

MAT / 1926

A Mãe

um filme de Vsevolod Pudovkine

Realização: Vsevolod Pudovkine / Argumento: Nathan Zarkhi, segundo o romance de Máximo Gorki / Fotografia: Anatoli Golovnia / Cenários: Sergei Kozlovskii / Assistentes de Realização: Mikhail Doller, V. Strauss / Interpretação: Vera Baranovskaia (Pelágia Vlassova, a mãe), Nikolai Batalov (Pavel, o filho), A. Tchistiakov (Vlassov, o pai), Anna Zemtsova (Ana, uma estudante), Ivan Koval-Samborskii (Vessovchtchikov, o amigo de Pavel), N. Vidonov (Misha, um operário), Alexandr Savitskii (Isaik Gorbov, o capataz), Vsevolod Pudovkine (Oficial de polícia), F. Ivanov (o guarda da prisão), I. Bobrov (jovem prisioneiro), V. Uralskii (um estudante), A. Gromov (revolucionário).

Produção: Mejrabpom-Russ / Cópia: da Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, em 35mm, preto e branco, com intertítulos em russo traduzidos em português, 87 minutos (a 24 imagens por segundo) / Estreia Mundial: 11 de Outubro de 1926 / Estreia em Portugal: Tivoli, em 3 de Fevereiro de 1930.

A cópia de Mat que vamos ver foi restaurada e sonorizada em 1968 por Tikhon Khrenikov (tal é, aliás, referido no genérico). Será contudo exibida sem a banda sonora e

com acompanhamento ao piano por Filipe Raposo

A Mãe é, de facto, o primeiro filme de Vsevolod Pudovkine. Pelo menos o primeiro de que ele é verdadeiramente o autor e onde claramente se expõem as suas teorias sobre o cinema, na realização, montagem, direcção de actores e todos os outros aspectos da construção de um filme. Não é, porém, a primeira obra em que trabalhou. Como actor estreara-se em 1920 num *agit* filme realizado por I. Perestiani, e colaborara na realização de **A Foice e o Martelo** de V. Gardine. Aluno da Escola de Cinema onde segue os cursos de Kulechov, realiza em 1925 **A Febre do Xadrez** a que se segue um documentário sobre as teses de Pavlov no que se refere ao mecanismo do reflexo condicionado. O **Mecanismo do Cérebro** foi iniciado no mesmo ano de **A Mãe**, em 1926, mas terminado apenas depois deste último filme e distribuído comercialmente para aproveitar o sucesso internacional de **A Mãe**.

A Mãe, ao lado de **O Couraçado Potemkine** de Eisenstein, estabeleceu as bases do cinema soviético, mas duma forma diferente. **A Mãe** representa a outra face da mesma moeda. Pudovkine dissera sobre este seu filme: *“Quis, antes de mais, manter-me afastado dos caminhos abertos por Kulechov e Eisenstein; não via possibilidades de adoptar a expressão seca e inerte que eles costumavam usar; pelo contrário, apenas o homem (sublinhado meu) me interessava, mas na medida em que faz parte de um conjunto e traz nele a possibilidade de explicar a atmosfera e o desenvolvimento dos acontecimentos históricos”*. No fim da vida, numa entrevista, Pudovkine repetia: *“Instintivamente era atraído pelos seres humanos; era ela (a mãe), que eu queria pintar; foi a sua alma que eu quis penetrar, da mesma forma como Eisenstein penetrara na alma do seu couraçado”*. A diferença entre o cinema de Eisenstein e o de Pudovkine foi, de forma lapidar, exposta por

León Moussinac: *“Um filme de Eisenstein assemelha-se a um grito; um filme de Pudovkine evoca um canto”*. Ambos, porém, se bem que de modo diferente, lançam um olhar, ora épico ora lírico, sobre o espírito revolucionário que animava um povo na transformação do seu sistema social, e ambos se foram inspirar numa mesma época de efervescência da Rússia: o ano revolucionário de 1905 pleno de motins e manifestações de descontentamento, para o que contribuiu, parcialmente, a catastrófica guerra com o Japão. Tratava-se, no fim de contas, por parte do novo poder, de evocar os acontecimentos que anteciparam a Revolução de Outubro, o que era também uma forma de fazer a sua apologia. É evidente, como afirmou Rob Edelman num texto sobre o filme de Pudovkine, que todos os grandes filmes da sua época, *“incluindo **A Greve**, **O Couraçado...** e **Outubro de Eisenstein**, estão, duma forma ou de outra, ligados a Revolução”*. Mas acrescenta, para destacar o filme desta sessão, *“**A Mãe** é o mais pessoal e o mais poético de todos”*.

Há uma diferença de vulto entre Eisenstein e Pudovkine que, no fim de contas, corresponde a dois modelos de cinema antagónicos a que assim permanecem ainda hoje: um cinema de improviso, feito ao sabor da inspiração que vem de Eisenstein até Glauber Rocha, passando por Orson Welles e Godard, e um outro que obedece a formas estruturadas desde a construção rigorosa e cronometrada da planificação; um cinema que nada deixa ao acaso e que teve um dos seus maiores executores em Alfred Hitchcock. Enquanto Eisenstein filmava quilómetros e quilómetros de película para depois trabalhar na fase crucial da montagem, Pudovkine elaborava o seu filme, logo à partida, na base do argumento detalhado. Mas não só (e em parte, as consequências dos seus métodos opostos): Para Pudovkine, ao contrário de Eisenstein (nesta fase da sua carreira que vai até ao que restou de **Que Viva México!**), o actor tem um papel fundamental na construção do filme, e muitos enquadramentos e iluminação são preparados cuidadosamente para fazer realçar esta ou aquela característica da personagem. É do ABC de qualquer Escola de cinema e do conhecimento de um cinéfilo minimamente interessado na linguagem de um filme, os *plongées* e *contre-plongées* que em **A Mãe** servem para sublinhar a posição do dominado e a do dominador, que Welles retomará de forma ainda mais expressiva. Através dessas tomadas de vista Pudovkine dá também a evolução da sua personagem principal: Pelágia Vlassova é, desde o começo, enquadrada em ligeiro *plongée* para sublinhar o seu carácter submisso, quer ao marido, quer à autoridade policial. Conforme a personagem vai evoluindo, no sentido da sua emancipação, também o ângulo vai mudando. Na cadeia, ao visitar o filho, quando já é uma cúmplice mais ou menos consciente, vemos Pelágia num campo-contra-campo horizontal, enquanto o belíssimo final a *contre-plongé* sublinha a transformação da figura da mãe num símbolo revolucionário, ao fazer frente, com a bandeira vermelha na mão, à carga dos cossacos. Mas há também todos os outros planos em que o sentido sai reforçado pela posição da câmara, quando nos mostra a polícia na sua função repressiva, ou quando a justiça nos é apresentada, na sequência que antecede o julgamento, através da frieza das pedras do edifício, numa sucessão de breves planos que culmina na bota do polícia tomada em grande plano. A ela se segue o julgamento apresentado de forma irónica com a montagem apresentando os rostos indiferentes dos três juízes, alternando com os seus reais objectos de interesse, ou a força revolucionária do povo alternando-se com a corrente do rio em degelo.

Já referi que **A Mãe** foi o primeiro filme de Pudovkine feito de forma independente, e pode dizer-se que foi um acaso fortuito que o levou à sua realização. De facto, a adaptação do romance de Máximo Gorki estava prevista no plano de produção para o aniversário de 1925 tendo Nathan Zarkhi começado desde logo a trabalhar no argumento. Mas a realização estava destinada a Yuri Jeliabouysky, que “encalhou” na escolha da actriz para o seu papel principal. Chegou-se mesmo a procurar uma saída com a transformação da “mãe” em “pai” pensando-se no actor Moskvine para o papel. Finalmente, um dos administradores dos Estúdios Mejrabpom viu Pudovkine a trabalhar em **O Mecanismo do Cérebro** e convidou-o para a realização de **A Mãe**. O argumento de Zarkhi já fizera, entretanto algumas alterações significativas em relação ao romance, a mais importante das quais foi a introdução da figura do pai. Pudovkine leva para este filme o operador Golovnia com quem formará uma parceria tão importante como a de Eisenstein com Tissé, e vai contar com a colaboração

fundamental de Mikhail Doller como assistente de realização. Doller foi, efectivamente, e com Pudovkin, um dos elementos mais inspirados da equipa de **A Mãe**. Com dez anos atrás de si de carreira teatral é ele que vai descobrir Vera Baranovskaia e Nikolai Batalov ao Teatro de Arte de Moscovo, e convencê-los (porque ambos estavam reticentes) a interpretarem os papéis. Numa sequência fundamental de **A Mãe** quando Pavel foge da prisão e salta para os blocos de gelo, é o próprio Doller que interpreta a cena, dado que Batalov, que sofria de tuberculose, não quis arriscar-se a cair à água.

Se **A Mãe** é um momento fundamental na evolução das formas do cinema, e se exerceu uma grande influência no cinema soviético (e não só) posterior, é bom não esquecer que ele próprio é um filme marcado por outras influências. E uma delas é, até por oposição, a de Eisenstein. Mas a fundamental é, sem dúvida, a de Griffith. Já Eisenstein dissera que todo o cinema soviético nascera de **Intolerance**, e os filmes e técnicas de Griffith era um dos meios fundamentais no estudo do cinema na “oficina” Kulechov. Em **A Mãe**, a influência flagrante é a de **Way Down East** com a sequência dos blocos de gelo, que não faz parte do livro e incluída, com a força expressiva das suas imagens, numa clara homenagem ao mestre americano. Aliás, estas alterações não parecem ter sido muito do agrado de Gorki (a sequência do julgamento tem mais a marca de Tolstoi na “Ressurreição” do que do autor de “Clim Sanguine”), que diria mais tarde num discurso: *“Os homens de letras devem colaborar cada vez mais com o cinema; nos, escritores, devemos fazer nós mesmos os argumentos. Os argumentos são trabalho nosso”*.

O público e a crítica não foram assim reticentes. Desde sempre **A Mãe** foi considerado uma obra prima do cinema e um dos grandes êxitos do cinema soviético dos anos vinte, e um dos mais visto, desde logo, fora das fronteiras. Em 1958, na primeira escolha dos melhores filmes de sempre, feita em Bruxelas, **A Mãe** classificava-se em oitavo lugar.

Manuel Cintra Ferreira

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