

## **Da montagem ao mito: Eisenstein e Stalin no olhar de Paulo Emilio Sales Gomes e André Bazin**

### **Eisenstein, mas não no Natal**

Por ocasião dos sessenta anos de nascimento de Sergei Eisenstein, Paulo Emilio Sales Gomes encontrou a oportunidade de falar de cinema soviético para o público d'*O Estado de S. Paulo*. Resguardadas as semanas do Natal e do ano-bom, o crítico utilizou seu espaço no *Suplemento Literário* daquele jornal para apresentar, entre dezembro de 1957 e janeiro de 1958, uma visão de conjunto sobre a obra daquele diretor (GOMES, 2015: 131-171). Tratava-se de introduzir o público paulista a uma referência importante do campo cinematográfico, iniciativa que se estenderia nos meses seguintes a figuras como Orson Welles, David Griffith, Georges Méliès, entre outras. Ao assumir, na companhia de Eisenstein, um projeto de formação direta de um público relativamente amplo, Sales Gomes dava uma nova dimensão a tendências que se anunciavam em sua obra anterior. Em seus textos publicados na revista *Clima*, no início dos anos 1940, a reconstituição de trajetórias fílmicas era feita como subsídio à análise de obras específicas. Seu *Jean Vigo*, publicado em 1957, dirigia-se a um público especializado, no contexto da sociabilidade cinéfila francesa (BAECQUE, 2010). Em sua coluna no *Suplemento Literário*, iniciada em 1956, o crítico se dedicava apenas pontualmente a autores cinematográficos (René Clair, Erich Stroheim) ou empregara um recorte nacional (o caso japonês). A nova forma encontrada para dar vazão ao viés pedagógico implícito em sua trajetória anterior supõe não apenas uma nova modalidade de escrita (aliás, logo reorientada com vistas ao cinema brasileiro), como também particulariza sua produção em relação a André Bazin, crítico ao qual ele é comumente associado.

Em “Descoberta de André Bazin” (GOMES, 1981, v. 2: 30-34), artigo publicado alguns meses após a morte do francês, Sales Gomes alude a seu primeiro contato com a obra do crítico, em 1946, época de sua segunda temporada na França. A presença de Bazin no I Festival de Cinema de São Paulo, organizado pelo crítico paulista em 1954, permitiria o estabelecimento de um vínculo mais direto entre os dois. Assim, se em “Presença de Jean Vigo” (BAZIN, 2009), o francês acusa a importância da publicação do livro de Sales Gomes para redescoberta desse realizador pela crítica local, o brasileiro incorporaria um conjunto de conceitos, de leituras de determinadas obras e, sobretudo, de uma postura crítica em seus artigos n'*O Estado de S. Paulo* (MENDES: 184-195). No entanto, a trajetória posterior do crítico seria marcada por um afastamento consciente de Sales Gomes em relação a sua formação inicial, tida como

excessivamente europeia. Se essa sublimação explícita abriu possibilidades de constituição de uma efetiva autonomia intelectual (ARANTES: 154-158), ela termina por obscurecer as diferenças que haviam *de início* entre o crítico brasileiro e seu colega francês. 1946 (encontro com a crítica de Bazin) ocorreu após 1937-1938 (descoberta do gosto pelo cinema, por intermédio de Plínio Sussekind Rocha).

Diferenças que dizem respeito aos próprios constrangimentos das publicações a que se submetiam seus textos ou das condições de sua elaboração. A série de artigos sobre Eisenstein publicada no *Suplemento Literário* não poderia corresponder a um ensaio; a cada semana um novo texto deveria ser publicado, sem a garantia de que seus destinatários estivessem a par dos textos anteriores. Daí a divisão da análise em eixos a que correspondia cada texto, Eisenstein e a massa, a mística, o herói. Além disso, a situação de desamparo que se encontrava o país em matéria de revistas especializadas (salvo a irregular e regional *Revista de Cinema*), impedia a elaboração de ensaios mais longos, destinados a um público iniciado<sup>1</sup>. De sua parte, a situação financeira de Bazin exigia que ele se comprometesse perante múltiplos órgãos de imprensa, sobretudo o *Parisien Libéré*, para onde escrevia pequenas notas diárias que constituem o grosso de sua obra. Salvo nos períodos em que se encontrava internado devido a seu frágil estado de saúde, tal situação o impedia de produzir textos de maiores dimensões. Por fim, é possível afirmar que ambos tiveram sua trajetória relativamente frustrada pela institucionalização de um saber acadêmico sobre o cinema. Ainda que por caminhos distintos. Bazin: sua não institucionalidade constitutiva, o fracasso “iniciático” no concurso de ingresso no magistério francês (ANDREW: 31-51); a frustração continuada de suas tentativas de dar forma institucional a suas posições (sua remoção de *L'écran français* e *Peuple et culture* após o rompimento com os comunistas; o fracasso do cineclube *Objectif 48* e do Festival do Filme Maldito; sua posição cada vez mais isolada nos *Cahiers du cinéma*); o “sono paradoxal” a que foi submetida sua obra, ao mesmo tempo amplamente aceita e no entanto esvaziada sob uma definição teórica cristalizada (JOURBERT-LAURENCIN). Sales Gomes: sua luta pela institucionalização da Cinemateca Brasileira, frustrada pelo dado econômico-sociológico do desinteresse do Estado e da elite pelo cinema nacional; frustração acentuada pelo processo irreversível de decomposição química da memória sob sua guarda; os termos em que finalmente se deu sua incorporação à academia, cristalizados na tese sobre os primeiros filmes de Humberto Mauro (MENDES: 19-37). A diferente abordagem desses autores em face do cinema

---

<sup>1</sup> Esse campo seria parcialmente preenchido pelos catálogos das mostras promovidas pela Cinemateca Brasileira, pelo Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e pela própria *Revista de Cinema* (GOMES, 1981, v. 2: 275-281).

soviético pode ajudar a delinear melhor esses percursos, impensáveis sob a atual conformação do campo acadêmico.

### ***A linha geral: duas linhas***

Primeira linha, década de 1930

No prefácio de *Serafim Ponte Grande*, escrito em 1933, Oswald de Andrade anuncia sua intenção de “Ser pelo menos, casaca de ferro na Revolução Proletária” (ANDRADE, 2007: 58). A produção dramaturgica desenvolvida pelo escritor nos anos seguintes, que redundaria na publicação de três peças teatrais, se alinha com essa disposição política. Nesse mesmo período, em 1935, Sales Gomes estabeleceu relações com o escritor modernista, ao mesmo tempo em que se integrava aos círculos comunistas (GOMES, 1981, v. 2: 440-446). As ressonâncias que esse diálogo teria anos depois justifica essa digressão aparentemente extemporânea.

No 6º quadro de *O homem e o cavalo*, peça publicada em 1934, assistimos a uma situação que se passa, segundo a indicação cênica, na “entrada monumental da maior usina do mundo socialista” (ANDRADE, 2005: 97). Na cena IV desse quadro há o seguinte monólogo:

*“A VOZ DE EISENSTEIN: Eu vos apresento os documentos da transformação do mundo. A vitória encarniçada do proletariado na frente camponesa, na frente industrial. Nem bandeiras ao vento nem gritos nem canhões! Mas as cargas da cavalaria-vapor, na construção do socialismo! Interrogai a terra. Concursos de galinhas poedeiras, estábulos cálidos, o trabalho quotidiano na neve primaveril ou no calor do verão! O esterco fertilizante, os rebanhos, as máquinas agrícolas, tudo escriturado aumentando as estatísticas. Nem o incêndio da revolta nem a grande luta revolucionária. Mas depois da luta e da vitória, a vida quotidiana dos que trabalham e constroem um mundo melhor. A contabilidade, as usinas leiteiras, as grandes criações de aves, as incubadeiras. Nem amor da pátria nem Deus, nem a hipocrisia honesta. Mas os rebanhos que se organizam, os mapas da seleção de sementes, os diagramas do progresso. O trabalho diário e anônimo com o touro reprodutor e com o arado mecânico. É a frente pacífica que faz esquecer a frente de guerra. A história dos pioneiros da revolução agrícola. A floresta cai e recende. Edificamos. Na nossa gota de água se reflete o horizonte infinito da nova era social. Estações experimentais. Fazendas-modelos. Laboratórios, escolas. O operário estudante, o camponês estudante. A reprodução consciente e selecionada das espécies animais. O fim da magia. O trator. Inaugura-se por toda a terra coletivizada a época do vapor e da eletricidade. O patético da desnatadeira coletiva. Da desnatadeira ao reprodutor. Deste ao arado mecânico a 10 a 100, a milhares de arados mecânicos. Fazemos a industrialização.”* (ANDRADE, 2005: 104-105, grifo meu)

A mensagem colocada na voz de Eisenstein se sucede a comentários de teor semelhante feitos por Josef Stalin, ou melhor, por sua voz. As vozes são introduzidas para apresentar o momento construtivo da Revolução Russa, sua fase de estabilização. Se *O mistério-bufo*, de Vladimir Maiakovski, é uma referência importante para compreender o horizonte de intervenção político-teatral pretendido por Oswald de Andrade (MAGALDI: 19), outras referências, que serão importantes para seus projetos futuros, como o *Marco Zero*, já se manifestam aqui, como indica a referência direta a Eisenstein. No entanto, e este é um aspecto dessa apropriação, colocar na voz de um cineasta caído em desgraça um elogio ao atual estágio da revolução indica o desajuste aparente no nível das informações utilizadas.

Essa personagem-voz é também interessante justamente por essa condição desincorporada. Antes de fazer sua aparição, a voz de Eisenstein é anunciada por um alto-falante. Junto com o caráter monumental do espaço cênico onde ecoam essas vozes, é interessante notar como Oswald de Andrade incorpora dessa forma uma tendência importante do cinema soviético, a saber, seu caráter de massa. O próprio Sales Gomes, nos artigos citados, nota que a tendência, já presente no teatro e na literatura, de trabalhar com heróis coletivos, se desdobra na organização de grandes teatralizações de eventos históricos, com a mobilização de milhares de pessoas (GOMES, 2015: 155-156). Holofotes, alto-falantes, são várias as técnicas empregadas nesses eventos onde as fronteiras entre representação e acontecimento tornam-se esfumadas<sup>2</sup>. Não deixa de ser significativo, aliás, que as três primeiras obras dirigidas por Eisenstein, *A greve* (1925), *Encouraçado Potemkin* (1925) e *Outubro* (1927), se refiram a acontecimentos passados, relacionados ao processo revolucionário. Por outro lado, a própria voz de Eisenstein indica, no excerto acima, a disposição de apresentar “os documentos da transformação do mundo”, “tudo escriturado aumentando as estatísticas”.

Mas a passagem não apenas incorpora técnicas do cinema soviético como também faz uma referência direta a um filme de Eisenstein, *A linha geral* (1928). O filme trata da formação das primeiras cooperativas camponesas, bem como da resistência dos *kulaks* a esse processo. Embora o filme não seja citado, os períodos acima grifados constituem uma descrição de uma célebre sequência em que a desnatadeira começa a ser utilizada pelos cooperados. A referência ao reprodutor, ao arado mecânico e o uso gráfico-estatístico dos números também são elementos do filme. Evidentemente que o tema converge com a preocupação, na cena em questão, em tratar do momento de estabilização da revolução, da evolução do bem-estar sob o novo regime. No entanto, não passaram despercebidas às autoridades soviéticas as ambiguidades contidas no

---

<sup>2</sup> Para uma reflexão sobre a relação entre o primeiro cinema soviético e a percepção cinematográfica, cf. BUCK-MORSS.

filme. A aplicação da “linha geral” determinada pelo Estado é exigida pelos camponeses a uma autoridade que se negava a ceder um trator. Assim, ao lado dos *kulaks*, a burocracia também era posta como obstáculo à formação dos *kolkhozes*. O filme reforçou o processo de distanciamento entre Eisenstein o regime, cujas novas diretrizes para o cinema apontavam para um modelo muito mais convencional. Após *A linha geral*, o diretor só voltaria a completar um projeto em 1938, com *Alexandre Nevsky* (dir. Eisenstein e Dmitri Vasilyev). Evidentemente que o caráter laudatório pretendido por Oswald de Andrade o impede de indicar as divergências expostas no filme. No entanto, há algo mais a dizer sobre a desnatadeira.

### Segunda linha, década de 1950

A reação imediata de Sales Gomes à publicação de *O homem e o cavalo* foi dupla: reconhecido o valor subversivo da peça, ele criticava, em 1935, seu caráter excessivamente literário (GOMES, 1981, v. 2: 440-446). A orientação estética dada por Oswald de Andrade a sua obra dramaturgica, ainda que supusesse uma reorientação em relação à produção dos anos 1920, não contemplava as diretrizes estéticas que, na URSS como no Brasil, se difundiam entre os comunistas<sup>3</sup>. Anos depois de receber do autor o epíteto de “piolho da revolução”, Sales Gomes reconheceria uma leitura muito deficiente da peça. No trecho que nos cabe, ele teria mesmo confundido Eisenstein com Einstein. Seja como for, a prisão do jovem comunista por ocasião da Intentona de 1935 interrompeu o diálogo com Andrade, que só seria retomado, numa outra chave polêmica, no início dos anos 1940.

A transformação da perspectiva política de Sales Gomes é evidente entre sua prisão e a publicação dos textos sobre Eisenstein. Aliás, o primeiro artigo da sequência é apresentado não por ocasião dos sessenta anos do diretor (que ocorreria só em 1958), mas por conta da publicação, na França, de sua biografia escrita por Marie Seton, na mesma coleção em que aparecia *Jean Vigo*. O que mais chama a atenção do crítico em relação a essa obra é justamente sua ingenuidade política, abordagem esta que tem suas raízes na experiência de Sales Gomes em seu primeiro exílio. No fim da década de 1930, instalado em Paris, ele viveu dois acontecimentos fundamentais que definiram alguns marcos de sua atuação pública. O primeiro deles foi o contato com os Processos de Moscou, que estabeleceriam no centro do cotidiano político soviético a prática da delação, da “autocrítica”, das confissões forçadas. Esse acontecimento, assim como o contato com Andrea Caffi, o levaria a romper com o PCB e a adotar uma postura antistalinista nas décadas seguintes. Esse posicionamento se manifestaria,

---

<sup>3</sup> Anos mais tarde, em “Estouro e libertação”, Antonio Candido retomaria esse “salto incompleto” no que se refere aos romances de Oswald de Andrade (*A escada vermelha* e, sobretudo, *Marco Zero*) (CANDIDO: 11-27).

por exemplo, na valorização de experiências políticas alternativas à Revolução Russa, como a Guerra Civil Espanhola ou os percursos de figuras anarquistas como Miguel Almereyda e Victor Serge. O segundo encontro, que se deu justamente por conta da afinidade política em torno da Guerra Civil, se deu com o cinéfilo Plínio Sussekind Rocha, responsável por sua aproximação com o cinema. Eisenstein tornava-se agora uma peça central nas primeiras reflexões do crítico paulista sobre o cinema. Isso ficaria evidente em suas análises de filmes de John Ford e de Orson Welles, publicadas em 1941 na revista *Clima* (GOMES, 2015: 101-130 e 187-199).

Por um lado, Sales Gomes atribui a má recepção do livro de Seton na França a sua tentativa de desfazer a imagem de Eisenstein como herói artístico da Revolução de 1917, a que se aferrava parte da crítica francesa. Ao mesmo tempo, a iniciativa se veria frustrada pela sua limitada compreensão da cultura política stalinista. Não à toa, o período mais ingrato da trajetória do diretor soviético, compreendido justamente entre o projeto frustrado no México e *Alexandre Nevsky*, seria uma das partes mais pobres da biografia (GOMES, 2015: 133-140). Ora, é central para o conjunto de artigos de Sales Gomes publicados no *Suplemento Literário* a identificação da situação e da ação política de Eisenstein nesse contexto: a exploração difamatória de sua sexualidade por Vsevolod Pudovkin; a recusa de participar nas denúncias que levaram à execução de Isaac Babel, seu colaborador no censurado *O prado de Bezhin*. Sua situação política seria constitutiva das ambiguidades contidas em seus últimos filmes. Ao prolongamento do herói coletivo no cinema, característica de sua produção nos anos 1920, seus últimos filmes contrapõem um herói individualizado: Alexandre Nevsky e Ivan, o Terrível. Por um lado, a mudança acompanha o panorama da produção soviética do período, quando ocorre uma profusão de filmes históricos com um tom nacionalista. Parte dessa produção sugere paralelos entre algumas figuras (como Pedro, o Grande) e Stalin. Mas o que Sales Gomes ressalta em “Eisenstein e o herói” é que a marca autoral mantida a duras penas pelo diretor se expressa numa apresentação ambígua da figura de Ivan-Stalin (GOMES, 2015: 165-171). É importante lembrar que o primeiro filme dessa sequência foi pessoalmente elogiado pelo governante, ao passo que o segundo só foi liberado após sua morte.

Na passagem do herói coletivo ao herói individualizado, *A linha geral* é uma etapa fundamental, comentada em “Eisenstein e a mística” (GOMES, 2015: 159-164). Em relação à conhecida sequência em que ocorre uma procissão para pedir chuva, Sales Gomes nota que o efeito obtido não é o descrédito em relação ao expediente religioso (que atinge somente a figura do padre), mas uma comunhão coletiva no êxtase. A já referida sequência da desnatadeira também é tratada pelo crítico na mesma chave: se o regime incentivava a dignificação artística

de objetos prosaicos, Eisenstein iria além ao conferir uma aura religiosa à desnatadeira. Além disso, algumas das sequências carregam certa carga de erotismo, em contraposição com a forte tendência ao moralismo do cinema soviético (GOMES, 1981, v. 2: 363-367). Mística e erotismo que marcariam a experiência mexicana de Eisenstein, assim como a produção frustrada de *O prado de Bezhin*. Seria essa afinidade de dois burgueses convertidos à causa revolucionária que teria levado Oswald de Andrade a retomar *A linha geral* em sua peça? Será que “O fim da magia”, declarado pela voz de Eisenstein, não é uma fórmula que permite a sobrevivência de uma mística mais profunda?

### **Stalin, retrato de Stalin<sup>4</sup>**

É possível atribuir a Bazin uma virada da abordagem do cinema para as antípodas daquilo que Eisenstein definira como o elemento básico da linguagem cinematográfica: a montagem. Ainda que a noção de “realismo” seja muito mais difícil de definir do que supuseram os primeiros discípulos de Bazin (como aliás nota Sales Gomes em “O crítico André Bazin” (GOMES, 1981, v. 2: 35-39)) é fato que a montagem se tornaria um objeto de restrição na pena do crítico francês. Num texto como “Montagem proibida”, por exemplo, a restrição desse procedimento é definida como regra para determinados tipos de produção (BAZIN, 2014: 83-94). Evidentemente, a natureza do trabalho de Bazin, de contínua intervenção a respeito de filmes, torna difícil qualquer tipo de generalização. Em 1947, por exemplo, o crítico elogiaria o filme de Nicole Vedrès, *Paris 1900*, inteiramente composto com materiais de arquivo, com base na montagem, mesmo procedimento que definiu a fatura de *Espoir* (1945), de André Malraux, tido por ele como uma das grandes realizações do cinema francês. Ainda assim, a restrição da montagem e sua substituição pela profundidade de campo e pelo plano-sequência, faz com que Eisenstein ocupe uma posição muito específica na obra de Bazin: etapa necessária, mas datada. Em “Evolução da linguagem cinematográfica”, Eisenstein é colocado no mesmo patamar do expressionismo alemão ou da linguagem hollywoodiana, cuja retórica é contraposta à tendência realista mais recente, representada por diretores como William Wyler, Orson Welles ou Vittorio De Sica (BAZIN, 2014: 95-112).

Diferentemente de Sales Gomes, Bazin não produziu artigos destinados a apresentar a seus leitores a trajetória de Eisenstein. Em seus textos mais desprendidos das preocupações cotidianas de recensão, o crítico em geral focalizava determinados gêneros, procedimentos

---

<sup>4</sup> Piada soviética: “O próprio Stalin... até ele falava: não sou eu que decido, é o Partido... Ensinava para o filho: você acha que o Stalin sou eu. Não! O Stalin é ele! E apontava para o próprio retrato na parede.” (ALEKSIÉVITCH: 364).

estilísticos ou tendências gerais do cinema. Mesmo quando reconstitui trajetórias individuais, elas geralmente encontram-se articuladas à análise de um filme específico de determinado diretor. Nesse sentido, ao longo dos anos 1950 ficaria marcada a diferença entre Bazin e seus jovens discípulos, cada vez mais apropriados dos *Cahiers du cinéma*, onde a “política dos autores” se tornava uma linha editorial, aos poucos espraiando-se para outras revistas (BAECQUE, 1991: 147-179). Assim, se Eisenstein era sem dúvida um autor com um estilo reconhecível por conta de seu uso particular da montagem, não se encontra entre os textos de Bazin um conjunto de análises semelhante ao que Sales Gomes apresentou aos leitores do *Suplemento Literário*. O que não significa que sua reflexão sobre o cinema soviético não tenha marcado o crítico brasileiro. Em mais de um momento, Sales Gomes faz referência a “O mito de Stalin no cinema soviético” (BAZIN, 2014: 61-74), artigo que levantou muita polêmica quando de sua publicação em *Esprit*, em 1950.

Os primeiros anos da década de 1950 foram dedicados por Bazin ao tratamento prolongado de uma tuberculose. Nesse contexto, o crítico encontrou condições para escrever artigos de maior fôlego que cristalizam tendências presentes em seus textos de finais da década anterior. Boa parte do material que compõe o segundo volume de *O que é o cinema?* remete a esse período. É também nessa época que o crítico lança o referido texto sobre a produção soviética de filmes históricos, nos quais Stalin aparecia como figura central. Assim, o “santo de boina de veludo” (na definição dada por François Truffaut em seu necrológio dedicado ao crítico) liderou uma cisão no interior da entente que caracterizara a crítica de cinema francesa saída da Liberação (BAECQUE, 2011). Na segunda metade da década de 1940, ficava cada vez mais evidente a divisão entre pró-estadunidenses e antiestadunidenses, num momento de ampla circulação dos filmes feitos no outro lado do Atlântico, acumulados com o bloqueio alemão e agora favorecidos por um vantajoso acordo comercial. A difícil recepção de *Cidadão Kane* (1941, dir. Orson Welles) na França é um indicativo dessa situação (BAECQUE, 2010: 123-130; UNGARO: 107-128). Se a recepção de Alfred Hitchcock se mostrará ainda mais difícil, o rompimento efetivo se dará, no plano externo, com o recrudescimento das polarizações em função da Guerra da Coreia, e, no plano interno, com o texto altamente provocador de Bazin. Seja por conta do teor do texto, extremamente irônico, seja pela rejeição global do cinema produzido na União Soviética na década de 1940, seja por sua associação ao caráter mistificador da indústria cinematográfica estadunidense.

Em linhas gerais, Bazin caracteriza o cinema constituído a partir dos anos 1930 como neoforalista. A afirmação, por si só, é altamente provocativa, uma vez que a acusação de formalismo era sistematicamente empregada pelos críticos comunistas em relação às



experiências vanguardistas. Diga-se de passagem, a própria obra de Eisenstein sofreria uma revisão em finais da década de 1920, sendo posta sob vigilância justamente por suas tendências “formalistas” (ALBERA: 43-45). Em “De la forme et du fond, ou La ‘crise’ du cinéma”, Bazin aplica novamente ao realismo socialista a designação: sua plenitude técnica, expressa em filmes como *Alexandre Nevsky* e *A batalha de Stalingrado* (1949, dir. Vladimir Petrov), não corresponderia à tese por eles apresentada (BAZIN, 1998: 357-366). Assim, o cinema histórico construído a partir dos anos 1930, cuja ascensão acompanha o auge do stalinismo, representaria o triunfo de uma forma extremamente convencional de narrativa. Por outro lado, quanto ao conteúdo, os filmes cumpriam cada vez mais uma função de glorificação do líder e de todo o passado soviético: *Alexandre Nevsky* e a expulsão dos cavaleiros teutônicos no século XIII, Stalin e a vitória sobre os alemães em Stalingrado. Como se viu nos comentários de Sales Gomes, o herói individual substitui o herói coletivo dos filmes dos anos 1920. Ainda que Eisenstein seja apresentado como uma etapa no desenvolvimento do cinema, sua função aqui é diversa: seus primeiros filmes representariam um padrão em relação ao qual o cinema soviético das décadas seguintes seria um retrocesso. E, mais uma vez, *A linha geral* é um momento fundamental de passagem, onde a apologética ainda se mantinha apenas no nível das palavras e da iconografia, sendo reversível.

A uma forma narrativa maniqueísta e moralista corresponderia um conteúdo mítico, como indica o título do polêmico artigo de 1950<sup>5</sup>. A noção de “mito” associada ao cinema não era nova. Aliás, é significativo que Sales Gomes note a retomada de Bazin na obra de Edgar Morin, dedicada justamente ao elemento mítico carregado pelo cinema (GOMES, 1981, v. 1: 49-53). Como Morin, Bazin teria dedicado uma parte de suas reflexões ao aspecto “sociológico” do cinema. Aliás, *Cinema e sociologia* é o subtítulo do terceiro volume de *O que é o cinema?*, onde foi incluído o referido estudo sobre o cinema histórico soviético. Essa inclusão já indica uma linha de continuidade existente entre a análise da figura do líder soviético e os estudos sobre o *star system* hollywoodiano, com artigos sobre Humphrey Bogart ou sobre as *pin-ups*. O parágrafo seguinte, acrescentado ao artigo de 1950 por ocasião de sua inclusão na antologia, após portanto a revisão oficial do stalinismo iniciada pelo governo de Nikita Krushev, é sintomático a respeito da posição de Bazin sobre os filmes stalinistas:

---

<sup>5</sup> Em comparação com Bazin, a análise empreendida pelo crítico comunista Georges Sadoul é muito mais matizada em relação a essa produção, diferenciando, por exemplo, a emergência dos filmes estruturados em torno de figuras heroicas, como *Tchapaiev* (1934, dir. Gregori Vasilyev e Sergei Vasilyev) e os filmes produzidos em função da Segunda Guerra (BAECQUE, 2010: 100-108).

*O mais impressionante, porém, é que Stalin chegou a encontrar documentação sobre a realidade soviética através do cinema da mitologia stalinista. Mais uma vez Krushev nos confirma isso. Sem ter posto os pés em um vilarejo desde 1928, 'era através dos filmes que ele conhecia o campo e a agricultura e esses filmes tinham embelezado muito a realidade. Muitos filmes pintavam a vida caucasiana mostrando mesas cambaleando sob o peso de perus e gansos. É evidente que Stalin realmente acreditava naquilo.'*

*O círculo estava fechado. A mistificação cinematográfica se fecha contra seu próprio princípio. Não seria exagero dizer que Stalin chegava a se convencer de sua própria genialidade assistindo a filmes sobre Stalin. Nem mesmo Alfred Jarry soube inventar essa pompa para levantar o moral de seu Pai Ubu. (BAZIN, 2014: 74)*

Esse excerto é interessante uma vez que indica para a circularidade que marca a definição mítica. Dessa forma, Stalin, ainda vivo, se coloca como uma figura pós-histórica, mitológica; é um herói que leva a uma esquematização da história, que resolve a situação caótica, a guerra. A perda de diferença entre biografia e história, segundo Bazin, não se coaduna com o próprio marxismo: um idealismo de novo tipo teria tomado de assalto o cinema soviético. Essa equivalência entre subjetividade e valor social se manifestaria, aliás, nos processos por traição e nas autocríticas públicas.

Tal ambiguidade entre documento e reconstituição (e a “câmera-olho” de Dziga Vertov é contraposta por Bazin a esse estado de coisas), esse apreço por fórmulas retóricas conservadoras fez com que o cinema soviético se desvencilhasse das tendências cinematográficas mundiais, que um dia liderara. O realismo socialista, contraposto por Bazin ao neorealismo italiano, não teria acompanhado mesmo as mudanças ocorridas com a própria noção de imagem no Pós-Guerra. Em última instância, é possível afirmar que a noção de “realismo”, tão central na obra de Bazin, é cultivada tendo como eixo de toda a sua produção uma reflexão sobre as relações entre imagem e verdade (SCHWARTZ; ROSEN). Aliás, o pouco valor atribuído ao material soviético apresentado por ocasião dos Processos de Nuremberg deve-se em parte ao emprego da montagem e aos comentários, ao passo que outros materiais, utilizados como provas jurídicas, evitam a montagem, utilizam longos planos, com profundidade de campo (WATTS). O paradoxo da transparência como retórica, manifesta nos filmes de Welles, de Wyler ou de De Sica, seria uma alternativa mais próxima da noção de “realismo”.

O corpo de Charles Chaplin pode ser entendido em contraposição ao corpo de Stalin. Ao analisar a relação mimética entre Adolf Hitler e Chaplin em “Pastiche ou postição, ou O nada por um bigode” (BAZIN, 2006: 27-31) Bazin nota, ainda em 1945, como o primeiro foi

colocado como pastiche do segundo em *O grande ditador* (1940, dir. Charles Chaplin), onde Hitler é esvaziado pela personagem Hinkel. A mimese, não o mito, é uma das chaves de compreensão do conjunto de críticas dedicadas por Bazin às últimas obras de Chaplin, de *Luzes da cidade* (1931) a *Um rei em Nova York* (1957). O envelhecimento seria o último legado do autor: da descoberta de suas rugas em *O grande ditador* (por conta da película pancromática) até sua morte em *Monsieur Verdoux* (1947) e, por fim, à explicitação fílmica da dissociação entre ator e personagem em *Luzes da ribalta* (1952). Diferentemente de Stalin, o que define o valor dos últimos filmes de Chaplin é o caráter progressivamente humano que eles adquirem. Ao mesmo tempo, a mimese do grande ditador é um lance político de suma importância. Movimento análogo, aliás, à apropriação paródica do jargão sartreano no título: “O nada por um bigode”. Como se, de alguma forma, Bazin incorporasse o filme em sua escrita.

### **Referências bibliográficas**

- ALBERA, François. *Eisenstein e o construtivismo russo – A dramaturgia da forma em “Stuttgart” (1929)*. São Paulo: Cosac e Naify, 2002.
- ALEKSIÉVITCH, Svetlana. *O fim do homem soviético*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- ANDRADE, Oswald de. *Panorama do fascismo/O homem e o cavalo/A morta*. São Paulo: Globo, 2005.
- ANDRADE, Oswald de. *Serafim Ponte Grande*. São Paulo: Globo, 2007.
- ANDREW, Dudley. *André Bazin*. Nova York: Oxford University Press, 2013.
- ARANTES, Paulo E. “Ideologia francesa, opinião brasileira” Em: *Novos Estudos*, v. 30, 1991, pp. 149-161.
- BAECQUE, Antoine de. *Les Cahiers du cinema: histoire d’une revue*. Paris: Cahiers du cinema, 1991, v. 1.
- BAECQUE, Antoine de. *Cinefilia: invenção de um olhar, história de uma cultura, 1944-1968*. São Paulo: Cosac e Naify, 2010.
- BAECQUE, Antoine de. “Bazin in combat” Em: ANDREW, Dudley e JOUBERT-LAURENCIN, Hervé (orgs.). *Opening Bazin. Postwar film theory and its afterlife*. Nova York: Oxford University Press, 2011, pp. 225-233.
- BAZIN, André. *Le cinema français de la Libération à la Nouvelle Vague (1945-1958)*. Paris: Cahiers du Cinéma, 1998.
- BAZIN, André. *Charlie Chaplin*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

- BAZIN, André. “Presença de Jean Vigo” Em: GOMES, Paulo Emílio Sales. *Jean Vigo*. São Paulo: Cosac e Naify/Edições Sesc, 2009, pp. 385-387.
- BAZIN, André. *O que é o cinema?* São Paulo: Cosac e Naify, 2014.
- BUCK-MORSS, Susan. *A tela do cinema como prótese de percepção*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2009.
- CANDIDO, Antonio. *Brigada ligeira*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2017.
- GOMES, Paulo Emílio Sales. *Crítica de cinema no Suplemento Literário*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981, 2 vs.
- GOMES, Paulo Emílio Sales. *O cinema no século*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- JOUBERT-LAURENCIN, Hervé. *Le sommeil paradoxal. Écrits sur André Bazin*. Montreuil: Éditions de L’Oeil, 2014.
- MAGALDI, Sábado. “A mola propulsora da utopia” Em: ANDRADE, Oswald de. *Panorama do fascismo/O homem e o cavalo/A morta*. São Paulo: Globo, 2005, pp. 19-32.
- MENDES, Adilson. *Trajetória de Paulo Emílio*. Cotia: Ateliê Editorial, 2013.
- ROSEN, Philip. “Belief in Bazin” Em: ANDREW, Dudley e JOUBERT-LAURENCIN, Hervé (orgs.). *Opening Bazin. Postwar film theory and its afterlife*. Nova York: Oxford University Press, 2011, pp. 107-118.
- SCHWARTZ, Louis-Georges. “Deconstruction *avant la lettre*. Jacques Derrida before André Bazin” Em: ANDREW, Dudley e JOUBERT-LAURENCIN, Hervé (orgs.). *Opening Bazin. Postwar film theory and its afterlife*. Nova York: Oxford University Press, 2011, pp. 95-103.
- UNGARO, Jean. *André Bazin: généalogies d’une théorie*. Paris: L’Harmattan, 2000.
- WATTS, Philip. “The eloquent image. The Postwar mission of film and criticism” Em: ANDREW, Dudley e JOUBERT-LAURENCIN, Hervé (orgs.). *Opening Bazin. Postwar film theory and its afterlife*. Nova York: Oxford University Press, 2011, pp. 215-224.