se vocês olharem os filmes estrangeiros, verão que em cada filme encenado se introduzem fragmentos de não encenado. Vi um filme com “Double-Patte e Patachon”⁵⁵: vemo-los andar, depois eles se encontram numa competição de esqui e temos 150 metros de película com uma competição. É muito interessante. O filme não valeria a pena ser visto, mas assim, assiste-se a ele. De nossa parte, talvez tivéssemos dito: “Tirem Double-Patte e Patachon e mantenham a competição”, mas talvez os camponeses se interessem apenas por Double-Patte e Patachon. É uma questão tática.

Nosso objetivo é exigir e insistir para que sejam criadas as melhores condições de filmagem de materiais documentários. Chamo isso rodar para a filmoteca.

Ouve-se dizer que é mais vantajoso construir [uma maquete da] catedral Santo Isaac em estúdio do que ir a Leningrado filmá-la. “Chega-se, eis que chove durante um mês inteiro e não se pode filmar”. Esse cineasta tem razão. Para ele, ter um plano estragado, apagado, não é bom. Ele não está convencido de que seja absolutamente preciso filmar a catedral Santo Isaac em Leningrado, mais vale iluminá-la em estúdio.

54 Nikolai Tchernychevski (1863). Tchernychevski, que inspirou a Lênin o título de seu próprio *Que fazer?*, entusiasmos toda uma geração de intelectuais russos por suas propostas utópicas de uma sociedade nova.

55 O termo popular francês “*patachon*”, que remonta ao século XIX, designa o cocheiro de uma “*patache*”, diligência pesada, lenta, desconfortável, mas barata. Por extensão, o termo aplicou-se a todos os que ajudavam a operar a “*patache*”. Por analogia, “*patache*” e “*patachon*” aplicaram-se também, respectivamente, a outros meios de transporte de má qualidade e aos que levavam vida de cocheiros, tidos por beberrões e desregrados. Na gíria dos ferroviários, era chamado “*patachon*” um trem de carga não prioritário. Um dos personagens da opereta *Les Deux Aveugles* de Jacques Offenbach leva esse nome, mas Brik está se referindo aqui à dupla cômica do cinema mudo dinamarquês Double-patte et Patachon. (JQM)

Minha posição é a seguinte:

Primeiramente a luta do (grupo) *LEF* deve ser lançada antes contra os dirigentes e os administradores do cinema do que contra a produção cinematográfica; devemos defender nosso ponto de vista junto dos centros ideológicos. Em segundo lugar é preciso fazer pressão sobre o espectador elevando seu nível cultural: se ele se puser a formular exigências, as coisas andarão depressa.

Em terceiro lugar, nós que trabalhamos no “não encenado” e que estamos preocupados, devemos nós mesmos examinar o que se faz bem e mal. Até agora aqui e não só aqui, igualmente na Alemanha, há queixas de que todos nos fazem elogios ao passo que ninguém vai ver [o que fazemos]. Mais valeria que nos criticassem mais, senão pode-se ter a impressão de que tudo está perfeito e não se faz mais progresso.

Não poremos na ordem do dia questões tendo pouca relação com o fundo do problema; limitemo-nos, no nosso debate, às seguintes questões: 1) a formulação de teses absolutamente estritas e precisas referentes aos objetivos da Conferência do Partido para o desenvolvimento de um cinema de alto nível cultural tal como o *expos*, e para tudo o que é rodado para a filmoteca.

Não temos dicionários enciclopédicos. Eles têm a impressão de que um dicionário enciclopédico não é de nenhuma utilidade para o cinema e que o que é útil é *Malinovskaia*. Devemos lhes mostrar que um dicionário pode ser mais útil do que *Malinovskaia*.

Por outro lado, mais particularmente para nós. Devemos falar seriamente dos caminhos da criação, a partir deste material que nos é precioso e necessário, de um filme que bateria o filme encenado. Vemos atualmente em literatura tentativas de divulgar documentos. *Tynianov* esforça-se para isso. Escreveu *Kukhlia*.⁵⁶

Talvez nós devamos também diversificar nossas proezas.

Quando *Rodtchenko* fotografa de cima [em *plongée* – câmera alta] e de baixo [em *contre-plongée* – câmera baixa], por que o faz? Porque ninguém olharia uma fotografia de *Klusnetski Most* tirada em câmera normal [à altura do espectador de pé diante da cena] ao passo que em câmera alta, talvez o olhem.⁵⁷ É portanto este segundo momento que nos é indispensável para corroborar nossas afirmações. Será nossa declaração de princípio. Se nos disserem: “de acordo, damos-lhes a possibilidade”, é preciso que saibamos de antemão o que fazer com o quê. Se não chegarmos a nada, nossas palavras terão sido em vão. *Dziga Vertov* se exauriu porque não sabia como continuar.

O que lhe aconteceu ocorre também na literatura. É a nostalgia da grande forma que faz que não se ouse correr o risco com um editor com menos de 30

56 *Kukhlia (O desgraçado)*, romance de *Tynianov* de 1925.

57 Alusão às controvérsias que agitam o meio da fotografia devido aos ângulos de tomadas adotados por *Rodtchenko* (e que se encontram em *Vertov*) para fotografar as chaminés de fábrica em particular (câmera baixa vertical).

cadernos de impressão.⁵⁸ Quando chegamos a um editor, ele olha a espessura [do manuscrito] e responde que não vai discutir tais ninharias. É preciso inventar um jornal ou qualquer outra coisa, em suma, achar a forma que corresponde. Dziga Vertov decidira, por seu lado, lançar-se num longa metragem, com o pouco de que dispunha. E faltaram-lhe materiais.

A segunda tarefa: não basta proclamar a importância das atualidades, é preciso saber ainda o que fazer e que medidas tomar para elevar essas atualidades a um nível tal que elas possam atingir com mais força o mercado e a consciência do espectador.

ESSAKIA

Choub dizia que sendo nossa época muito interessante, devíamos refleti-la para o futuro, ou seja, filmar tudo e conservar tudo a fim de que amanhã se possa ter uma ideia de nosso tempo. Isso equivale a trabalhar para os arquivos. Se o material de arquivo é, do ponto de vista factual, interessante, se *A dinastia* é um filme interessante, é porque a filmagem era realizada com um objetivo determinado.

O cinema é a maior evidência do que é mostrado; a questão é saber em que medida ele se aproxima disso e em que medida é convincente. Se um fato não é convincente, se não interessa, não será visto. A meu ver, se *A queda da dinastia* é interessante é justamente porque aí são filmados os verdadeiros Romanov.

Quanto mais nos aproximamos da realidade do material, mais ele é cinematográfico. Quanto mais nos afastamos, mais ele perde seu poder de convicção. Não sou contra as atualidades, sou a favor das atualidades filmadas em função das tarefas presentes. Nossa relação com o material já está ligada ao tempo e ao espaço. Daí decorre que nosso material não é neutro, ele tem uma orientação determinada.

TRETIKOV

Ninguém, creio eu, afirmou nada semelhante. Discutimos a respeito do material que apresenta um interesse do ponto de vista da propaganda e da informação. Este pressuposto é indispensável.

CHKLOVSKI

Para rodar atualidades é preciso saber com qual objetivo. Cada um filma do seu ponto de vista e esse ponto de vista substitui a orientação artística.

BRIK

Para filmar atualidades, é preciso não só conhecer o cinema, mas ainda ter uma sólida educação política, pois tanto *O bedel de colégio* poderia ter sido filmado por um soldado do exército branco, como o Cáucaso soviético só pode ser filmado

58 Um caderno (em russo "folha") representa 24 páginas.

por alguém politicamente instruído, sabendo precisamente o que quer filmar.⁵⁹ Assim quando dizemos que é preciso refletir a realidade, isso não significa que é preciso plantar a câmera na rua e ir-se embora, mas refletir a realidade sob um ângulo determinado.

ESSAKIA

O cinema de atualidades não dispõe, no momento, de mais de dois ou três filmes. Mas a demanda de massa para com o cinema não se pode satisfazer com dois ou três filmes. O problema na ordem do dia, hoje, é dotar progressivamente o cinema de um material factual verdadeiro. Conheço a teoria do filme produtivista. Tretiakov falou-me muito dela. Parece-me que o que deve ser proposto entre nós é o filme produtivista. Nosso trabalho deve visar à passagem progressiva ao filme científico e ao filme produtivista. Tal é a questão atual e parece-me que devemos insistir para que nosso cinema, diferentemente do cinema ocidental, se oriente para o filme produtivista. Considero que o filme produtivista que deve visar interessar o público, deve tomar lugar ao lado do cinema de atualidades, sendo o objetivo converter o público a esse cinema. O problema deve portanto ser colocado nesse nível: adotar a linha produtivista para nosso cinema.

MATCHAVARIANI

Não falarei de toda uma série de questões de fundo. Penso que nossa concepção, em seu conjunto, sofre de uma lacuna: o cinema não é só um trabalho estético sobre um material, é uma força política, social que organiza por essa razão a vontade dos homens. Se assim é, devemos produzir obras que preencham essa função social. E se esse é nosso objetivo, devemos procurar os meios de exercer uma influência e de pôr para fora as Malinovskaias. Este objetivo é a crônica do presente com os métodos de Choub. Creio que é uma boa coisa. Mas é preciso conduzir uma Nova Política Econômica no cinema. É o que fazem Brik e todos os que trabalham na produção. Nos outros isso leva a um desvio de esquerda – para traduzi-lo em jargão político. Vocês se encerram em *A dinastia dos Romanov* e se encarniçam sobre Protazanov. Nós devemos produzir coisas que ajam de maneira idônea. Se Brik e Tretiakov fazem roteiros que organizam dessa maneira a vontade da classe chamada hoje a dirigir e edificar [a sociedade], eles farão o que é preciso. Penso de minha parte que do ponto de vista dos princípios fundamentais do cinema, o material concreto, o material real tocará mais o espectador do que o filme encenado porque é nele que reside a essência do cinema.

TRETIKOV

Há muitas coisas que seria preciso examinar detalhadamente: debater o roteiro, a montagem, a filmagem etc.

⁵⁹ Em 1927 o *LEF* empenhou-se na cinematografia georgiana (Tretiakov e Kulechov, especialmente).

PERTSOV

Estimo que Brik disse uma coisa absolutamente justa: é preciso passar da propaganda a favor das atualidades ao trabalho concreto [sobre as atualidades], o que pode passar pela adoção dessa linha por todos os profissionais. Não há nenhuma dúvida de que um sucesso comprovado nessa área seria de natureza a contrabalançar a influência do material estetizado.

Mas a questão que devemos levar em conta é esta: o cinema se desenvolve como uma empresa (econômica); constroem-se estúdios gigantescos. Se se quisesse definir o crescimento do cinema de um ponto de vista econômico, não seria falso defini-lo através do crescimento dos estúdios. Em geral o cinema se esforça para filmar tudo sem sair dos estúdios. Brik constatou-o e a mesma tendência parece prevalecer na Europa ocidental, na medida em que isso custa menos.

Se chegarmos a estabelecer um fato tal como o crescimento dos estúdios, é preciso tirar daí conclusões determinadas referentes à nossa política. Se propusermos princípios precisos referentes às questões que debatemos aqui, acusar-nos-ão de sermos abstratos, de falar de coisas interessantes mas cortadas do que se faz na prática. Pois o aumento do número de estúdios significa o crescimento e o desenvolvimento do que se chama filme encenado.

O plano de produção dos estúdios de Sovkino para 1927-1928 apresenta um traço particular. Ele consiste em 23 títulos de filmes artísticos, dito de outro modo ele não comporta uma parte significativa de filmes documentários.

[Nós vamos insistir para que uns e outros sejam levados em conta e tratar-se-á aí de uma declaração de princípio.

Mas o plano de produção não é somente estabelecido segundo os títulos dos filmes, leva-se em conta igualmente a percentagem de filmes camponeses, operários e outros, sendo o filme considerado do ponto de vista do *byt* apresentado ao espectador. Ora um filme tirado do modo de vida proletário pode muitíssimo bem ser reacionário. O importante não é “o modo de vida” do qual ele é tirado, mas a orientação, o objetivo perseguido nas circunstâncias atuais.

Sabemos somente que é preciso afastar o material encenado, mas de quais filmes se tem necessidade, que assuntos escolher, ninguém aqui sabe nada disso. Se não formularmos isso muito concretamente, seremos marginalizados por ocasião da Conferência do Partido. Pedirei, portanto, para incluir em nosso debate a questão concreta à qual seria preciso trazer uma resposta concreta: quais filmes é preciso fazer no período vindouro e segundo quais princípios estabelecer esse plano. Se conseguirmos resolver essa questão, teremos cortado os nós, e o que dizia Brik do isolamento do ator, dos maus filmes artísticos [encenados] e dos filmes não encenados, será por sua vez resolvido.

ESSAKIA

É importante que tenhamos influência sobre os profissionais do cinema presentes na Conferência do Partido. É preciso colocar a questão do apoio concedido ao

cinema de atualidades que deve ser levado a seu máximo, e incitar a fazer filmes produtivistas baseados em princípios econômicos e científicos em lugar de filmes artísticos de estilo europeu.

BRIK

Se é verdade, como se destacou, que se percebe em Choub um “desvio de esquerda”,⁶⁰ outros camaradas sofrem, por sua vez, de um desvio de direita que se explica pelo fato de que dirigem grandes produções. Nós, o (grupo) *LEF*, queremos assumir a responsabilidade por tudo o que se deve fazer no cinema. Trabalhando de meu lado na Mejrabpom-Russ, lá não assumo qualquer responsabilidade. Com Chklovski, trabalhamos apenas num ateliê determinado, o do roteiro. Exercemos ali uma influência na medida do possível. Chvedchikov pode dizer-lhes: “tudo isso é muito importante, mas façamos um filme com Malinovskaia, isso lhes dará a possibilidade de realizar todos os seus soberbos projetos”.⁶¹ Mas nós podemos responder que a origem do dinheiro não nos diz respeito. É problema dele.

[Não devemos rezear ser minoritários na Conferência do Partido. Dir-nos-ão que somos um pouco declarativos. Nós não respondemos pelo cinema soviético em geral. Quando falamos do cinema artístico, nós o desaprovamos categoricamente. Se for preciso fazê-lo por dinheiro, isso se fará, mas nós golpearemos o cinema artístico com nosso cinema não encenado. Nós nos esforçaremos para torná-lo cada vez mais real. Não temos que entrar nas preocupações de dinheiro dos estúdios, contribuir para que eles encontrem fundos para conduzir sua política. Na Conferência, haverá sempre gente suficiente para falar dos problemas econômicos, não precisam de nós. Nós, ao contrário, devemos falar assim: vocês têm problemas de dinheiro, isso não nos diz respeito. Insistimos nesta linha cultural. *A queda da dinastia* rendeu-lhes dinheiro, sim ou não? *Encouraçado Potemkin* rendeu-lhes dinheiro. Ao passo que *A travessia de Mister Lloyd*⁶² que fizeram por dinheiro não lhes rendeu nada. E se *O país chuvash* não rende dinheiro hoje, renderá daqui a dez anos. Ao passo que *A mulher* não lhes renderá mais daqui a duas semanas.⁶³ Não tenham medo de ser demasiado “crônica”. Faz dez anos que dizemos que é preciso fechar o Bolshoi e ele foi restaurado ainda este ano. Não tenham medo de que os aprovem, faz dez anos que falamos e sabemos que no momento ninguém nos aprovará. Fiquem tranquilos, ninguém lhes dirá: “Por favor, façam...”

60 No fim da década, Choub aderirá ao grupo multidisciplinar “Outubro”, reunindo arquitetos, pintores, grafistas, fotógrafos e cineastas (ele e Eisenstein) dentro de uma perspectiva construtivista.

61 Chvedchikov dirige o Sovkino.

62 *A viagem de Mr. Lloyd* (1927), de M. Werner.

63 *A mulher* (1927), realizador Doronine (interpr. Nikolai Batalov). Filme abordando as relações entre os sexos e a nova moral.

ESSAKIA

Vocês acreditam que iremos à Conferência do Partido simplesmente para dizer que é em prol dos excluídos? Se vamos é porque contamos defender nossa linha e obter ganho de causa.

BRIK

Se conseguirem convencer cinco por ocasião da Conferência, já estará muito bem.

TRETIAKOV

Estimo que a Conferência do Partido não tem tanto interesse em que o cinema de atualidades seja bem implantado quanto em impedir que o filme estético artístico seja prejudicial. O consumo de filmes “artísticos” é determinado pelos traços de nossa economia, a pressão do componente burguês. Trata-se agora de que o cine-encenado não cheire a fascismo. A Conferência deve condenar a opinião que quer que se efetue uma mudança necessária, revolucionando a temática, conservando os mesmos métodos de tratamento dessa temática.

Se há um fetichismo a respeito de Pushkin, há talvez um ainda muito maior a propósito dos filmes soviéticos quando se vê Ossinski se prosternar diante de *O 410*.⁶⁴ As pessoas gostam do método que consiste em se afastar da realidade, elas exigem suas duas horas de desligamento total em relação a todo comprometimento social. E essas duas horas o cinema dá a elas. Mas elas querem ver em cima dessas duas horas a foice e o martelo à maneira de caução.

[Não há nada mais simples para um artista do que mudar de tema. Mudar de método, em contrapartida, equivaleria para ele a tornar-se outro.

Escamoteamos hoje a questão dos princípios de classificação do encenado e do não encenado. Considero que é o material que determina essa diferença.

[Mas há ainda outra distinção a fazer, a que ocorre entre filme documentário e entretenimento. Essa distinção se faz segundo a função que o filme desempenha, o tipo de consumo que o espectador faz dele. O filme “intelectualizador” (educativo, de crônica, científico) do qual se sai mais culto, e o filme “emocionalizador” do qual se sai mais excitado, mais “atuante”.

Ainda aí, devemos afinar nossa posição, dizer onde nos colocamos.

[A crônica e o não encenado não são para nós fetiches.

[Assim que o caráter de crônica se tornar por seu turno um procedimento estético, deveremos assinalar o perigo. E esse perigo já existe, o cinema encenado muitas vezes não tem nada contra o fato de se travestir em não encenado.

[Desmascarar o “procedimento”, desmascarar a “cozinha” da cine-“criação” – é o primeiro dever do (grupo) *LEF*.

64 *O 410* (1927), de J. Protanazov, baseado em Lavreniev.

Cineplataforma

BORIS ARVATOV⁶⁵

*Impossibilitado de tomar parte no debate do (grupo) LEF, o camarada Arvatov nos enviou sua contribuição, que publicamos a seguir.*⁶⁶

A (revista) *Nova Lef* n.11-12 de 1927 publicou a resenha de um interessante debate sobre o que define o cinema do (grupo) *LEF*, ou seja, um cinema de esquerda, ou seja, seguramente, a produção cinematográfica enquanto uso socio-técnico da arte.

As conclusões não foram unânimes, mas houve um consenso suficiente para identificar o que se segue: a teoria *lefista* considera que o cinema de direita se caracteriza pela “representação”, a estrutura narrativa (a fábula [*fabula*]) e a deformação do objeto, ao passo que o cinema de esquerda é um cinema “não encenado”, não narrativo e que não deforma o objeto.

Para começar, algumas palavras sobre o mal-entendido em torno do conceito de estrutura narrativa. Este termo é empregado para descrever a sucessão dos acontecimentos que são tema (assunto [*syuzhet*]) de uma produção artística.⁶⁷ A tradição burguesa da arte nos ensinou a considerar que a estrutura narrativa tem a ver com a área da imaginação (a narração, a história etc.), ora, todo fato oriundo da realidade que se desenvolve no tempo possui seguramente uma estrutura narrativa – seria dogmático neste caso negar a existência de uma estrutura narrativa no filme *Petróleo*, e não há do que se lamentar. Ao contrário, a estrutura narrativa é potencialmente um agente importantíssimo da expressão artística – rejeitá-la equivaleria a privar a arte revolucionária de um dos poderosos trunfos da arte em geral.

65 Boris Arvatov (1896-1940). Nascido em Varsóvia onde começa como escritor, adere ao Partido bolchevique em 1919 e participa da guerra civil no front polonês enquanto comissário político. Chega a Moscou em 1921 e entra no Proletkult e depois no inkhok onde milita pela teoria produtivista, por fim adere ao *LEF* (*Levyj front iskusstva*, frente de esquerda das artes) onde encontra futuristas (Maiakovski), partidários da construção da vida (Tchujak), factualistas (como Tretiakov) e formalistas (Chklovski). Arvatov tem uma concepção da arte na sociedade socialista que visa abolir a autonomia e o espaço reservado da prática artística e preconiza sua integração à produção e à vida social. Elabora a noção de artista-engenheiro no seio da produção industrial que tem semelhanças com um funcionalismo. A partir de 1923, Arvatov faz frequentes estadas num hospital psiquiátrico em razão de uma doença nervosa. Sua ausência por ocasião do debate não tem portanto nada de espantoso. Ele participa das (revistas) *Lef* e *Nova Lef*, mas de longe. A partir de 1930, praticamente não aparece mais em público. É autor de grande número de artigos e de obras, entre os quais: “O proletariado e a arte de esquerda”, *Vestnik iskusstvo*, n.1, 1922; “A utopia materializada”, *LEF*, n.1, 1923; *A Arte e as classes*, 1923; *Arte e produção*, 1926; *A Poética sociológica*, Moscou, 1929; *Arte produtivista e de agitação*, 1930. Existem traduções de alguns de seus artigos em italiano e em alemão.

66 *Novy LEF*, n.3, 1928, p.34-37.

67 Cf. Boris Tomachevski (1965): “A fábula é o que realmente aconteceu, a trama é a maneira pela qual isso é levado ao conhecimento do leitor” (*Poëtika* – retomado em Todorov (dir.), *Théorie de la littérature*. Paris: Seuil, 1965).

O filme “não encenado”

Esse problema está estreitamente ligado à questão da “deformação” e à da pretensa arte de agitação. O ponto de vista que foi expresso por ocasião do debate e ao qual não se fez nenhuma objeção particular – é que a teoria do (grupo) *LEF* defende dois tipos de atividades artísticas: a arte de agitação (*agit-poema*, jornal vivo, cartaz etc.) e a arte organizadora da realidade (arte industrial, folhetim, a manifestação etc.), e por conseguinte, o cinema de agitação (*agit-filme*) e o documentário; sugeria-se que enquanto o *agit-filme* é numa ampla medida obrigado a recorrer ao “encenado” e à deformação do material, quanto menos esses dois elementos estão presentes nele, mais o filme tende para a concepção do (grupo) *LEF* e da arte produtivista. No entanto, a ausência de “ficção”, de “encenação” etc. num filme não poderia garantir sua correspondência com as tarefas do movimento da arte proletária tais como elas são formuladas na teoria da arte produtivista. Se não fosse o caso, então os melhores cineastas proletários seriam os autores dos assim chamados filmes expressionistas alemães abstratos e do *Pathé-Journal* francês. O termo “não encenado” descreve uma característica negativa e é, por essa razão, inadequado.

Sobre as relações com o objeto do filme

Afirmava-se aberta e energicamente no debate que o único verdadeiro cinema *lefista* é aquele no qual o objeto é, por assim dizer, pegado com a mão dentro da bolsa, quando a vida “capturada” [a vida “de improviso”], para usar a expressão de Vertov, é projetada na tela, quando não houve nenhum estabelecimento do “real” representado. Tal visão é puro sectarismo.

Suponhamos que vocês tenham de mostrar o processo complexo de uma fábrica de madeira. Qual seria o resultado de um tratamento segundo a “vida de improviso”? Impressionismo estético, o absurdo de uma colagem de Picasso. Do ponto de vista do grupo da “vida de improviso”, a demonstração da síntese da água numa aula de química é pura teatralidade, na medida em que uma demonstração bem sucedida é não só preparada, mas frequentemente repetida...

O ponto que é preciso tratar é que o problema do objeto do cinema é mais vasto e mais complexo do que parece no debate mencionado anteriormente. O infortúnio de nossos revolucionários do cinema se deve a seu fetichismo estético mal dissimulado. Quando nossos camaradas cineastas berram contra os “copiadores” e aclamam o “verdadeiro” [o “real”], o material tal qual é, eles introduzem na sociedade um estetismo novo e supérfluo, inculcam o deleite do “verdadeiro” camponês como de um “verdadeiro” Cézanne, de uma peça de realidade como de uma peça de belas-artes, de uma espantosa perspectiva encurtada num filme como a “audaciosa perspectiva” de fulano ou sicrano na pintura de cavalete ou na escultura.

A obsessão atual pela composição e pela imagem é profundamente formalista, quase do nível dos filmes de Protazanov e outros. Mais do que isso – há neste momento uma vasta “adoração” pela utilidade do objeto, a tal ponto que a utilidade

se torna uma categoria não estética mas estetizante. Há produtivistas que estão convencidos de que a dimensão estética da utilidade de uma ponte ferroviária pode ser atingida pela contemplação de uma pintura de cavalete representando uma ponte. A ideia de que só se possa atingir a dimensão estética do útil mediante o uso de um objeto, por sua utilização, lhes é estranha.

A sociologia tem a palavra

Primeiramente algumas palavras a respeito do *agit-filme*.⁶⁸ Recentemente os jornais nos relataram como um filme burguês do “período” da revolução dos soviets, com suas cenas de “expropriação dos exploradores”, provocou uma manifestação revolucionária em alguma cidade italiana. O filme era antissoviético. Tomemos outro exemplo. A primeira produção revolucionária do cinema soviético, *Encouraçado Potemkin*, está, neste momento, fazendo uma turnê triunfal na Europa burguesa, aplaudido por públicos longe de ser exclusivamente proletários.⁶⁹ Como podemos explicar-nos isso? Pelo fato de que Eisenstein é *excepcional*, um cineasta revolucionário, e um mestre artesão altamente qualificado na sua área. E para ir mais longe, o *Encouraçado Potemkin* permaneceu por essência, e permanece ainda, no interior dos limites da estética habitual do cinema.

[Estes dois fatos devem ser explicados como se segue: as distinções social e de classe que caracterizam um produto artístico não lhe são intrínsecas mas extrínsecas e situadas nos métodos de produção e de consumo.

A forma fundamental produzida pela arte burguesa era a pintura de cavalete. O que a caracteriza é sua autonomia, ela é produzida independentemente dos ramos extraestéticos da atividade humana, ela é encomendada independentemente deles. A essência do cinema burguês reside na existência de uma rede de salas que drena os públicos.

Deste ponto de vista, a distinção em termos de filme “encenado” e “não encenado” – *O ladrão de Bagdá* oposto ao filme *A sexta parte do mundo*⁷⁰ – não pode ser considerada como definitiva. Esses dois filmes são apreendidos enquanto filmes, enquanto produtos artísticos, não como produção de cinema. Portanto o documentário, enquanto fracassa em emergir nos cinemas, permanece um filme [*Kinokartina*], não uma fita de atualidades [*Kinogazeta*]: e mesmo um filme de viagem e um filme científico ou técnico contemporâneo etc. levam a marca do cinema de arte burguês tanto quanto a do utilitarismo, assim como é evidente, nos

68 Trata-se dos filmes de propaganda ou de mobilização acerca de um tema que se serviam quase sempre de uma demonstração em forma de esquete ou de história “edificante”.

69 Arvatov ilude-se um pouco sobre a liberdade de circulação do *Potemkin* no Ocidente. Se foi distribuído na Alemanha graças a Prometheus (organismo de cinema ligado ao Partido Comunista) com dificuldades (proibição e depois cortes), ele permaneceu proibido na França até os anos 1950, limitado às projeções de “cineclubes” ou militantes. Aconteceu o mesmo na maioria dos países.

70 *O ladrão de Bagdá* (R. Walsh, 1924) foi distribuído na URSS com sucesso. *A sexta parte do mundo* (realizador: Vertov, 1926).

fatos que um cinema pode projetar *Petróleo* uma semana, *Nas florestas da África* na segunda e *As manobras do exército vermelho* na terceira – uma duvidosa marca de utilitarismo essa. Sem negar a inevitabilidade de inúmeras formas transitórias, gostaria de sugerir que se eles querem distinguir-se dos pseudo-LEF, os artistas produtivistas consequentes são obrigados a ter seu programa máximo constantemente presente, fazendo deste seu ponto de partida cada vez que se apresenta a necessidade de situar um fenômeno artístico.

Para o cinema este programa é:

O filme deve tornar-se uma arma técnica formal na construção social cotidiana, não no nível de sua interpretação ideológica mas em sua aplicação socioprática (recurso ao filme nas escolas secundárias, nas universidades, nos institutos de pesquisa etc.).

Devemos reduzir a rede das salas de cinema, tomar uma posição agressiva contra a cultura cinematográfica autônoma e fazer agitação a favor da produção cinematográfica dentro dos organismos “utilitários” apropriados e a favor da criação de departamentos de cinema em seu seio.

O *slogan* a favor da “fixação filmica do fato” deve ser substituído por slogans a favor do estudo do cinema, do ensino do cinema, da propaganda pelo cinema, da informação pelo cinema etc., e a favor da formação que transformará os estetas do cinema de hoje [os cinéfilos] em quadros dos futuros cineastas (não visando destruir a arte como pretendem certos camaradas, mas visando a socializar sua função).

Referências bibliográficas

- ARVATOV. O proletariado e a arte de esquerda. *Vestnik iskousstvo*, n.1, 1922.
_____. A utopia materialista. *LEF*, n.1, 1923.
_____. *A arte e as classes*, 1923.
_____. *Arte e produção*, 1926.
_____. *A poética sociológica*. Moscou, 1929.
_____. *Arte produtivista e de agitação*, 1930.
BRECHT, B. A besta feroz. *Berliner Illustrierte Zeitung*, n.50, dez. 1928. Trad. franc.: *Histoires inédites (1913-1948)*. Paris: L'Arche, 1967.
BRIK, O. La commande sociale: mot d'ordre et non théorie. *Pétchat'i revolutsia*, Moscou, 1929. Trad. franc.: *Change*, n.4, 1969.
CHKLOVSKI. *Teoria da prosa*, 1929. Trad. franc.: Lausanne: l'Âge d'Homme, 1971.
KRACAUER, S. *De Caligari a Hitler*. Paris: “Champs”, Flammarion.
KULECHOV, L. *L'Art du cinéma et autres écrits (1917-1934)*. Lausanne: L'Âge d'Homme, 1994.
TCHERNYCHEVSKI, N. *Que fazer?*, 1863. Trad. franc. Moscou: Radouga, 1987.
TOMACHEVSKI, B. *Poétika*. Retomado em TODOROV (org.). *Théorie de la littérature*. Paris: Seuil, 1965.
TRETIAKOV, S. *Dans le front gauche de l'art*. Paris: Maspéro, 1977.
TYNIANOV. *Kukhlia* [O desgraçado], 1925. Trad. franc.: Paris: Gallimard, 1957.
VERTOV, D. *Articles, journaux, projets*. Paris: UGE “10/18”, 1972.

CONSULTE A BIBLIOTECA VIRTUAL DA *CRÍTICA MARXISTA*

<http://www.ifch.unicamp.br/criticamarxista>

CRÍTICA marxista

Análises feministas materialistas e imbricionistas

Jules Falquet

Benjamin leitor de Marx

Anita Schlesener

Crítica à leitura lukacsiana do jovem Marx

Armando Boito Jr.

Segunda servidão no Leste

Sergey D. Skazkine

Dossiê: Imperialismo brasileiro?

Virgínia Fontes, Tatiana Berringer,
Mathias Luce e Angelita Souza

36