

BRONENOSETS POTIOMKINE / 1925

(*O Couraçado Potemkine*)

um filme de Sergei M. Eisenstein

Realização e Montagem: Sergei M. Eisenstein / **Argumento:** Sergei M. Eisenstein (e Nina Agadjanova-Chutko, para o projecto inicial, intitulado **1905 God** ("O Ano de 1905")) / **Fotografia:** Eduard Tissé (uma centena de fotogramas foram coloridos à mão) / **Assistentes de Realização:** Grigori Alexandrov, Maxim Strauch, Mikhail Levchine, Alexander Antonov / **Cenários:** Vassili Rakhals / **Direcção da Figuração:** Blokh / **Interpretação:** A. Antonov (Vakulintchuk), Grigori Alexandrov (Oficial Guiliarovsky), Vladimir Barsky (Capitão Gelikov), M. Gomorov (Matuchenko), um motorista anónimo (o médico), A. Levchin (Imediato), um jardineiro anónimo (o pope), Beatrice Vitoldi (mãe com o carrinho de bebé), A. Glauberman (o rapaz morto na escadaria), Prokppenko (mãe do rapaz), Koribei (o marinheiro sem pernas), N. Poltavtseva (a professora com o "lorgnon"), Zerenine (o estudante), Konstantin Feldman (estudante), Andrei Fait (o provocador anti-semita), Yulia Eisenstein (mulher com o porquinho); Marinheiros da Armada Vermelha, habitantes de Odessa, membros do Teatro Proletkult

Produção: Goskino / **Produtor:** Jacob Blokh / **Cópia:** Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, 35mm, preto e branco, mudo, intertítulos em russo traduzidos em português, 74 minutos / **Estreia Mundial:** Moscovo, Teatro Bolchoi, 21 de Dezembro de 1925 / **Estreia em Portugal:** Lisboa (Cinema Império), 2 de Maio de 1974

Sessão com acompanhamento ao piano por João Paulo Esteves da Silva.

Uma das influências de **A Greve** foi convencer o próprio realizador de que o cinema era a sua autêntica vocação. Por conseguinte, após este filme, Eisenstein pediu a demissão do Proletkult e entrou para o estúdio Sevzapkino, de Moscovo. Jay Leyda no seu *Kino, a History of Russian and Soviet Cinema*, diz que Eisenstein começou então a preparação de um filme destinado a mostrar a acção do primeiro Regimento de Cavalaria durante a guerra civil, um tema obviamente do agrado de Tissé na medida em que durante a guerra filmara e combatera com a Cavalaria Budienny. Contudo o projecto foi abandonado quando o Comité do Jubileu da Revolução de 1905 contactou Eisenstein para a realização do filme comemorativo. Tanto o Comité como o Comissário da Educação tinham ficado entusiasmados com a visão de **A Greve**. As comemorações, no que se refere ao cinema, tinham por base dois argumentos aprovados desde 1924: **O Nove de Janeiro** e **O Ano de 1905**. Este último era considerado o mais importante, pois nele a argumentista Nina Agadjanova-Choutko dava uma visão de conjunto de todos os acontecimentos revolucionários desse ano. Foi este projecto que se entregou a Eisenstein.

É do conhecimento geral como o projecto **O Ano de 1905** se transformou em **O Couraçado Potemkine** que em princípio seria apenas um dos seis episódios. Em traços gerais aqui fica o "filme" dos acontecimentos: o projecto inicial ia da guerra Russo-Japonesa (cuja sucessão de desastres foi uma das causas que levou à revolução) até à revolta armada de Moscovo, e era constituído por seis episódios, a saber: 1 – A guerra russo-japonesa; 2 – O nove de Janeiro e a

vaga de greves; 3 – Revoltas camponesas; 4 – A greve geral e a sua repressão; 5 – Contrloffensiva reaccionária: os *programs* e os massacres na Arménia; 6 – Krasnaya Presnaya. Num texto escrito pouco antes da sua morte, Eisenstein narra como o tempo nebuloso que atrasou o previsto início das filmagens, levou a equipa a dirigir-se para o Sul para filmarem em Odessa dois dos episódios: a greve dos estaleiros e a manifestação que se seguiu à revolta do Potemkine que o argumento original se resumia a quarenta e dois planos. Simplesmente, ao ver a escadaria de Odessa, Eisenstein ficou fascinado pelas potencialidades estéticas que sentia nela. Eisenstein contou a sua génese num texto publicado depois da sua morte: "*A sequência fora primitivamente planificada de modo a desenvolver em acrescendo o tema da crueldade das represálias dos cossacos... A sequência devia concluir por um plano grandioso da escadaria monumental. Esta escadaria deveria ser utilizada apenas como elo dramático e rítmico entre as vítimas da tragédia que nela vinham morrer. Mas nenhuma das versões preparatórias, nenhum plano de montagem previa uma fuzilaria da escadaria de Odessa. Ela surgiu-me como um relâmpago, mal vi essa escadaria*".

Assim, o que devia ser um amplo fresco do ano revolucionário de 1905 transformou-se na narrativa de um único acontecimento, e mesmo um dos menos significativos que, pela força das imagens novas criadas por Eisenstein, se tornou o símbolo da revolução, e uma sequência imaginada pelo realizador, o massacre na escadaria, o episódio central da narrativa. Também dentro do próprio couraçado, Eisenstein transformou os acontecimentos de acordo com as experiências estéticas que desenvolvia, inventando mesmo episódios como o isolamento dos marinheiros cobertos pela lona que vão ser fuzilados. Eisenstein filmou esta sequência dentro do gémeo do Potemkine, o *Doze Apóstolos* que se encontrava em depósito, enquanto os interiores e outras sequências foram filmadas no cruzador *Komintern*.

Segundo Barthélemy Amengual, no seu monumental *Que Viva Eisenstein*, as imagens finais da Armada que se dirige para o Potemkine, provocaram uma certa inquietação no Reichstag alemão, que se "interrogou sobre a importância da marinha de guerra soviética", acrescentando a seguir o segredo revelado por Eisenstein. Tratava-se, de facto, de velhas actualidades que nem sequer eram da marinha imperial russa e sim duma "certa" potência estrangeira. Provavelmente a British Navy, acrescenta Amengual. Hoje é difícil isolar esses planos do resto da sequência de tal modo a diferença é praticamente invisível, mas eles reforçam esse lado "documental" que **Potemkine** apresenta, concretamente, em todas as sequências no interior do couraçado, do trabalho das máquinas, dos beliches e nos mil e um pormenores do dia a dia dos marinheiros. É a que se refere John Grierson (que trabalhou na versão americana do **Potemkine**), quando afirmou, mais tarde, que também a escola documental inglesa teve a sua origem na obra prima de Eisenstein. Este aspecto é apenas uma das muitas facetas deste filme que ainda hoje desperta paixões e que, invariavelmente, aparece em todas as listas dos "Melhores Filmes de Sempre" desde 1952. É também com **Citizen Kane**, de Welles, e **The Birth of a Nation**, de Griffith, um dos momentos fundamentais da história do cinema, um daqueles em que a linguagem deu um salto qualitativo de dimensões gigantescas. Porque é na linguagem que reside a maior novidade de **Potemkine** com Eisenstein controlando rigorosamente as experiências iniciadas em **A Greve**, e levando-as à perfeição absoluta. Como a sua primeira longa metragem, também **Potemkine** está construído em forma de uma composição musical, em que cada um dos cinco episódios em que se divide corresponde a um andamento preciso, onde a montagem deixa de ser a simples ligação de planos numa forma narrativa, para dar um ritmo cinematográfico de tipo novo. Um dos momentos mais citados do tipo de montagem que Eisenstein desenvolve neste filme é o dos leões de pedra cuja sucessão, após o bombardeamento, parece criar vida.

Mas falei da música e, dado que o filme é habitualmente conhecido em cópia sonorizada, devemos lembrar que, no caso de **Potemkine**, a composição sinfónica de hoje não corresponde à original. Aliás, no caso deste filme, a melhor música que lhe serviu de acompanhamento foi composta por Edmund Meisel para a apresentação em Berlim e que teve o apoio de Eisenstein, que se encontrava na capital alemã e que colaborou com Meisel: "Apenas formulei uma exigência,

categórica: abandonar o habitual estilo melódico para a sequência da escadaria, elaborar um batimento rítmico de percussões e estabelecer, no momento decisivo, tanto da música como do filme, uma passagem brusca a uma 'qualidade nova' na estrutura sonora". Esta música, quase abstracta, teve uma importância enorme no impacto do filme. Bela Bálasz disse em 1981: "Edmund Meisel construiu uma 'máquina de ruídos', que adoptou como instrumento de orquestra". Amengual, que pôde, após a sua recuperação, apreciar a partitura, corrobora a sua importância revolucionária. Importância tal que acabaria ela própria por ser proibida em vários países e levou a Dieta do Estado de Wurtemberg a declarar que a música de Meisel representava um "perigo para o Estado". Amengual alonga-se em particular sobre esta partitura: "A partitura de Edmund Meisel corresponde à maneira particular de Eisenstein de interromper os movimentos com uma sensibilidade rítmica, seguindo exactamente a acção da imagem, guardando esta imagem muito contrastada, de forma a que possa ser transmitido todo o acento interior ou exterior. Sendo uma cena repetida, deveria ser ouvida mais fortemente do que a primeira vez. O objectivo de Meisel era atrair mais fortemente a atenção sobre o filme. O espectador é levado a uma poderosa confrontação entre a imagem e o som". A versão que é geralmente vista, hoje, e estabelecida em 1976 por Naum Kliaman, tem música de Chostakovich.

O Couraçado Potemkine é, possivelmente, um dos filmes mais analisados da história do cinema. Não vamos portanto alongar-nos sobre aspectos já examinados até à exaustão como é a questão da montagem e das metáforas que o filme constantemente desenvolve. Lembramos apenas, a terminar, o impacto poderoso que este teve em todo o mundo, tanto do ponto de vista estético (como já dissemos, o cinema mudou radicalmente após este filme), como do ponto de vista revolucionário. Não há, possivelmente, filme algum na história do cinema que, como este, tenha estimulado o espírito de revolta contra a autocracia. Entre outros exemplos, os marinheiros do couraçado holandês Zevan Provincen afirmaram no conselho de guerra que a sua revolta se inspirou na do **Potemkine**. No Brasil e um pouco por todo o lado também o filme de Eisenstein serviu de estímulo a movimentos revolucionários. A censura exerceu sobre ele uma atenção cuidada (entre nós o filme seria apenas exibido comercialmente depois do 25 de Abril), sendo proibido em inúmeros países, e noutras apresentado depois de vários cortes e remontagens, como aquela na Dinamarca (segundo, salvo erro, Georges Sadoul), em que a sequência da tentativa de fuzilamento com os marinheiros sobre a lona foi colada no final para dar a ilusão de castigo dos revoltosos. Também a construção do filme contribuiu para uma revisão ou falsificação, como queiram, dos acontecimentos de Potemkine. Tudo o que se escreveu sobre o motim, depois do filme, teve em conta a sua posição, isto é, a verdade histórica deu lugar à "verdade" da lenda. Eisenstein conta mesmo que recebeu uma carta de um dos marinheiros do Potemkine que se amotinaram agradecendo-lhe o filme que fizera e afirmando que era um dos que tinham sido metidos debaixo da lona. Eisenstein afirma que não teve coragem de lhe responder que esse episódio fora inteiramente inventado por ele. Uma ópera composta posteriormente sobre o motim seguiu o filme de Eisenstein em vez dos acontecimentos reais. Que é isto senão um exemplo do que John Ford ilustraria ao longo de toda a sua carreira e que culminaria no **The Man Who Shot Liberty Valance**: "Quando a lenda ocupa o lugar da verdade, publica-se a lenda"?

Manuel Cintra Ferreira

Texto originalmente escrito antes da entrada em vigor do novo Acordo Ortográfico