



VII Simpósio Nacional de História Cultural

**HISTÓRIA CULTURAL: ESCRITAS, CIRCULAÇÃO,
LEITURAS E RECEPÇÕES**

Universidade de São Paulo - USP

São Paulo - SP

10 e 14 de Novembro de 2014

**A RECEPÇÃO DO CINEMA DE SERGUEI M. EISENSTEIN NO
BRASIL: UM ESTUDO DE CASO, A VI BIENAL DE SÃO PAULO
(1961)**

Fabiola Bastos Notari*

“Desfruta-se o que é convencional, sem criticá-lo; critica-se o que é novo, sem desfrutá-lo”

(Walter Benjamin. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*)

Este texto apresenta-se como parte da pesquisa de doutorado – *A recepção do cinema de Serguei M. Eisenstein no Brasil de 1945 a 1989* –, iniciada em 2013 no Departamento de Letras Orientais da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Sendo um dos capítulos na história nacional, a *VI Bienal de São Paulo*, ocorrida em 1961, torna-se um dos pontos de intersecção entre a cultura russo-soviética e a brasileira, merecendo destaque por ter proporcionado a primeira grande retrospectiva da cinematografia de Serguei M. Eisenstein (1898-1948).

* Fabiola B. Notari é artista visual e pesquisadora. É doutoranda em Literatura e Cultura Russa no Departamento de Letras Orientais (DLO/FFLCH/USP) e mestre em Poéticas Visuais pela Faculdade Santa Marcelina (FASM/ASM). Leciona História da Fotografia e Fotomontagem no curso superior de Fotografia no Centro Universitário Belas Artes de São Paulo e coordena o Grupo de Estudos Livros de artista, livros-objetos: entre vestígios e apagamentos na Casa Contemporânea.

Estruturado em capítulos, este texto inicia-se com uma breve contextualização histórica, política e social do Brasil no ano de 1961; no capítulo subsequente, é a vez da Bienal ser introduzida como evento de grande importância nacional e internacional, tendo o Festival *História do Cinema Russo e Soviético* como uma das ações culturais dentro do quadro de atividades. Dando destaque ao Festival, são dedicados dois capítulos nos quais apontam-se possíveis relações entre filmes, público e crítica. Em seguida, depois desse levantamento, relaciona-se o evento a outros espaços de exibição desses filmes, como cineclubes, salas de cinema e espaços culturais para que na última parte do texto seja possível refletir sobre a maneira como o cinema de Eisenstein é “apropriado” pela cultura brasileira.

A específica investigação dos filmes e a maneira como eles foram recepcionados tem como alicerce conceitual a semiótica da cultura de Iuri M. Lotman (1922-1993), o qual afirma que a cultura é um conjunto unificado de sistemas de textos, sendo o cinema um desses textos, ele pode se relacionar com outros textos da cultura gerando novos sentidos.

1961: ENTRE A GUERRA CIVIL E A TENTATIVA DE GOLPE

Em 1961, o Brasil vivia dias conturbados. O governo Jânio Quadros (1917-1992), com sua política que alternava ações de aproximação com os Estados Unidos e com o bloco soviético, deixando confusos adversários e aliados, levava o país a uma situação de instabilidade.

O vice-presidente, João Goulart (1919-1976), considerado herdeiro de Getúlio Vargas (1882-1954), era conhecido como uma liderança política próxima das massas e do movimento sindical. Em um cenário internacional marcado pela Guerra Fria, Jango, como era conhecido, constantemente era acusado de subversivo e de querer instaurar no Brasil uma “república sindicalista” que seguisse os moldes soviéticos.

A renúncia de Jânio acabou relacionada não à oposição, mas aos próprios setores conservadores. Após sua saída, os ministros militares reuniram-se com o Presidente da Câmara dos Deputados, Ranieri Mazzilli (1910-1975) e colocaram as Forças Armadas de prontidão em todo o país, pois os ministros militares não estavam dispostos a aceitar a posse do vice-presidente João Goulart, que estava em missão oficial à China.

O Marechal Henrique Teixeira Lott (1894-1984) lançou um manifesto aos “companheiros das Forças Armadas” evidenciando a divisão dos militares entre apoiadores e não apoiadores da posse de João Goulart. A reação dos opositores fora violenta, determinavam prisões de subordinados que defendiam a posse de Jango e censuravam emissoras de rádio e redações de jornais, nas ruas, a população deixava de pedir a volta de Jânio e passava a solicitar a posse de Goulart. O governador do Rio Grande do Sul, Leonel Brizola (1922-2004) tentava obter apoio de chefes militares em diferentes partes do Brasil para que Jango, ao desembarcar em território nacional, não fosse preso.

Brizola resistia a todas as formas possíveis de uma tentativa de golpe no Rio Grande do Sul. Enquanto isso Marechal Lott era preso no Rio de Janeiro junto a outras tantas prisões que estavam sendo efetuadas por ordem dos militares que estabeleceram a censura em veículos de comunicação. Tinha-se a iminência de uma guerra civil. No congresso, muita agitação, os parlamentares tiveram a confirmação da adesão do III Exército à causa legalista¹.

Em 2 de setembro de 1961, o Congresso Nacional do Brasil aprova a Emenda Constitucional nº 4, que estabeleceu o parlamentarismo², e no dia 7 de setembro João Goulart torna-se o 24º presidente do Brasil.

VI BIENAL DE SÃO PAULO: ONDE ESTÃO OS CONSTRUTIVISTAS E SUPREMATISTAS RUSSOS?

A *I Bienal de São Paulo* (1951) iniciou a reformulação da produção artística nacional, mas, foi somente na *II Bienal*, onde fora exposto *Guernica* (1937) de Pablo Picasso (1881-1973), que se assegurou a continuidade do evento, aumentando assim a ira

¹ Campanha da Legalidade mais conhecida apenas como Legalidade foi uma revolta civil e militar da história política brasileira de 14 dias que ocorreu após a renúncia de Jânio Quadros da Presidência do Brasil no Sul e Sudeste do Brasil em 1961, sendo liderada por Leonel Brizola (governador do Rio Grande do Sul) e o general José Machado Lopes (1900-1990), em que diversos políticos e setores da sociedade defenderam a manutenção da ordem jurídica - que previa a posse de João Goulart. Outros setores da sociedade - os militares - defendiam um rompimento na ordem jurídica, logo, o impedimento da posse do vice-presidente e a convocação de novas eleições democráticas.

² O parlamentarismo é um sistema de governo no qual o Chefe de Governo não é eleito diretamente pelo povo, não podendo, por conseguinte, exercer livremente os poderes que lhe são atribuídos pela Constituição (só os exerce a pedido do governo) por falta de legitimidade democrática; e o Governo responde politicamente perante o Parlamento, o que em sentido estrito significa que o Parlamento pode forçar a demissão do Governo através da aprovação de uma moção de censura ou da rejeição de uma moção de confiança.

dos opositores e o entusiasmo dos defensores. Considerada como o “verdadeiro museu moderno vivo”, segundo Aracy Amaral (1930) a Bienal, cuja responsabilidade era do Museu de Arte Moderna de São Paulo, trouxe mudanças fundamentais ao meio artístico brasileiro. Sobre esses primeiros anos, Aracy Amaral comenta:

Era um tempo sem curadores, de contatos pessoais menos complicados, mas de personalismos, como dona Yolanda Penteado visitando a Europa e expressando as vontades de Ciccillo Matarazzo com a ajuda dos embaixadores do Brasil em cada país, graças à apresentação de Getúlio Vargas. (AMARAL, 2006, p. 88)

O Museu de Arte Moderna de São Paulo, criado por Francisco Antônio Paulo Matarazzo Sobrinho, mais conhecido como Ciccillo Matarazzo (1898-1977), e Yolanda Penteado (1903-1983) demonstrou a estratégia do empresário que buscava se projetar no mundo econômico através de empreendimentos culturais advindos do exterior, para tanto contou com o apoio de sucessivos prefeitos de São Paulo. Ciccilo Matarazzo, o “empresário-mecenas”, conquistava para si prestígio na sociedade paulistana, pois transformara a cidade de São Paulo num polo de cultura nacional e internacional.

Mário Pedrosa (1900-1981), defensor das correntes abstratas no Brasil, afirmava, com razão, que “logo às primeiras bienais dá-se a vitória do abstracionismo sobre o velho figurativismo e por todo o país, apesar de algumas resistências regionais aqui e acolá” (PEDROSA, 1986, p.184). Lembremos que às vésperas da *I Bienal* o abstracionismo era aqui encarado com reservas e resistências, tanto por artistas politizados quanto pelos integrantes da geração modernista, pois acreditava-se que apenas a arte figurativa poderia exercer uma função social legítima e ser acessível à compreensão de todos.

Em março de 1961, jornais anunciavam a viagem de 3 meses que Mário Pedrosa, curador geral da VI Bienal de São Paulo e diretor do MAM, realizaria pelo mundo para assegurar a participação de todos os países na Bienal daquele ano. No Boletim n.11 intitulado *Sala do Construtivismo Russo na VI Bienal de São Paulo* a Bienal anuncia à imprensa a vinda de obras construtivista e suprematistas russas, são citados: Vladimir Y. Tatlin (1883-1953), Aleksandr M. Rodchenko (1881-1956), Lazar M. Lissitzky (1890-1941), Naum Gabo (1890-1977) e Antoine Pevsner (1886-1962). Segundo justificativa do boletim:

O interesse por esse movimento torna-se evidente se levarmos em consideração a contribuição da arquitetura brasileira contemporânea

que, entre todas as tendências modernas, se aproxima e estabelece relações de parentesco com as pesquisas do Construtivismo, levando-as para seu campo técnico específico.” (Boletim n.11, março de 1961)

No Boletim n. 19 a participação da União Soviética é confirmada pelo conselheiro Wladimir Murtinho, Chefe da Divisão Cultural do Ministério das Relações Exteriores do Brasil, por conta da visita realizada por Mário Pedrosa a Ekaterina Furstsova, Ministra da Cultura da União Soviética, em Moscou. A Bienal receberia trabalhos expressivos de artistas contemporâneos, acompanhados pelo comissário André Gouber, conservador do Museu Pusckin. E nas artes cênicas, haveria uma exposição dos figurinos e cenários do Teatro *Bolschoi*.

No Boletim n. 48, às vésperas da inauguração da *VI Bienal*, reforçou-se a participação da União Soviética como uma forma de intercâmbio cultural entre ambos os países. Com tom irônico o texto informa:

“(…) a contribuição da União Soviética determinará, em extensão e profundidade, uma significação extraordinária a um trecho da *VI Bienal*, pois suas artes aí estarão, testemunhando o que se realiza de imenso território humano onde se passe uma das mais perturbadoras experiências da organização social neste século. (...) A seleção dos trabalhos foi operada num sentido pleno de atualidade, porquanto não interessam aos fins da demonstração de qualquer ideia de retrospectiva.” (Boletim n. 48, agosto de 1961)

Apenas no boletim de setembro anunciaram-se as manifestações cinematográficas na Bienal. No texto, afirmava-se que a principal função da Bienal era apresentar ao público brasileiro um panorama contemporâneo das artes em seus diversos setores, entre eles, o cinema. Em parceria com a Cinemateca Brasileira e o Museu de Arte Moderna, apresentar-se-iam curtas-metragens artísticas da França, longas-metragens indianas, cujo cinema, até então, era desconhecido pelo público brasileiro, curtas-metragens de jovens cineastas brasileiros e filmes russo-soviéticos, com o intuito de abranger a história do cinema, além de alguns desenhos animados e curtas-metragens exclusivos para o público infantil.

FESTIVAL HISTÓRIA DO CINEMA RUSSO E SOVIÉTICO

A Cinemateca Brasileira com a colaboração da Divisão de Cultura do Ministério das Relações Exteriores do Itamaraty e da Cinemateca Soviética – *Gosfilmfond* -,

organizou a primeira mostra representativa da cinematografia russo-soviética até então realizada em território nacional. Inicialmente intitulada *Retrospectiva do Cinema Russo e Soviético*, o Festival *História do Cinema Russo e Soviético* recebeu por volta de 65 caixas, com 388 rolos de película fílmica, totalizando uma tonelada de material audiovisual. Esses filmes inicialmente comporiam 50 programas, no entanto apenas 41 foram exibidos, abordando 53 anos do cinema russo – de 1908 a 1961 – e seus mais importantes aspectos, segundo conteúdo emitido à imprensa pela Bienal – historicidade, tendências modernas, sistema de educação, o desenho animado e os curtas-metragens voltados às crianças.

“A ‘Retrospectiva do Cinema Russo e Soviético’ nos mostrará como um cinema pode ser inteiramente renovado pelo aparecimento de uma idéia vivificada por um ideal filosófico e estético, mas principalmente social: falamos da montagem, de que diretores como Eisenstein ou Pudovkin fizeram o princípio fundamental do cinema e do qual, obras como ‘OUTUBRO’, ‘LINHA GERAL’, ou ‘MÃE’, muito bem o mostrarão.” (Boletim n. 65, setembro de 1961)

De outubro de 1961 a fevereiro de 1962 as sessões de cinema da VI Bienal de São Paulo ocorreram no auditório Armando de Arruda Pereira no Museu de Arte Moderna. Os principais jornais do estado de São Paulo – *Folha de São Paulo*, *O Estado de São Paulo*, *A Gazeta*, *Gazeta Esportiva*, etc – anunciavam constantemente notícias sobre a Bienal e seu quadro de programações.

O Festival *História do Cinema Russo e Soviético* teve início no dia 03 de novembro, sexta-feira, no Cine Coral³, presidida pelo sr. San Thiago Dantas (1911-1964), ministro da Relações Exteriores do Brasil. Foi projetado o primeiro filme sonoro de Serguei M. Eisenstein (1898-1948), *Alexandre Nevski* (1938), conforme transliteração da época. Nos demais dias da programação, os filmes foram exibidos cronologicamente, sendo o primeiro deles *Stenka Razin* (1908) de Aleksander Drankov (1886-1949) e na sequência, *O Padre Sérgio* (1918) de Yakov Protazanov (1881-1945). O período mais documentado foi o de 1920-1930 cuja importância, segundo alguns críticos, era relevante na história do cinema mundial, devido a sua qualidade e originalidade.

³ O Cine Coral foi inaugurado em 1951 por Dante Ancona Lopez, com localização no centro da cidade de São Paulo. Esta sala de cinema se caracterizou pelo fato de ser a primeira experiência bem-sucedida na implantação de uma sala totalmente voltada para o público amante do “cinema de arte”.

As sessões aconteciam às terças a quintas-feiras, às 18h30 e 21h00 e aos sábados e domingos, às 16h00, 18h30 e 21h00, com essa flexibilidade de horários, o público teria a possibilidade de rever e fazer melhores análises das obras mais importantes, segundo nota publicada em 04 de novembro de 1961 no jornal *Folha de São Paulo*.

No dia 05 de novembro, iniciou-se o *Ciclo Eisenstein e Pudovkin*. O filme *Greve* (1925) fora exibido dos dias 05, 07 e 11 de novembro, respectivamente às 18h30, 21h00 e 21h00; *O Encouraçado Potemkin* (1925), 11, 12, 14 de novembro, respectivamente 16h00 e 21h00 (no mesmo dia), 16h00 e 18h30; *Outubro* (1927), 18, 21, 26 de novembro, respectivamente 21h00, 18h30 e 20h00; *A linha geral* ou *O velho e o novo* (1929), 28 de novembro, 02 e 10 de dezembro, respectivamente 21h00, 18h30 e 16h00, e *Aleksander Nievski* (1939), 17 de dezembro, às 16h00.

Os filmes apresentados eram versões originais e sem legenda. Para contornar essa incomunicabilidade que a língua traz, desenvolveu-se um catálogo que poderia ser adquirido nas imediações da Bienal. Ele fora elaborado pela Associação Riograndense de Imprensa, pela Federação dos Estudantes Universitários do R.G.S. e pela Federação Gaúcha de Cineclubes, em colaboração com a Universidade de Rio Grande do Sul e Cinemateca Brasileira. Nele constavam dados dos filmes, como ficha técnica e uma pequena sinopse.

Outras informações sobre a cinematografia russo-soviética eram adquiridas por meio de jornais e revistas. *O Estado de São Paulo* publicou uma sequência de artigos sobre os filmes de Serguei M. Eisenstein que estavam na programação do festival. Foram eles: “*Alexandre Nevsky*” de *S.M.Eisenstein* em 09 de novembro, “*A Greve*” de *S.M.Eisenstein* em 11 de novembro, “*O Potemkin*” de *S.M.Eisenstein* em 25 de novembro e “*Outubro*” de *S.M.Eisenstein* em 09 de dezembro de 1961. Em seu conteúdo, esses textos abordavam desde questões históricas, sociais e ideológicas presentes nos filmes, até apresentação da estética adotada pelo cineasta na tentativa de introduzir ao leitor a reflexão sobre os conceitos eisensteinianos de montagem.

No dia 12 de dezembro de 1961, para substituir a projeção do filme *Tchapaiev* (1934) de Georgi Vasilyev (1899-1946) e Sergei Vasilyev (1900-1959), que ainda não havia chegado ao Brasil, fora realizado um debate sobre a obra de Serguei M. Eisenstein às 20h30 com Francisco Luiz de Almeida Salles (1912-1996) e Paulo Emílio Salles Gomes (1916-1977), respectivamente presidente e conservador da Cinemateca Brasileira.

No encerramento do quadro de atividades da VI Bienal, observou-se que o Festival *História do Cinema Russo e Soviético*, havia alcançado um público numeroso e culturalmente diversificado, um parte importante dos espectadores eram os “aficionados” por cinema, a outra era de pessoas cujo interesse era mais amplo – professores, eclesiásticos e universitários –, e também havia uma boa porcentagem que buscou conhecer o que estava sendo produzido culturalmente na União Soviética por curiosidade, entretanto, a classe popular não foi atingida. Essa heterogeneidade de público assegurou à manifestação uma repercussão em muitas esferas, tais como a universitária, eclesiástica, cinematográfica e política. Esta inquietação reflexiva espalhou-se pelo território nacional, pois parte desse festival foi apresentada em outras capitais brasileiras, entre elas Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Porto Alegre e Bahia.

Em análise quantitativa, o festival teve mais de 35.000 espectadores, sendo *O Encouraçado Potemkin* o filme que mais chamou a atenção do público, sendo visto por 2.350 pessoas, seguido dos filmes *Greve*, com 1.800, *Outubro*, com 1.700, *Aleksander Niesvki*, com 1.100 e *A linha geral*, com 800 espectadores. Segundo o artigo que anunciou esses dados (*O Estado de São Paulo*, 02 de janeiro de 1962), a afluência do público corresponde principalmente à fama das fitas projetadas, mais do que a uma preocupação de julgar pessoalmente a qualidade das obras.

No ciclo sonoro, o número de espectadores por sessão baixou, principalmente por causa da falta de legenda nos filmes, e de muitas pessoas acharem insuficiente o resumo dos enredos contidos no catálogo. Outro motivo foi o fechamento da exposição de artes e do bar da bienal. A qualidade artística das fitas também foi outro fator que alterou a busca pelo festival, pois fora considerada inferior ao da fase muda, que corresponde aos experimentos de montagem das décadas de 1920-1930. Não foi só a baixa de público que observou-se nessa última fase do festival, como também a mudança de seu perfil, que a partir do final do ano (1961) era composto pela colônia russa de São Paulo, que vinha matar a saudade ou por alunos de russo que vinham familiarizar-se com a língua.

SOBRE A CRÍTICA DE CINEMA

Durante a *VI Bienal de São Paulo* em 1961 e até meados de 1963, era comum encontrar em colunas de jornais informações descritivas sobre os filmes, ora contendo

descrições fiéis aos dados que estavam no catálogo, ora permitindo apresentar algumas questões estéticas abordadas no filme, mas sempre subordinando-as ao caráter social, histórico ou político ao qual estava inserido. Esses textos, escritos de maneira simples e superficial davam apenas uma das possíveis leituras de um determinado filme, um desses jornalistas apresentou o filme *Outubro* como sendo um filme feito em comemoração à Revolução de Outubro de 1917 e *Encouraçado Potemkin* como um filme comemorativo à Revolução de 1905.

No entanto alguns bons críticos também surgem nesse período. Em sua coluna no jornal *O Estado de São Paulo*, Jean-Claude Bernardet (1936) em 13 de janeiro de 1962 publicou o texto intitulado *Considerações sobre o Festival*, no qual comentava sobre os filmes apresentados no festival, os quais mostravam uma concepção de mundo longínqua da que encontramos na produção artística brasileira, à qual estava-se acostumado. Segundo Bernardet: “Para não considera-los como filmes meramente utópicos ou de propaganda nefasta, devemos tentar situá-los em relação a nós”.

Curiosamente, este foi o único crítico, que, até então, descreveu a ambientação da exibição das fitas russo-soviéticas do festival durante a *VI Bienal*. Logo no início do texto, apontou a ambiguidade que o espectador encontraria entre o espaço exposição no corredor que antecedia o auditório, ao qual era obrigado a passar e os filmes exibidos. O mundo representado que generalizava a exploração dos materiais empregados, portanto fechado e paralelo ao nosso. Um mundo alienado. Os filmes soviéticos apresentavam esta mesma situação difícil e esta mesma angústia só que colocadas dentro de um conjunto coerente e consideradas então como fases que a luta permitia ultrapassar.

“(…) O Encouraçado Potemkin não é a descrição de uma revolta, mas a reconstituição do sentido e do mecanismo da revolta. Portanto o que encontramos nestas fitas não é banal otimismo, mas uma consciência da possibilidade de evoluir, ausente das obras ditas artísticas que nos são geralmente oferecidas.” (O Estado de São Paulo, 13 de janeiro de 1962)

Meses antes da publicação do texto de Bernardet, numa pequena nota de Ivo Zanini (1929-2013), em novembro de 1961, comentou que a revista *O Cruzeiro* havia feito uma enquete com os participantes da bienal, e nela fora observado quais eram seus prós e contras. Entre tantas respostas, a mais comum era a discrepância entre as obras apresentadas pela União Soviética e as demais expostas, pois seu figurativismo contrastava com o abstracionismo dos outros países.

As pessoas, de um modo geral, talvez não soubessem o que exatamente estivesse por trás daquelas obras, ou nem mesmo de todas as tentativas de Mário Pedrosa de trazer os construtivistas e supematistas, representantes legítimos na arte russa, pois seu anúncio havia sido dado em algumas pequenas notas, no entanto, pelo contraste se incomodaram.

Durante o ano de 1962, muitos textos sobre cinema russo-soviético foram publicados no jornal O Estado de São Paulo, alguns deles são: “Do teatro filmado ao cinema soviético”, “O teatro no cinema da URSS” de ambos de Carlos von Schmidt (1931-2010), sobre Serguei M. Eisenstein e seus filmes foram publicados. “Introdução a Eisenstein”, “Sobre a ‘Semana’ russa” de Jean-Claude Bernardet, “Depoimentos sobre Eisenstein” de Georges Sadoul (1904-1967).

Sadoul escreve o “Depoimentos sobre Eisenstein” em 4 partes, aproximando o público, leitor e espectador, do cineasta, professor, amigo, companheiro e ser humano, Serguei M. Eisenstein. Esses depoimentos foram feitos por Sadoul quando o mesmo viajou à União Soviética anos atrás. Neles é possível tomar conhecimento de relatos que se perderam no tempo. Um deles é o de Pera Attacheva (1900-1965), esposa de Eisenstein:

“Tem-se repetido muito no exterior que o ‘Potemkin’ só obtivera êxito na URSS depois de ter triunfado em Berlim e Nova York. Nada mais falso. A prova de que o filme fora muito apreciado antes mesmo de sua apresentação, está no fato de ter sido escolhido entre mais de 5 ou 6, produzidos também para o XX aniversário de 1905, a fim de ser projetado sozinho numa sessão solene, no teatro Bolschoi. Mas é verdade que os êxitos estrangeiros tiveram por consequência uma segunda vaga de entusiasmo pelo ‘Potemkin’”. (O Estado de São Paulo, 24 de fevereiro de 1962)

REVERBERAÇÕES EM TERRITÓRIO NACIONAL

Em paralelo ao festival *História do Cinema Russo e Soviético* o filme *O Encouraçado Potemkin* fora exibido no Cine Windsor⁴. Segundo nota de B.J. Duarte de jornal *Folha de São Paulo* de 15 de dezembro de 1961, “... para trazer de novo à atualidade a peça que nem o tempo, nem os homens hão de destruir nunca”. No mesmo texto, Duarte agradece à distribuidora Tabajara Filmes e à gerência da sala de cinema por

⁴ Cine Windsor foi inaugurado em 1961 e localizava-se na Avenida Ipiranga. Fechou suas portas em 2012.

compartilhar com ele, e conseqüentemente com o público, informações da cartilha de divulgação do filme.

De maneira sucinta, porém entusiasta, o jornalista inicia seu relato a partir da revolta da tripulação do *Potemkin*, em 1905, que teve sua primeira repercussão no mundo na fita de curta-metragem intitulada *Les Evénements d'Odess*, dirigida por Lucien Nonguet (1868-1920), para a Pathé francesa no mesmo ano. Em comemoração ao 20º aniversário dos acontecimentos de 1905, o jovem cineasta Eisenstein foi encarregado de fazer um filme intitulado *1905* que abrangeria todo o movimento revolucionário – da guerra russo-japonesa ao levante em Moscou. No entanto, segundo Jay Leyda, discípulo de Eisenstein, na “sala de corte” tornou-se evidente que o episódio de Odessa continha tudo o que tinha sido chamado de mais típico da revolução inteira. Assim nasceu o que tem sido chamado de o mais perfeito e conciso exemplo de estrutura cinematográfica. Eisenstein escreveu em 1939 que *Potemkin* é como uma crônica, ou um documentário de um acontecimento, mas funciona como drama. O segredo disso está no fato de que o ritmo de crônica do acontecimento foi ajustado a uma composição severamente trágica. E além disso, a composição trágica está exposta sob sua forma mais canônica: a tragédia de 5 atos. Os acontecimentos considerados quase como fatos nus são divididos em 5 atos trágicos.

A censura em 1961 classificou o filme como sendo drama e livre – sem restrição de idade. Esse mesmo filme, durante a Ditadura Militar no Brasil (de 1964 a 1985) fora proibido⁵, durante esse período então, quando havia exibições do *O Encouraçado Potemkin* eram todas ilegais e clandestinas.

Como já anunciado anteriormente neste texto, o Festival *História do Cinema Russo e Soviético* tomou grandes proporções em território nacional. Ao término do festival, em fevereiro de 1962, deu-se continuidade ao estudo da história do cinema russo-soviético. No mês de abril, mais especificamente no dia 17 de abril de 1962, Rudá de Andrade (1930-2009) proferiu uma palestra intitulada “A Cinemateca Soviética e a Cultura Cinematográfica Brasileira no espaço da União Cultural Brasil-URSS, no bairro de Santa Cecília em São Paulo.

⁵ A proibição se deu em 1964, após o filme ter sido programado para exibição em quartel, para os fuzileiros navais do Rio de Janeiro, poucos dias antes do golpe militar.

Entre os dias 14 e 20 de maio de 1962 o cine Coral apresentou a *Semana do Cinema Soviético* com títulos escolhidos por críticos, como já anunciado no jornal *O Estado de São Paulo* de 28 de janeiro de 1962. Com o apoio da Cinemateca Brasileira foram exibidos 7 filmes recentes, sempre a partir das 12h00, diariamente durante uma semana (Anexo 1).

Para tanto obtiveram apoio da Embaixada da União Soviética no Brasil, do Sovexportfilm e do Departamento Cultural do Ministério de Relações Exteriores e das distribuidoras Filmes do Norte e Tabajara Filmes. Na mesma semana foi recebida a delegação de atores soviéticos integrada por duas atrizes, Tamara Semina (1938) e Ninel Mychkova (1900-1965) e dois atores, Alexei Batalov (1928) e Nikolai Tcherkassov (1903-1966). Na sequência, seguiram viagem para o Rio de Janeiro onde também estava acontecendo uma mostra de filmes russo-soviéticos.

Nessa “semana”, Eisenstein foi representado por seus dois últimos filmes *Ivan, o terrível* (1ª parte) e *Ivan, o terrível* (2ª parte), sendo bem recebido pela crítica e procurado pelo público, que num primeiro momento era movido pela curiosidade. O entusiasmo advindo da revolução, e observado nos filmes de Eisenstein, não fazia mais parte da produção contemporânea russa da década de 1950-1960 apresentada, causando grande decepção aos espectadores. Muitos críticos em seus textos pontuaram a importância de tais projeções do ponto de vista informativo e cultural, porém, por motivos óbvios, a União Soviética não conseguiria manter esses filmes no Ocidente, pois se apresentavam em conflito com a realidade local e até mesmo com a realidade da União Soviética.

No Rio de Janeiro, simultaneamente ao Festival *História do Cinema Russo e Soviético* ocorrera a *Mostra Retrospectiva do Cinema Russo*. Com apoio da Cinemateca Brasileira, da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, da Cinemateca Russa e da Divisão de Cultural do Itamarati, a mostra incluiu uma série de pré-estréias, como a segunda parte de *Ivan, o terrível*.

Na abertura da mostra, 24 de novembro de 1961, no Cine Caruso-Copacabana, projetou-se *O Encouraçado Potemkin*. As sessões subsequentes aconteceram na Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, com 50 programas, o maior até então realizado na América Latina, superando o evento realizado em São Paulo durante a *VI Bienal*.

Em fevereiro de 1963 já se encontravam na Sociedade de Cultura Artística de Sergipe, em Aracajú, os 10 filmes que iriam compor o *Festival de Cinema Russo-Soviético*, “espetáculo cine-cultural sem precedentes em terras sergipanas”, conforme é possível observar em recorte do jornal *Gazeta de Sergipe* de 26 de fevereiro de 1963.

Segundo Ivan Valença, em sua coluna no jornal *Gazeta de Sergipe* de 05 de março de 1963, havia um grupo de cem personalidades do cinema, entre críticos e cineastas, que reuniram-se a fim de decidir qual seria nestes sessenta e poucos anos de cinema, o melhor fim do mundo. Ao final da votação foi eleito *O Encouraçado Potemkin*. Além desse filme, *Greve*, *Outubro* e *Aleksander Nievski* estavam na programação do Cine Vitória.

No dia 16 de março de 1963, na *Gazeta de Sergipe*, José Carlos Monteiro dedica duas colunas aos filmes de Serguei M. Eisenstein que seriam exibidos no festival. Iniciou seu texto comentando *Aleksander Nievski* que segundo ele é uma obra que transcende certas pequenas injunções políticas para constituir-se no mais poderoso afresco da história do cinema, se colocando em plano de obra mestra, não pela estrutura do conteúdo, mas pelo “sopro épico” possibilitado na maneira que vemos por aplicação matemática do som à imagem. Retoma *O Encouraçado Potemkin* para comentar a genialidade da montagem. Nesse texto, Monteiro apresentou Eisenstein como um artista-cineasta.

Dando prosseguimento à itinerância dos filmes russo-soviéticos pelo território nacional, em setembro de 1963, em Curitiba o *Ciclo Eisenstein* iniciou-se. Junto com a exibições de seus filmes, *Outubro*, *Greve* e *Aleksander Nievski* no auditório do Colégio Estadual do Paraná – 10, 12 e 14 de setembro de 1963, às 20h30 –, Paulo Emílio Salles Gomes fora convidado a proferir 3 conferências sobre Eisenstein na Biblioteca Pública do Paraná – 09, 11 e 13 de setembro de 1963, às 18h. Todas essas atividades foram patrocinadas pelo Departamento de Cultura, o que possibilitou a gratuidade do evento em parceria com a Cinemateca Brasileira.

Nos anos subsequentes, a procura pelos filmes de Eisenstein fora bem oscilante, mas sempre constante. Mesmo não sendo o assunto principal, este cineasta permaneceu em citações e comparações que críticos e jornalistas faziam ao cinema russo-soviético, o que de certa maneira alimentou o mito em volta dessa cineasta, que segundo citação de B.J. Duarte ao jornal *Folha de São Paulo* de 15 de dezembro de 1961, “... para trazer de novo à atualidade a peça que nem o tempo, nem os homens hão de destruir nunca”.

CONSIDERAÇÕES, REFLEXÕES E PROJEÇÕES

Entre fatos históricos e levantamento de dados, neste texto, é possível comprovar certas hipóteses levantadas no início da pesquisa, como a relação que sempre estabeleceu entre o cinema de Eisenstein e algum evento cultural, no caso, Bienal, ciclo de palestras ou conferências, e como a censura em 1961 atuou⁶. Pode-se dizer que ela foi “amena” por entender que as películas de Eisenstein estavam direcionadas ao estudo e entendimento de uma estética, relacionados a um período histórico distante do presente, ao invés de entendê-las como manifestos públicos a favor do socialismo, por mais que em muitas notas o filme fosse assim anunciado.

Por conta desse distanciamento histórico tinha-se a liberdade de escolha, a quem quisesse assistir seus filmes não havia nenhum tipo de perseguição, logo suas sessões permaneciam lotadas, era um misto de curiosidade e admiração. Outro ponto importante, as salas de cinema e auditórios não pertenciam aos circuitos comerciais, então, de certa maneira, seu público era restrito.

A Cinemateca Brasileira, com o aval de órgãos governamentais, foi fundamental para a realização da itinerância das películas. Algumas das capitais que participaram de circuito foram: Rio de Janeiro/RJ, Aracaju/SE e Curitiba/PR, citadas no texto, entre outras. Mesmo com filmes sem legenda e teorias de montagem ainda distantes do pleno entendimento do público – com exceção dos artistas, que além de estudarem suas teorias, as colocavam em prática, como Glauber Rocha (1939-1981) em *Deus e o diabo na terra do sol* (1963) –, as películas eisensteinianas tiveram boa recepção, pois os espectadores possivelmente alcançaram o entendimento do filme por meio das “fotografias” em movimento e da história que elas contavam – tema e dramaticidade.

Segundo Iuri M. Lotman, o cinema é por natureza um discurso, sendo a síntese de duas das tendências narrativas, a figurativa e a verbal. No cinema, é a linguagem da

⁶ Noticiou-se em março de 1961 no jornal A Folha de São Paulo: “A portaria 1 da Divisão de Diversões Públicas não abre exceções a respeito das películas destinadas à exibição, pública ou privada, tudo deverá passar pelo crivo censório da Secretaria de Segurança pública. Visam a preservação da moral pública para tanto serão levados em consideração fatores de ordem ética, estética, social e política, que poderão determinar cortes de cenas e sequenciais e até proibir totalmente a exibição da peça.” Com tom provocativo B. J. Duarte afirma que a consequência dessa censura não é apenas o impedimento da locomoção livre, mas a inconstância dela, ora uma película é liberada aqui sem cortes, ora sua exibição é sumariamente proibida acolá, pois os critérios morais, estéticos, éticos e até políticos divergem formidavelmente de censor para censor.

fotografia que predomina, logo, o figurativo torna-se mais importante que o verbal a partir do momento que o espectador consegue identificar com clareza que as “coisas reais” são traduzidas pela linguagem cinematográfica.

Essa tradução de imagens faz com que o cinema seja entendido como linguagem, como um texto da cultura.

“Um filme faz parte da luta ideológica, da cultura, da arte da sua época. Deste modo encontra-se ligado a numerosos aspectos da vida situados fora do texto do filme, e isto origina toda uma série de significações que, tanto para o historiador como para o homem contemporâneo, são por vezes mais importantes do que os problemas propriamente estéticos. Mas para se inserir nestas relações extratextuais e cumprir a sua função social, o filme deve ser uma manifestação de arte cinematográfica, isto é, falar ao espectador com a linguagem do cinema e transmitir-lhe uma informação pelos meios próprios do cinema.” (LOTMAN, 1973, p.77)

Nessa citação, Lotman retoma a linguagem, no caso a cinematográfica, como um sistema semiótico ordenado de comunicação, no qual o signo é o resultado da transformação da “coisa real” ou fenômeno em imagem visual. Há a necessidade de confrontarmos a imagem visual com a “coisa real” ou fenômeno que lhe corresponde na vida, pois sem essa confrontação é praticamente impossível nos orientarmos, no entanto, é necessário também confrontarmos a imagem visual com outra imagem.

Segundo o semioticista russo, o cinema é um texto, pois é uma comunicação registrada em um determinado sistema sígnico. Não sendo um fenômeno isolado e sendo a unidade mínima da cultura, o texto tem uma organização interna definida, o que possibilita a preservação de seus traços distintivos ao mesmo tempo em que pode gerar novos significados a partir de trocas com outros textos.

Simultaneamente à função de transmitir uma mensagem a um receptor, o texto consegue gerar outros significados, podendo reconstituir e restaurar lembranças da cultura. Dessa maneira, o texto não é passivo de sentido, condensa e transmite informações enquanto relaciona-se com outros textos da cultura gerando novos sentidos.

Assim a produção cinematográfica de Serguei M. Eisenstein ao ser retomada na VI Bienal de São Paulo em 1961 e em outros espaços culturais até 1963 coloca o espectador numa posição ativa por conta da contrariedade que o texto artístico traz em si, pois: “(...) o indivíduo que participa num acto de comunicação artística recebe uma

informação ao mesmo tempo da mensagem e da linguagem em que a arte lhe fala.” (LOTMAN, 1978, p. 88).

Observa-se nos textos críticos publicados em jornais a “apropriação” que existe dos filmes e todos os seus aspectos – estéticos, formais, culturais, políticos, sociais, etc – , sendo o político o mais recorrente, entretanto em alguns poucos críticos é possível alcançar outros nível do texto artístico de Eisenstein, como nos artigos de Jean-Claude Bernardet.

Segundo Marc Ferro, em seu livro *Cinema e História*, a capacidade de intervenção de uma produção cinematográfica está ligada à sociedade que produz o filme e àquela que o recebe, que o recepciona. Serguei M. Eisenstein já havia observado algo parecido ao afirmar que toda sociedade recebe as imagens cinematográficas em função de sua própria cultura, o mesmo se passa com o conteúdo e a significação de uma obra, pois esta pode ser lida de maneira diferente ou até mesmo inversa, em dois momentos de sua história.

Apresentadas em ambientes artísticos e acadêmicos, as películas de Eisenstein entre 1961 e 1963 tomam caráter de experimentação artística, reflexo das experimentações estéticas do início do século relacionadas ao surgimento do cinema e suas teorias, ao invés de, aparentemente, não refletirem o questionamento político e social que pairava no ar – a eminência de um golpe militar.

Na pesquisa realizada, foram encontrados poucos anúncios com imagem – cartazes –, com exceção do filme *O Encouraçado Potemkin* de 1961, a mesma utilizada no início de 1962, continha o seguinte texto: “Perseguido, combatido, proibido... mas é um dos seis maiores filmes de todos os tempos!” (Anexo 2).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Geral

AMARAL, Aracy. Bienais ou da impossibilidade de reter o tempo. In: *Textos do Trópico de Capricórnio*. Vol.3. São Paulo: Editora 34, 2006, p.88.

_____. A propósito das Bienais. In: Idem, p.95.

BENJAMIN, Walter Benjamin. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Obras escolhidas vol.1*. Magia e técnica, arte e política. Trad. De Sergio Paulo Rouaney. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994, p.165-196.

EISENSTEIN, Sergei. Sobre a estrutura das coisas. In: *A forma do filme*. Trad. de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Zahar, 2002, p.141.

FERRO, Marc. *Cinema e história*. Trad. de Flávia Nascimento. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

LOTMAN, Iuri M. *Estética e semiótica do cinema*. Trad. de Alberto Carneiro. Lisboa: Estampa, 1978.

MACHADO, Arlindo. Potemkin revisitado. In: *Os anos de chumbo*. Mídia, poética e ideologia no período de resistência ao autoritarismo militar (1968-1985). Porto Alegre: Editora Sulina, 2006, p.155.

MANVELL, Roger. *O filme e o público*. Trad. De Manuel Emídio. Lisboa: Editorial Aster, s.d.

PEDROSA, Mário. Época das Bienais. In: *Mundo, homem, arte em crise*. São Paulo: Perspectiva, 1986 (org. Aracu Amaral), p. 287.

SIMÕES, Inimá Ferreira. *Salas de Cinema em São Paulo*. São Paulo: PW / Secretaria Municipal de Cultura / Secretaria de Estado da Cultura, 1990.

Documento institucional

MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. VI Bienal: Boletim n.11 (março de 1961). VI Bienal, Arquivo Histórico Wanda Svevo.

MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. VI Bienal: Boletim n.19 (março de 1961). VI Bienal, Arquivo Histórico Wanda Svevo.

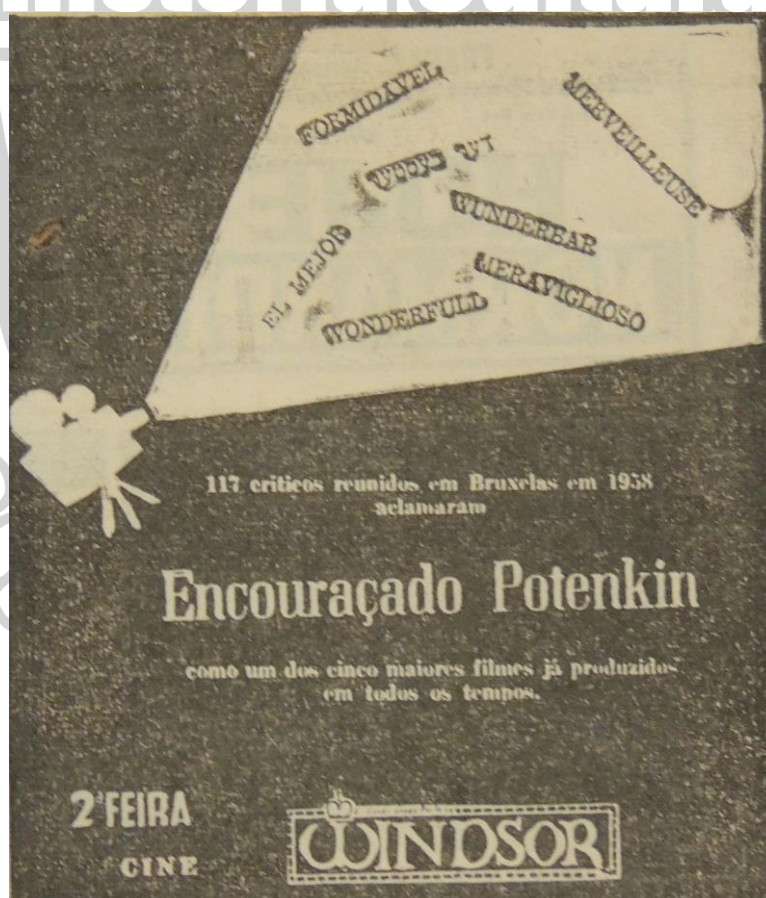
MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. VI Bienal: Boletim n.48 (agosto de 1961). VI Bienal, Arquivo Histórico Wanda Svevo.

MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. VI Bienal: Boletim n.65 (setembro de 1961). VI Bienal, Arquivo Histórico Wanda Svevo.



ANEXOS

Anexo 1



Anexo 2

História Cultural

PERSEGUIDO, COMBATIDO, PROIBIDO..
MAS É UM DOS SEIS
MAIORES FILMES DE
TODOS OS TEMPOS!

TABAJARA FILMES
apresenta

O FILME
INAUGURAL
**DO FESTIVAL DO
CINEMA RUSSO**
DO MUSEU
DE ARTE MODERNA
DO RIO DE JANEIRO

O COURAÇADO POTEMKIN

"O MELHOR FILME
DE TODOS OS TEMPOS!"
- CHARLIE CHAPLIN

ACLAMADO POR 110 CRITICOS
ENTRE 117, COMO O MELHOR
FILME DO MUNDO!

OS DOIS MAIORES CENTROS
CINEMATOGRAFICOS DO PAIS SE
REUNEM PARA O LANÇAMENTO MAIS
SENSACIONAL DOS ÚLTIMOS TEMPOS!

ESTE FILME
NÃO SERÁ
EXIBIDO EM
NENHUM OU-
TRO CINEMA
DURANTE
2 ANOS!

DIREÇÃO:
SERGUEI EISENSTEIN
CANAL 100 - 61x50

MONACO
AVENIDA RIO BRANCO, 62

2.a-FEIRA

4.ª-FEIRA
S. Sebastião