

Universidade Federal Fluminense
Instituto de Arte e Comunicação Social
Departamento de Cinema e Vídeo

Quêzia Maria Lopes Gomes da Silva

**A REVOLUÇÃO NA ARTE, A ARTE NA REVOLUÇÃO:
UMA POLÍTICA DA IMAGEM NO CINEMA REVOLUCIONÁRIO
SOVIÉTICO**

Niterói
2016

Quézia Maria Lopes Gomes da Silva

**A REVOLUÇÃO NA ARTE, A ARTE NA REVOLUÇÃO:
UMA POLÍTICA DA IMAGEM NO CINEMA REVOLUCIONÁRIO
SOVIÉTICO**

Monografia apresentado ao curso de Cinema e Audiovisual, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de bacharela em Cinema e Audiovisual.

Orientador: Fabián Núñez

**Niterói
2016**



Universidade
Federal
Fluminense

IACS - Instituto de Arte e Comunicação Social
Departamento de Cinema e Vídeo

PARECER DE PROJETO EXPERIMENTAL

Aluno:	Quézia Maria Lopes Gomes da Silva		
Curso:	Cinema e Audiovisual	Matrícula:	11057011
Título A REVOLUÇÃO NA ARTE, A ARTE NA REVOLUÇÃO: UMA POLÍTICA DA IMAGEM NO CINEMA REVOLUCIONÁRIO SOVIÉTICO			
Banca Examinadora			
Prof. Orientador	Dr. Fabián Núñez (UFF)		
	Dr. José Carlos Messias (UFF)		
	Dr. João Luiz Vieira (UFF)		
Data de Apresentação	08 de setembro de 2016		
Parecer			
<p>A banca detona a excelência da pesquisa, que denota um empenho nos estudos sobre o tema, com uma bibliografia atualizada e devidamente estudada. Destaca também a inter-relação nos âmbos de História, Ciências Sociais, Filosofia e Cinema em relação ao tema, dando origem a uma monografia metodologicamente bastante clara e orgânica. Por isso, a Banca aprovou "com louvor"</p>			
Nota Final	dez (10,0) "com louvor"		
Assinaturas da Banca			
Prof. Orientador Dr. Fabián Núñez (UFF)			
Dr. José Carlos Messias (UFF)			
Dr. João Luiz Vieira (UFF)			

A todas revolucionárias e revolucionários marxistas-engelsianos da História.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deusa por ter conseguido chegar até aqui. Se é para supor que Deus tem gênero, que seja feminino, ao menos enquanto não abolimos a noção de gêneros que se traduz na dominação de uma classe sexual (homens) sobre a outra (mulheres).

Ao meu companheiro e grande amor Wallace Cabral Ribeiro por todo apoio, amor, carinho e pelas trocas fluídas em discussões filosófico-existências, sobre cinema, marxismo, dialética, materialismo histórico, política, sociologia e várias outras. É muito bom amadurecer ao seu lado, em todos os sentidos, entre eles, o acadêmico.

À minha mãe Maria das Graças, ao meu pai Elias e às minhas irmãs Elisabeth e Priscila. Vocês tornam minha existência possível por diversas razões, me dão apoio, amor, carinho e aconchego. Obrigada por chegarmos até aqui de mãos dadas!

Ao meu filho Nicholas, meu pequeno ator-artista-arteiro, que todos os dias me ensina a amá-lo mais e mais. Encanta-me ouvir de você, a cada dia, “mamãe, te amo!” e “mamãe, ‘cê’ ‘tá’ linda!”.

Ao meu grande amigo Maurício Duarte por se importar tanto comigo, por todo apoio, amor, carinho e trocas que temos, inclusive sobre cinema.

Ao meu orientador Fabián Núñez pelas orientações, aprendizados, incentivos, paciência e por me ajudar a empreender a difícil tarefa de pesquisar. Eu não teria recebido melhor orientação, muito obrigada!

Aos professores do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense, cada um contribuiu ao seu modo com meu processo de aquisição de conhecimento na Academia. Em especial ao professor João Luiz Vieira, por ter aceito o convite de participar desta banca e por ter sido o primeiro a me apresentar à linguagem e teoria cinematográficas no curso de Cinema e Audiovisual. Ali, se consagrou meu grande amor pelo cinema e meu interesse especialmente pela teoria cinematográfica.

Ao José Carlos Messias, por ter aceito meu convite de participar desta banca, por ter sido sempre tão solícito aos meus pedidos e pelos esclarecimentos acerca do campo da teoria metodológica de pesquisa.

Todo começo é difícil em qualquer ciência.

Karl Marx

RESUMO

O objeto de estudo deste trabalho é o cinema que se forjou na Rússia a partir da Revolução de 1917 até o final da década de 1920 (período conhecido como cinema revolucionário soviético), tendo como referência, fundamentalmente, o trabalho artístico (técnico e teórico) desenvolvido por sua primeira geração de cineastas, com destaque para as obras de Serguei Eisenstein e Dziga Vertov - que podem ser referenciados como dois dos principais realizadores e teóricos do cinema soviético dos anos 1920. Esta análise busca compreender este cinema sem isolá-lo de seu contexto histórico, social, político, econômico e cultural, pois estas condições foram determinantes para o desenvolvimento daquele cinema, de sua estética, técnica e teoria cinematográficas. Portanto, este trabalho propõe-se a investigar como se delineou o cinema soviético do período revolucionário, o que se traduz em duas questões: Como o período revolucionário de 1917 e anos posteriores forjaram o cinema enquanto arte? E, ainda: Como o cinema revolucionário soviético, numa relação dialética, funda por influenciar a realidade soviética no período revolucionário estudado (até o final da década de 1920)? Desse modo, objetiva-se compreender a essência desse fenômeno, a partir da relação dialética que se estabeleceu entre cinema, enquanto linguagem e expressão artística, e as determinações concretas da realidade: político-educacional e econômico-social. Para responder às questões, observou-se a necessidade de recorrer a variados vieses e afastar-se de uma análise que se fechasse apenas no campo cultural e artístico.

Palavras chaves: Cinema revolucionário soviético; dialética; Revolução Russa; Eisenstein; Vertov.

ABSTRACT

The subject of this work is the cinema forged in Russia from the 1917 Revolution until the end of the 1920s (the period known as Soviet revolutionary cinema). The movement was centered around fundamentally artistic works (technical and theoretical) developed by its first generation of filmmakers, especially Sergei Eisenstein and Dziga Vertov. They can be referenced as two of the main directors and theorists of the Soviet cinema from the 1920s. This analysis seeks to understand this cinema without isolating it from its historical, social, political, economic and cultural context, as these conditions were instrumental in the development of that cinema, of its aesthetics, technique and cinematographic theory. Therefore, this study proposes to investigate what was the Soviet cinema from the revolutionary period, which translates to two questions: How the revolutionary period from 1917 and subsequent years forged cinema as art? And: How the Soviet revolutionary cinema, in a dialectical relationship, brought forth by its influence the Soviet reality in the revolutionary period studied (by the end of the 1920s)? Thus, the objective is to understand the essence of this phenomenon, starting from the dialectical relationship established between cinema as language and artistic expression, and the concrete determinations of reality: political, educational, economic and social. In order to answer these questions, resort to various biases and stepping away from an analysis focused only in the cultural and artistic field was needed.

Keywords: Soviet revolutionary cinema, dialectics, Russian Revolution, Eisenstein, Vertov.

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Volume de filmes produzidos por ano na URSS entre 1918 e 1925 . . .	75
Tabela 2 – Volume de filmes produzidos por ano na URSS entre 1918 e 1930 . . .	75

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

Goskino	Empresa Central de Filmes e Fotos do Estado
LEF	Levyi Front Iskusstv / Frente Esquerda da Arte
Narkompros	Comissariado do Povo para a Instrução Pública ou Comissariado do Povo para a Educação
NEP	Nova Política Econômica
PIB	Produto Interno Bruto
Proletkult	Protletarskaia Kultura (cultura proletária) / Primeiro Teatro Operário
Sovkino	Companhia de Estoque de Fotografia e Cinema para toda Rússia ou State Committee for Cinematography
URSS	União das Repúblicas Socialistas Soviéticas
VGIK	Instituto Estatal Pan-Russo de Cinematografia ou Instituto Estatal Pansoviético de Cinematografia

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO 1 - CONTEXTO HISTÓRICO	18
CAPÍTULO 2 - PRIMEIROS ANOS: A PROPAGANDA REVOLUCIONÁRIA DOS AGITKI E AGIT-PROP	26
CAPÍTULO 3 – A EDUCAÇÃO COMO ATO POLÍTICO E A PEDAGOGIA DAS IMAGENS: A NATUREZA PROEMINENTEMENTE PEDAGÓGICA DO CINEMA	41
3.1 Vertov: uma Proposta de Educação dos Sentidos	49
3.2 Eisenstein e a Cinedialética	54
CAPÍTULO 4 – CONTEXTO HISTÓRICO PÓS-REVOLUÇÃO DE 1917 E A INDÚSTRIA CINEMATOGRAFICA SOVIÉTICA	64
CAPÍTULO 5 - MONTAGEM SOVIÉTICA	81
5.1 Dziga Vertov	83
5.1.1 <i>O Homem com a Câmera</i> (1929)	92
5.2 Eisenstein	101
5.2.1 <i>O encouraçado Potemkin</i> (1925)	108
CONSIDERAÇÕES FINAIS	115
REFERÊNCIAS	120

INTRODUÇÃO

Após a Revolução Socialista de 1917, iniciou-se um processo de total reinvenção da atividade artística na Rússia, que se caracterizou por uma profunda efervescência cultural e artística. As novas formas de decifrar, interpretar e construir o mundo – entre elas, os movimentos artísticos e a atividade artística –, geridas e difundidas no seio daquela sociedade, foram consequências da revolução política, da nova sociedade que começava a ser construída em um processo de transformação social. "A história do cinema soviético foi desde o princípio, em maior extensão do que em qualquer outro país, a história do relacionamento entre cinema e política" (FURHAMMAR e ISAKSSON, 1976: 13).

As diversas artes, tais como a pintura, escultura, arquitetura, teatro, desenho industrial e cinema, possuíam um idioma comum que refletia a necessidade de reconstrução do todo do organismo social, estabelecendo um forte equilíbrio entre arte e sociedade, que fez dos anos 20 na União Soviética um momento privilegiado da história da cultura do século XX. (VIEIRA, 2004: 19)

Com a revolução, os proprietários de estúdios e grande parte dos técnicos qualificados fugiram do país com seus equipamentos. O sistema de estúdios até então existente foi destruído e o Estado Operário precisou reinventar a atividade cinematográfica, comprando equipamentos e reorganizando a produção, distribuição e exibição. De fato, a revolução conduziu a uma total reinvenção da atividade cinematográfica, modificando não apenas o modo de produzir, mas também de pensar o cinema, evidenciando seu caráter pedagógico, na medida em que, enquanto arte, colocava-se a serviço do aprendizado do homem sobre o mundo, em suas diversas dimensões, principalmente política e socioeconômica. Dessa forma, a revolução no âmbito social e político desencadeou também uma revolução no campo artístico (e cinematográfico), cultural, científico e pedagógico. Essas áreas, suas respectivas teorias, produções e práticas, são reinventadas, ressignificadas, reconstruídas.

Nesse momento, o cinema está sendo forjado enquanto arte; não apenas o cinema russo, mas o cinema enquanto instituição artística, enquanto dispositivo. Portanto, o cinema revolucionário soviético formou-se ao mesmo tempo em que a instituição cinema era formada e teria sido a primeira escola cinematográfica a pensar o cinema (juntamente com o Estado), de modo sistemático, da perspectiva política, como instrumento pedagógico, de instrução e orientação política das massas, sem deixar, contudo, de concebê-lo como arte – abrindo, assim, a "janela histórica" para a manifestação de muitos outros movimentos

cinematográficos que pensariam e fariam cinema da perspectiva política, como o neorealismo italiano, a *nouvelle vague*, os cinemas novos latino-americanos, entre outros. Construía-se o cinema ao passo que se tentava compreendê-lo, concebê-lo e defini-lo, como aponta uma citação de Eisenstein: "Nós todos chegamos ao cinema soviético quando ele era ainda inexistente. Nós não nos deparamos com nenhuma cidade construída" (s.n.t. *apud* BORDWELL e THOMPSON, 1986).

As transformações no cinema se deram no campo estético, técnico, teórico e econômico.

Presenciamos, sem dúvida, na União Soviética, um crescimento das necessidades intelectuais. Sente-se, cada dia, mais avidez de conhecimento. As questões científicas, o estudo da arte e o teatro despertam todo o nosso interesse. O afã de pesquisa que se experimenta na República dos Soviotes para encontrar novas formas que encerram as riquezas intelectuais da humanidade... (KOLLONTAI, 1979: 105)

A partir do contexto novo e fundamental dessas novas circunstâncias, é possível compreender o que o cinema soviético tinha de próprio, de particular. É nessa premissa que reside a hipótese deste trabalho – que apresentaremos de modo mais aprofundado adiante. Esta análise busca compreender o cinema revolucionário soviético sem isolá-lo de seu contexto histórico, social, político, econômico e cultural, entendendo que estas circunstâncias foram determinantes para o desenvolvimento daquele cinema, estética, técnica e teoria cinematográficas. Outras condições determinariam um outro tipo de cinema. Portanto, não se tratam, exclusivamente, de escolhas estéticas, artísticas, mas de equações estéticas a questões que, em primeira instância, eram políticas, sociais e econômicas. Ou seja, foram as condições materiais que determinaram o modo particular de desenvolvimento do cinema soviético.

O objeto de estudo deste trabalho é o cinema que se forjou na Rússia a partir da Revolução de 1917 até o final da década de 1920¹ (período conhecido como cinema revolucionário soviético), tendo como referência, fundamentalmente, o trabalho artístico (técnico e teórico) desenvolvido por sua primeira geração de cineastas, com destaque para obras de **Serguei Eisenstein** e **Dziga Vertov**, que podem ser referenciados como dois dos principais realizadores e teóricos do cinema soviético dos anos 1920. Tiveram uma produção artístico-intelectual significativa, volumosa e bastante expressiva estética e tecnicamente,

¹ Uma vez que, no início dos anos de 1930, é implementado o realismo socialista, tornando-se o único estilo estético permitido no cinema soviético.

desenvolvendo, frequentemente, filmes sob demanda do Partido, principalmente durante a Guerra Civil e o combate à contrarrevolução.

"Enquanto um texto fechado – como os contos, os mitos e os romances –, um filme [e qualquer tipo de cinema ou movimento cinematográfico] é sempre um produto cultural, ou seja, é uma produção que combina elementos da(s) cultura(s) aos sistemas utilizados na construção de suas imagens" (DUARTE, 2002: 99). No cinema soviético, por exemplo, dentre diversas outras razões, a compreensão da importância do corte para conseguir determinado efeito surgiu da experimentação com pequenos fragmentos de filmes, a fim de solucionar a carência de material no país, principalmente na produção dos *agitki*. A montagem, então, formou-se como um modo de criação artística gerado pela necessidade. Daí, nasceria uma linguagem autenticamente cinematográfica.

Por outro lado, cabe pontuar também a natureza dialética dessa relação entre arte-cinema e a realidade histórico-político-social. Pasquale Iaccio afirma que "o cinema, com sua capacidade de criar mitos, positivos e negativos, formar ou reforçar estereótipos, funda por influenciar na realidade" (S.n.t.). Isto significa dizer que não apenas o contexto histórico-político-social influencia e intervém sobre a arte enquanto atividade humana de significação, interpretação e construção do mundo, mas também a arte "funda por influenciar a realidade". "O caráter dialético da *praxis* imprime uma marca indelével em todas as criações humanas. Logo também sobre a arte. (...) Toda obra de arte apresenta um duplo caráter em indissolúvel unidade: é expressão da realidade, mas ao mesmo tempo cria a realidade" (KOSIK, 1976: 115).

Portanto, este trabalho se propõe a investigar como se delineou o cinema soviético do período revolucionário, o que se traduz em duas questões: **Como o período revolucionário de 1917 e anos posteriores forjaram o cinema enquanto arte?** E, ainda: **Como o cinema revolucionário soviético, numa relação dialética, funda por influenciar a realidade soviética no período revolucionário estudado (até o final da década de 1920)? Desse modo, objetiva-se apreender a essência desse fenômeno, a partir da compreensão da relação dialética que se estabeleceu entre cinema, enquanto linguagem e expressão artística, e as determinações concretas da realidade: político-educacional e econômico-social.** Para responder a essas questões, observou-se a necessidade de recorrer aos variados vieses anteriormente mencionados (histórico, social, político, econômico, ideológico, cultural, educacional) e afastar-se de uma análise que se fechasse apenas no campo cultural e artístico, posto que o

princípio metodológico da investigação dialética da realidade social é o ponto de vista da totalidade concreta, que antes de tudo significa que cada fenômeno pode ser compreendido como um momento do todo.

(...)

(...) os fatos isolados são abstrações, são momentos artificialmente separados do todo, os quais só quando inseridos no todo correspondente adquirem verdade e concreticidade. (KOSIK, 1976: 40)

Mais adiante, Kosik continua:

Para o materialismo a realidade social pode ser conhecida na sua concreticidade (totalidade) quando se descobre a natureza da realidade social, se elimina a pseudoconcreticidade, se conhece a realidade social como unidade dialética de base e de supraestrutura, e o homem como sujeito objetivo, histórico-social. (*Op. cit.*: 44)

A arte, enquanto produção humana, é uma atividade histórico-social, que, para ser compreendida em sua concreticidade, deve, fundamentalmente, ser analisada a partir de seus fatores conjecturais e estruturais específicos no tempo e no espaço. Para compreendê-los, por sua vez, é necessário criar uma relação sujeito-objeto que extraia – no sentido de esmiuçar, minuciar – da realidade suas múltiplas determinações ("unidade do diverso"², para Marx) (cf. NETTO, 2011: 53). Trata-se de compreender o objeto a partir de sua estrutura e dinâmica (em suas especificidades, em sua natureza e singularidades), isto é, analisar o fenômeno em sua essência (conceito) e não pela sua aparência (representação) – investigá-lo em sua concreticidade, afastando-se da pseudoconcreticidade.

Desse modo, é no método dialético do concreto que reside a hipótese e metodologia adotada neste trabalho, ao debruçar-se sobre o cinema soviético revolucionário até o final da década de 1920, na medida em que "conhecer teoricamente é ... saturar o objeto pensado com as suas múltiplas determinações concretas" (*Ibidem*, os grifos são do autor). As abstrações e determinações "vão sendo carregadas das relações e das dimensões que objetivamente possuem e devem adquirir para reproduzir (no plano do pensamento) as múltiplas determinações que constituem o concreto real" (*Ibidem*).

Para Marx,

A investigação tem de apoderar-se da matéria, em seus pormenores, de analisar suas diferentes formas de desenvolvimento, e de perquirir a conexão íntima que há entre elas. Só depois de concluído esse trabalho, é que se pode descrever, adequadamente, o movimento real. Se isto se consegue, ficará espelhada, no plano ideal, a vida da realidade pesquisada, o que pode dar a impressão de uma construção a priori. (1982: 16)

² Marx pontua que "o concreto é concreto porque é a síntese de muitas determinações, isto é, unidade do diverso" (1982: 14).

Engels também adotou esse método, a fim de extrair de seu objeto suas múltiplas determinações, quando se propôs a compreender a situação da classe trabalhadora na Inglaterra (1844-45). Debruçou-se sobre o objeto, retirando dele uma diversidade de fenômenos sociais, que perpassam os campos de conhecimento da sociologia urbana, epidemiologia, ecologia, etnografia, antropologia, economia, política, criminologia, história, tecnologias, universo do trabalho, relações de gênero, entre outros.

Lênin postulou que:

Para se conhecer realmente um objeto, é preciso, em primeiro lugar, abranger e estudar todos os seus aspectos, todas as suas conexões e "elos intermediários". Jamais conseguiremos isso totalmente, mas essa exigência nos evita erros e fracassos. Em segundo lugar, **a lógica dialética exige que consideremos o objeto em seu desenvolvimento, em seu "automovimento" e transformação.** (LÊNIN, s.d.: 72 *apud* MOLODTSOV, 1954, s.p., os grifos são meus)³

Dessa forma, para compreender o fenômeno do cinema soviético revolucionário em sua concreticidade, parte-se do pressuposto de que é necessário analisar também sua conjectura, suas múltiplas determinações, "seus elos intermediários", "suas conexões mútuas", "ligação[ões] e concatenação[ões]" (cf. ENGELS, 1979 e *Do Socialismo Utópico ao Socialismo Científico*, s.n.t.). Objetiva-se compreendê-lo a partir de suas questões estruturais, nucleares, no contexto da dinâmica de uma nova sociedade forjada a partir das contradições da sociedade capitalista e czarista. Partindo dessa perspectiva, evidencia-se a necessidade de considerar o fenômeno do cinema revolucionário soviético em seu desenvolvimento, transformação e automovimento, sua dinâmica própria, sua totalidade e suas totalidades subordinadas, e ele mesmo como totalidade subordinada da totalidade da conjuntura revolucionária russa.

Todavia, considera-se que, no que tange à dialética do concreto enquanto método, não se trata de "um conjunto de regras formais que se 'aplicam' a um objeto que foi recortado para uma investigação determinada nem, menos ainda, um conjunto de regras que o sujeito que pesquisa escolhe, conforme sua vontade, para 'enquadrar' o seu objeto de investigação" (NETTO, 2011: 52). Para além disso, **o método dialético visa a descoberta da estrutura e dinâmica reais de um fenômeno, a efetividade do movimento do fenômeno, de sua lógica imanente.**⁴ Portanto, não se trata de aplicar, sobre o objeto, um conjunto de regras, mas de **realizar descobertas sobre seu movimento e sua lógica de funcionamento.** "A dialética é o

³ LÊNIN, V. I. *Obras*, 4ª ed. russa, t. XXXII, s.d., p. 72.

⁴ Adaptado a partir da colocação de Netto (2011: 52-3) sobre a lógica d'*O Capital* descoberta por Marx.

pensamento crítico que se propõe a compreender a 'coisa em si' e sistematicamente se pergunta como é possível chegar à compreensão da realidade" (KOSIK, 1976: 15-6).

Michel Löwi, acerca do materialismo histórico dialético, pontua que "não existe a ciência pura de um lado, e a ideologia de outro. Existem diferentes pontos de vista científicos que estão vinculados a diferentes pontos de vista de classe" (2006: 115). Partindo da perspectiva de Marx e Engels, Löwi defende que "o ponto de vista de classe e o conhecimento científico não são contraditórios" (*Op. cit.*: 106). Weber também corrobora com essa questão ao defender "que todo conhecimento da realidade cultural é sempre um conhecimento subordinado a *pontos de vista* especificamente *particulares*" (2006: 59, os grifos são do autor). Dentro dessa perspectiva, cabe pontuar que este trabalho adota o ponto de vista de classe do proletariado, entendendo que não existe ciência neutra e que não há perda de valor científico em aderir um determinado ponto de vista. Pelo contrário, ao assumir uma determinada posição diante de seu objeto de estudo, o pesquisador evidencia sua honestidade intelectual, afastando-se da pseudoneutralidade, defendida por diversas correntes metodológicas.

O trabalho foi estruturado em cinco capítulos. O primeiro apresenta o contexto histórico no qual o cinema revolucionário se forjou, a conjuntura política, social e econômica da Rússia situada no tempo e espaço, que também determinou as características desse cinema e é espelhada nas produções e movimentos artístico-culturais. O segundo, por sua vez, aborda os primeiros anos do cinema revolucionário soviético e as ações político-pedagógicas de intervenção junto às massas trabalhadoras, camponeses, soldados e à população em geral, desenvolvidas nesse período (antes, durante e após a Revolução; durante a Guerra Civil), tais como os *agitki* e as *agit-prop*. O terceiro capítulo trata da educação como um ato político na perspectiva bolchevique, dentro de uma concepção dialética de transformação social, política, ideológica, cultural e artística; e analisa a pedagogia das imagens no cinema revolucionário russo – a partir de dois expressivos teóricos deste cinema, **Vertov** e **Eisenstein** –, que buscava atender às exigências ideológicas da Revolução. O quarto aborda o contexto político e econômico russo, no Governo Operário e Camponês instituído após a Revolução de 1917, e apresenta uma série de condições determinantes sobre o cinema estudado, que, nesse capítulo será abordado, sobretudo, do ponto de vista da indústria, principalmente da produção. O quinto e último capítulo aborda o cinema soviético como um cinema de montagem, apresentando suas características fundamentais, arquitetadas no contexto de reinvenção de uma nova sociedade: uma nova política, economia, cultura e instituições, uma nova forma de interpretar e construir a realidade, o mundo. Parte-se, sobretudo, da produção teórica e

cinematográfica de Vertov (e o Conselho dos Três ou *Soviet Troikh*) e de Eisenstein para compreender o cinema soviético revolucionário como um cinema dialético – estruturado pela montagem –, interpretado e construído sob essa perspectiva pelos soviéticos.

CAPÍTULO 1 - CONTEXTO HISTÓRICO

A Rússia, ainda nos dois primeiros meses de 1917, era a monarquia dos Romanov. Oito meses mais tarde os bolcheviques apoderavam-se do leme, eles que, no princípio do ano, eram desconhecidos, e cujos líderes, no momento mesmo do acesso ao poder, foram inculcados de alta traição. Não encontramos na História outro exemplo de uma reviravolta tão brusca, sobretudo se nos lembrarmos de que se trata de uma nação contando com 150 milhões de habitantes. Claro está que **os acontecimentos de 1917 – sob qualquer prisma em que os consideremos – merecem ser estudados.**

(...) É necessário que se veja claramente por que os fatos aconteceram desta e não de outra forma. Os acontecimentos não poderiam ser considerados como um encadeamento de aventuras, nem inseridos, uns após outros, num fio de moral preconcebida. Devem permanecer conformes à sua própria lei racional. É na descoberta dessa lei íntima que o autor vê sua missão (...)

A característica mais incontestável da revolução é a intervenção direta das massas nos acontecimentos históricos. Comumente, o Estado, monárquico ou democrático, domina a nação; a História é feita pelos especialistas da matéria: monarcas, ministros, burocratas, parlamentares, jornalistas. Todavia, nas curvas decisivas, quando um velho regime se torna intolerável às massas, estas destroem as muralhas que as separam da arena política, derrubam os seus representantes tradicionais e, intervindo deste modo, criam uma posição de partida para um novo regimento (...)

(...) São necessárias circunstâncias absolutamente excepcionais, independentes da vontade individual ou dos partidos, para liberar os descontentes dos estorvos do espírito conservador e levar as massas à insurreição. (TROTSKY, 1967: 15-6, os grifos são meus)

A Primeira Guerra Mundial e as crises inerentes ao capitalismo produziram as principais circunstâncias que desencadearam revoluções proletárias. A Rússia já havia passado por outras revoluções caracterizadas como democrático-burguesas, "pelo seu conteúdo social" (LÊNIN, 1925⁵), e proletárias, "pelos seus meios de luta" (*Ibidem*), como a Revolução de 1905 e a Revolução de Fevereiro de 1917⁶. Em 1917, a Rússia vivia o contexto histórico das "circunstâncias absolutamente excepcionais" de que falava Trotsky, necessárias para que as massas interviessem nos acontecimentos históricos, na política, derrubando seus representantes tradicionais, ao romper com os "grilhões" da burguesia, da monarquia, do clero e da aristocracia.

(...) em todas as revoluções anteriores o modo da atividade permaneceu sempre intocado e foi só uma questão de uma outra distribuição desta atividade, de uma nova repartição do trabalho a outras pessoas, ao passo que a revolução comunista se dirige contra o *modo* da atividade até aos nossos dias, elimina o *trabalho* e suprime o domínio de todas as classes suprimindo

⁵ *Relatório Sobre a Revolução de 1905* (S.n.t.), lido por Lênin em 22 de Janeiro de 1917, na Casa do Povo de Zurique, perante uma reunião de jovens operários suíços. Posteriormente, publicado no *Pravda*, em 22 de janeiro de 1925.

⁶ Março de 1917 segundo o calendário gregoriano ou ocidental.

as próprias classes, porque é realizada pela classe que na sociedade já não vale como uma classe, não é reconhecida como uma classe, é já a expressão da dissolução de todas as classes, nacionalidades, etc., no seio da sociedade atual; e 4) que, tanto para a produção massiva desta consciência comunista como para a realização da própria causa, é necessária uma transformação massiva dos homens que só pode processar-se num movimento prático, numa *revolução*... (MARX e ENGELS, 2009: 56-7, os grifos são dos autores)

Marx e Engels postulam que o proletariado é a classe produzida pelo desenvolvimento das forças produtivas, forçada a uma posição de antagonismo em relação às outras classes e que sustenta e suporta os fardos da sociedade sem gozar das vantagens que produz, sendo expulsa desta mesma sociedade, embora seja maioria. É desta classe que "deriva a consciência sobre a necessidade de uma revolução radical, a consciência comunista, a qual, evidentemente, também se pode formar no seio de outras classes por meio da observação da posição desta classe" (*Op. cit.*: 56).

John Reed (2002: 39) narra que, enquanto as classes dominantes na Rússia tornavam-se cada vez mais conservadoras, as massas populares tornavam-se cada vez mais radicais. Em 1907, ao analisar a distribuição de forças de classe na Rússia, Lênin ponderou que

não foi a causalidade, mas a necessidade econômica que provocou o fato de que, após a dispersão da *Duma*, o proletariado, o campesinato e os pequeno-burgueses pobres da cidade se tornassem profundamente esquerdistas e revolucionários, enquanto que os "*kadetes*" se tornavam profundamente direitistas. (LÊNIN, 1907 [s.d.]: 153 *apud* MOLODTSOV, 1954, s.p.)⁷

De modo semelhante, na conjuntura que propiciou os levantes revolucionários na Rússia em fevereiro e outubro de 1917⁸, não foi a causalidade, mas, sobretudo, a necessidade econômica, as condições de vida, que tornaram o proletariado, o campesinato, os soldados e o povo russo revolucionários, dispostos a pegar em armas em nome da Revolução, pelo derrubamento da aristocracia e da burguesia russa. E ainda: "Nada há de casual, seu advento é perfeitamente regular e necessariamente condicionado por todo o desenvolvimento anterior da Rússia"⁹ (LÊNIN, s.d.: 86 *apud* MOLODTSOV, 1954, s.p.)¹⁰. É por isso que, para o pensamento dialético marxista, na análise dos fenômenos sociais e naturais, as influências recíprocas, as mudanças, sejam em termos de avanço e/ou retrocesso, qualitativas e quantitativas, as causas internas e externas (cf. ENGELS, 1976 e 1979; LÊNIN, 1917 [s.d.]), as questões objetivas e

⁷ LÊNIN, V. I. *Obras*, 4ª ed. russa, t. XII, s.d., p. 153.

⁸ Fevereiro e outubro de 1917, segundo o calendário juliano, vigente na Rússia na época, e março e novembro de 1917, segundo o calendário gregoriano.

⁹ Afirmação de Lênin sobre o ascenso revolucionário de 1911-1912 na Rússia.

¹⁰ LÊNIN, V. I. *Obras*, 4ª ed. russa, t. XXVIII, s.d., p. 86.

subjetivas, devem ser consideradas, bem como a causalidade tomada em correlação com a necessidade:

Só pela via dialética, não perdendo de vista a ação geral das influências recíprocas, da gênese e da caducidade de tudo quanto vive, das mudanças de avanço e retrocesso, podemos chegar a uma concepção exata do universo, do seu desenvolvimento e do desenvolvimento da humanidade, assim como da imagem por ele projetada nos cérebros dos homens. (ENGELS, 1979: 22)

A causa e o efeito são, por conseguinte, apenas momentos da interdependência universal, da conexão (universal), do entrelaçamento recíproco entre os acontecimentos, apenas elos na cadeia do desenvolvimento da matéria.

(...) a causalidade que concebemos comumente é apenas uma pequena partícula da conexão universal, mas partícula (acréscimo materialista) não de uma conexão subjetiva, mas de uma conexão objetivamente real. (LÊNIN, 1947: 134 e 136 *apud* MOLODTSOV, 1954, s.p.)¹¹

Após a Revolução de Fevereiro de 1917, o czarismo na Rússia foi derrubado, depois de um longo período de opressão, e instaurou-se o Governo Provisório de Kerensky (fevereiro a outubro de 1917), apoiado pelos socialistas "moderados", sociais-nacionalistas mencheviques e socialistas revolucionários. Estes partidos e correntes e a burguesia acreditavam que a Revolução já havia ido longe demais e durado excessivamente – posto que resistiam em entregar o poder aos *soviets*. Os partidos socialistas que apoiavam Kerensky defendiam que a Assembleia Constituinte resolveria todos os problemas dos trabalhadores, camponeses e soldados, mas a adiavam constantemente com a intenção de que o povo se "acalmasse e renunciasse às reivindicações revolucionárias" (REED, 2002: 40), uma vez que o Governo Provisório optava por um governo de coalizão com a burguesia – a data da Assembleia Constituinte fora prorrogada por duas vezes e estava prevista para dezembro, podendo ser adiada ainda mais. Segundo a resolução da Conferência da cidade de Petrogrado sobre essas atitudes por parte do Governo Provisório:

- 1) (...) o Governo Provisório é, pelo seu caráter de classe, um órgão de domínio dos latifundiários e da burguesia;
- 2) que ele e as classes por ele representadas estão ligados de modo indissolúvel, econômica e politicamente, ao imperialismo russo e anglo-francês;
- 3) que mesmo o programa por ele proclamado é cumprido apenas parcialmente e apenas sob a pressão do proletariado revolucionário e, em parte, da pequena burguesia;
- 4) que as forças da contrarrevolução burguesa e latifundiária, que se organizam, iniciaram já, encobrendo-se com a bandeira do Governo Provisório e com evidente tolerância da parte deste último, o ataque contra a democracia revolucionária;

¹¹ LÊNIN, V. I. *Cadernos Filosóficos*. Ed. russa, 1947, pp. 134 e 136.

5) que o Governo Provisório adia a fixação de eleições para a Assembleia Constituinte, põe obstáculos ao armamento geral do povo, se opõe à passagem de toda a terra para as mãos do povo, lhe impõe o método latifundiário de solução da questão agrária, entrava a implantação da jornada de trabalho de oito horas, dá provas de conivência com a agitação contrarrevolucionária (de Gutchov e C.) no exército, organiza o corpo de comando superior do exército contra os soldados etc. (*apud* LÊNIN, 1980a: 53, em *Relatório sobre o Momento Atual*, em 07 de maio de 1917).

Marx e Engels postularam que "toda a luta revolucionária se dirige contra uma classe [detentora dos meios de produção, da propriedade] que até então dominou" (2009: 56) e tem no Estado a expressão "prática-idealista" de seu poder social. Com base nesta concepção, os bolcheviques rejeitavam uma coalizão com a burguesia, o que, para eles, representaria o fim da Revolução. Para eles, com o Governo Provisório, a destruição do velho regime não havia acabado, pois, como afirmaram Marx e Engels em *O Manifesto do Partido Comunista*,

se, em sua luta contra a burguesia, o proletariado necessariamente se constitui em classe, se por meio de uma revolução se converte em classe dominante e, como tal, suprime violentamente as velhas relações de produção, então, junto com elas, suprime os antagonismos de classes e as classes em geral e, com isso, abole sua própria dominação de classe. No lugar da velha sociedade burguesa, com suas classes e seus antagonismos de classe, surge uma associação em que o livre desenvolvimento de cada um é pressuposto para o livre desenvolvimento de todos. (2008: 46)

Durante o Governo Provisório, no campo, membros dos comitês agrários, eleitos pelos camponeses, eram presos por praticar "dispositivos governamentais sobre a propriedade privada" (REED, 2002: 40); camponeses incendiavam as casas de seus senhores, dividindo a propriedade entre si; nas fábricas, os operários paralisavam a produção industrial, pela sabotagem, declarando-se frequentemente em greve; em resposta, os patrões fechavam as fábricas e os operários viam-se obrigados a lutar contra as listas negras e os *lock-outs*¹²; na frente de combate, os comitês de exército destituíam os oficiais que maltratavam seus subordinados; os soldados desertavam em massa, eram feridos e morriam; pessoas, que migravam de volta à Rússia, eram presas por terem participado da Revolução de 1905; emigrados políticos eram expulsos do país como "elementos indesejáveis"; nenhum jornal radical podia circular livremente e os propagandistas da Revolução eram punidos duramente; nas trincheiras, "agitadores" dos partidos de oposição eram presos; os transportes ferroviários cessavam por falta de combustível; as cidades estavam imundas, as ruas amontoadas de lama;

¹² Como explica Reed (2002: 40), trata-se do fechamento das fábricas pela coligação de patrões em resposta à ameaça de greve dos operários.

os gêneros de primeira necessidade, apesar de armazenados em quantidade suficiente para alimentar a cidade por dois anos, desapareceram dos grandes armazéns municipais de Petrogrado em um mês; os gêneros alimentícios escasseavam, "a ração diária de pão foi diminuindo de 750 gramas para 500 gramas, e mais tarde, para 250, e ainda para 125" (REED, 2002: 50); os alimentos e as roupas estavam tão caros que só ricos podiam consumi-los, enquanto isso, as massas precisavam dos cartões de racionamento para obter 125 gramas de pão negro; os roubos e assaltos eram frequentes; a Guerra se estendia, prolongando as batalhas, mortes e mutilações na frente de combate e agravando a crise; o Governo, por sua vez, não estabelecia um acordo de paz justo.

Em resposta às reivindicações e agitações das massas, o Governo Provisório adotou uma política de reformas sem sentido prático e repressão sanguinária contra as massas revolucionárias (*Op. cit.*: 41), tentando, inclusive, desarmar a Guarda Vermelha. Em setembro de 1917, formou um governo de coalizão com a burguesia – que preferia os alemães à revolução –, perdendo toda a confiança que o povo havia depositado nele. Tanto a burguesia liberal quanto setores da aristocracia apoiavam o Governo Provisório. Com isso, o povo passou a apoiar os "bolcheviques, que reclamavam paz, terra, controle da indústria pelos operários e um governo proletário" (*Ibidem*), com a destruição do antigo mecanismo governamental e a conquista do poder sem acordos com as classes dominantes, ao contrário do que pretendiam o Governo Provisório e os partidos socialistas que o apoiavam. Para os bolcheviques, a "revolução não é[era] só necessária porque a classe *dominante* de nenhum outro modo pode ser derrubada, mas também porque a classe *que a derruba* só numa revolução consegue sacudir dos ombros toda a velha porcaria e tornar-se capaz de uma nova fundação da sociedade" (MARX e ENGELS, 2009: 57, os grifos são dos autores).

Essas circunstâncias vividas na Rússia nesse período, isto é, advindas da realidade material, desencadearam a Revolução de Outubro, liderada pelos bolcheviques, que, em 25 de outubro¹³, conquistaram o poder, depondo o Governo Provisório e decidindo-se por "transferir em todas as províncias o exercício do poder aos *soviets* dos deputados operários, camponeses e soldados" (REED, 2002: 156). Os antagonismos das classes no processo de produção social, no qual se sustenta o capitalismo e as classes dominantes na Rússia do início do século XX¹⁴, a luta de classes, produziu o movimento para a Revolução – posto como mudança e transformação da realidade; um movimento dialético de negação daquele modo de produção,

¹³ Sete de novembro de 1917, no calendário gregoriano.

¹⁴ "Um capitalismo em rápido desenvolvimento com um absolutismo que lentamente cedia suas posições" (TROTSKY, 1967: 48).

de organização das forças produtivas, um movimento de supressão e transformação – é também nesse sentido que Marx e Engels afirmam, em *O Manifesto do Partido Comunista* (2008), que o capitalismo contém o germe de sua destruição: "... desde o próprio momento em que nasceu a burguesia, ela trouxe em suas entranhas sua própria antítese, uma vez que os capitalistas não podiam viver sem os operários assalariados" (ENGELS, 1979: 18).

As condições de existência do proletariado e campesinato russo na transição entre o czarismo e capitalismo na Rússia, intensificadas pelas mazelas da Primeira Guerra Mundial, foram fundamentais para o desencadeamento da Revolução de Fevereiro e da Revolução de Outubro. Trotsky esclarece que

Os processos que se produzem na consciência das massas não são, entretanto, nem autônomos nem independentes. Embora desagradando aos idealistas e ecléticos, a consciência das massas é, todavia, determinada pelas condições gerais de existência. Nas circunstâncias históricas da formação da Rússia, com sua economia, suas classes, seu poder de Estado, assim como na influência sobre ela exercida pelas potências estrangeiras, deviam estar inseridas as premissas da Revolução de Fevereiro e da sua substituta - a de Outubro. Tanto quanto possa parecer particularmente enigmático que um país atrasado tenha sido o primeiro a levar o proletariado ao poder, é **necessário, preliminarmente, procurar a chave deste enigma nas peculiaridades de tal país, isto é, naquilo que o diferencia dos outros.** (1967: 17, os grifos são meus).

Portanto, essa perspectiva do materialismo histórico dialético, tal como apresentada por Trotsky, fundamenta o método de pesquisa e abordagem deste trabalho, uma vez que se busca compreender o campo fértil do cinema revolucionário soviético, e da efervescente produção artística e educativo-política na Rússia nesse período, a partir das particularidades que favoreceram as confluências entre cinema/arte, educação e política-economia. As condições materiais de vida no país, naquele momento e contexto, produziram a Revolução de Outubro e, direta e indiretamente, a revolução cultural, artística e educacional na qual o cinema soviético se destaca. Tão fundamental quanto compreender a Revolução Russa a partir de suas peculiaridades e determinações sociais, é compreender o cinema soviético a partir da mesma perspectiva. Essas circunstâncias definiram e determinaram os movimentos artísticos, o cinema revolucionário soviético, suas produções fílmicas, técnicas e teóricas, seu "fazer" cinematográfico, seus métodos de montagem, sua militância.

Operários e camponeses foram fundamentais no processo revolucionário russo: duas classes sociais de dimensões, até certo ponto, essencialmente contraditórias entre si, postas em relação, produziram transformação, revolucionando o sistema socioeconômico vigente, o Estado e toda a sociedade russa, sua infraestrutura e superestrutura. Trotsky defende que,

apesar da "indústria russa, quanto à técnica e sua estrutura" (1967: 28), encontrar-se no mesmo nível dos países desenvolvidos e, até mesmo sob alguns aspectos, ultrapassá-los¹⁵, o proletariado era minoria na Rússia. Desse modo, sem o campesinato, a questão agrária e o apoio das "mais densas camadas das massas populares", "não poderia dar à luta tão grande amplitude nem tampouco assumir a direção do Estado" (*Op. cit.*: 57). Em contrapartida, pela primeira vez na História, o camponês encontrou no operário "seu guia", nas palavras de Trotsky. "Nisto essencialmente, e podemos dizer integralmente, é que a Revolução Russa se distingue de todas as que a precederam" (*Op. cit.*: 61).

Dois dias após a tomada do poder pelos bolcheviques, instituiu-se (em 27 de outubro de 1917, no calendário juliano) o Conselho de Comissariados do Povo, sob a liderança de Lênin. Apoiado pelos *soviets*, o Governo Operário e Camponês, instituído pelos bolcheviques, travou uma guerra contra a ofensiva contrarrevolucionária de Kerensky e do Comitê para a Salvação da Rússia e da Revolução. Com isso, criou-se, em 28 de janeiro de 1918, o Exército Vermelho, articulado por Trotsky. A Guerra Civil (que durou de 1918 a 1920)¹⁶, então, começava. Nela, combateram soldados da guarnição, guardas vermelhos, operários, camponeses, o povo e os bolcheviques, com o objetivo de manter o poder nas mãos do *soviets*. A Revolução de Outubro chegou ao fim da Guerra Civil vitoriosa:

A revolução de 1917 tinha ainda como fim imediato derrubar a monarquia burocrática. Diferenciava-se, entretanto, das antigas revoluções burguesas, pelo fato de o elemento decisivo que se manifesta agora ser uma nova classe constituída sobre a base de uma indústria concentrada, possuidora de nova organização e novos métodos de luta. A lei do desenvolvimento combinado se revela agora em sua expressão mais alta: começando por derrubar o edifício medieval apodrecido, a Revolução eleva ao poder, em poucos meses, o proletariado, encabeçado pelo Partido Comunista. (TROTSKY, 1967: 32)

Como pontuado anteriormente, todo esse processo revolucionário na Rússia, no que diz respeito ao cinema, não conquistou apenas as temáticas dos filmes, mas, para além disso, revolucionou a linguagem e as técnicas de montagem cinematográficas, a dramaticidade, a querela – hoje, antológica – entre representação e realidade, a composição visual, narrativa, o enredo, a construção de um espaço-tempo narrativo, a teoria e técnica, o "fazer" cinematográfico, o estatuto e natureza do cinema, a cinematografia enquanto metanarrativa, campo de expressão artística e instituição, e até mesmo, de modo ainda incipiente e pouco

¹⁵ Trotsky apresenta esses aspectos em *A História da Revolução Russa* (1967). No capítulo I, principalmente, apresenta um panorama resumido.

¹⁶ Alguns autores estendem a Guerra Civil até 1923, quando o Estado Soviético definitivamente reanexa territórios que haviam se proclamado independentes durante o conflito, como Armênia, Geórgia Azerbaijão, Bielo-Rússia, Ucrânia, os Países Bálticos e regiões da Ásia Central.

sistemático, o fenômeno da espectralidade e recepção na relação público-cinema – além de outras artes, como teatro, literatura, música, fotografia, poesia; a educação, a vida social etc.

CAPÍTULO 2 - PRIMEIROS ANOS: A PROPAGANDA REVOLUCIONÁRIA DOS *AGITKI* E *AGIT-PROP*

Ismail Xavier, sobre um dos pioneiros do cinema soviético revolucionário, Kulechov (o "inaugurador da teoria da montagem", nas palavras de Xavier), elucida bem essas questões:

O contexto dentro do qual Kulechov desenvolvia seu trabalho era o da revolução de 1917, e sua proposta era a de estabelecer bases sólidas para a edificação de uma nova cinematografia, a partir das cinzas do cinema czarista e contando com recursos tremendamente escassos, dada a situação geral do país e a guerra civil em andamento. Ele estava convencido de que um entendimento profundo da verdadeira natureza do cinema era absolutamente necessário para dar consistência e sucesso à produção soviética. (2005: 47)

A partir de 1917, durante a Guerra Civil e posterior Guerra da Intervenção – quando as potências ocidentais intervêm no conflito civil russo, enviando seus exércitos em apoio aos militares do exército czarista e outros opositores dos bolcheviques –, a direção do partido bolchevique criou a seção de teatro de propaganda do Exército Vermelho (por volta de 1918) como instrumento de propaganda política, uma das ferramentas revolucionárias para instruir e informar as massas. Um dos fatores determinantes para a reinvenção da atividade cinematográfica russa pelos soviéticos foi justamente a percepção de seu potencial como um instrumento de propaganda política, uma vez que a maioria da população russa era analfabeta – estimativas apontam que três em cada cinco russos não sabiam ler nem escrever, o que impedia muitos operários e camponeses, a população de um modo geral, de ter acesso aos conteúdos dos jornais do partido.

O cinema deveria se transformar na nova forma artística para o povo de um país em que a maioria não sabia ler ou escrever e onde o teatro político fracassara completamente em atingir as massas. **O cinema russo estava impregnado de uma vitalidade que era revolucionária em todos os níveis** e de um desejo de **construir algo inteiramente novo sobre novas bases** dentro de um **espírito de entusiasmada solidariedade com novas ideias artísticas e políticas**. (FURHAMMAR E ISAKSSON, 1976: 15, os grifos são meus)

Há uma célebre declaração de Lênin, de 1922, a respeito desse potencial do cinema: "para nós¹⁷ [bolcheviques], o cinema é a mais importante das artes". Fora de seu contexto, a princípio, a afirmação suporia um certo proselitismo ou uma hierarquização entre os diversos campos artísticos. Contudo, se considerarmos a conjuntura social, política, econômica,

¹⁷ Algumas traduções utilizam, de forma mais pessoal, "para mim", "para si".

cultural e artística na qual o cinema soviético revolucionário foi forjado, é possível identificar seu ponto de vista e real significado. Trata-se de considerar que, do ponto de vista político-revolucionário, o cinema era a arte que mais tinha a contribuir como ferramenta de propaganda da revolução proletária e do comunismo, por seu caráter pedagógico e por sua linguagem universal que começava a se desenvolver com o advento da montagem, e a que mais atendia às necessidades estratégicas da Revolução. Ao contrário da escrita, "o cinema, fora de dúvida, é a mais internacional de todas as artes" (EISENSTEIN, 1969: 07) – exemplo dessa investida estratégica são os *agitki* (filmes curtos de agitação e propaganda revolucionária) e as *agit-prop*, das quais faziam parte as exposições dos *agitki* e as seções de teatro dos trens de propaganda do Exército Vermelho¹⁸.

Dentro de uma perspectiva pedagógico-política, o cinema e as artes estavam atrelados ao Commissariado do Povo para a Instrução Pública (*Narkompros*) – ou Commissariado do Povo para a Educação –, responsável pelos assuntos relacionados à educação e cultura, e dirigido pelo Comissário Anatóli Lunatcharsky¹⁹. A antiga Comissão Skobelev, que atuou durante o czarismo e o governo de Kerensky para propaganda oficial, foi substituída pelo Comitê Cinematográfico (*Kino-Komite* ou Comissão de Cinema). Também estava vinculado ao Commissariado do Povo para a Instrução Pública, o Instituto para a Cultura Artística²⁰. Justamente por serem percebidas pelos bolcheviques como um instrumento de propaganda, agitação e instrução (orientação, educação) das massas, as artes e a cultura, naquele contexto, estavam submetidas à educação.

Sobre a perspectiva bolchevique acerca do cinema, adaptando uma citação de Engels, pode-se dizer que: "se submetermos à consideração especulativa" a perspectiva bolchevique sobre o cinema e as artes, "... encontrar-nos-emos, logo de início, com uma trama infinita de concatenações e de mútuas influências, onde nada permanece o que era nem como e onde existia, mas tudo se destrói, se transforma, nasce e perece" (1979: 19). Há, nesse contexto, uma mútua influência entre cinema, educação, política, arte e cultura, que eram concebidas como campos imbricados, diretamente relacionados, como ferramentas utilizadas com uma mesma finalidade.

Os *agitki* (ou *agitkino*) eram filmes curtos de agitação e propaganda política revolucionária, que apresentavam matérias de jornais abordando a Guerra Civil ou assuntos

¹⁸ Alguns autores defendem que, antes mesmo da chegada dos bolcheviques ao poder, já eram organizadas por eles ações políticas e culturais de propaganda política revolucionária (Ex.: LEAL e PEQUENO, 2009: 39-40. In: PERNISA JÚNIOR, Carlos. *Vertov: o homem e sua câmera*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2009).

¹⁹ Escritor, dramaturgo e Comissário do Povo para a Instrução Pública de 1917 a 1929.

²⁰ Inicialmente, inclusive, a produção cinematográfica estava sob a responsabilidade do Comitê para a Educação, que foi rapidamente substituído pelo Comitê de Cinema

anteriores, reeditados com nova finalidade política. Eram exibidos nos trens de propaganda, que circulavam pelas províncias e visitavam as frentes de combate, onde estavam os soldados, trabalhadores e camponeses. Foram realizados, portanto, durante a revolução, antes mesmo da chegada dos bolcheviques ao poder, e durante a Guerra Civil.

Furhammar e Isaksson (1976: 14) narram que, nos anos que se seguiram à Revolução, a produção cinematográfica russa caracterizou-se pela precariedade e crise de materiais, pois grande parte dos produtores e diretores da indústria cinematográfica do país se opunham aos bolcheviques e emigraram com seus equipamentos, resultando na redução da mão de obra qualificada e de arsenal técnico no país. Além disso, a União Soviética sofreu bloqueio de outros países, o que, como consequência, também reduziu significativamente o estoque de filmes e deflagrou uma crise na produção russa. Desse modo, os bolcheviques necessitavam de uma estratégia de propaganda cinematográfica eficiente politicamente e compatível com reservas técnicas insuficientes. Para esse fim, demonstrou-se necessário utilizar todo estoque disponível. É nesse contexto, dessa necessidade, nessas circunstâncias existenciais, que nascem os *agitki* como estratégia política e, para além disso, a montagem como linguagem propriamente cinematográfica, política, ideológica e educativa:

Os cineastas bolcheviques tinham que rodar filmes de propaganda os mais persuasivos possível utilizando o **mínimo de material**. Foram os curtos [*agitki*], quase filmes panfletos que forneciam ilustrações simples, populares, para ideias e *slogans* comunistas, era dada grande ênfase na apresentação do material de jornais na tela – em parte da guerra em curso, em parte reedição de material antigo com novo propósito político.

Essa situação precária era o terreno de onde surgiram os clássicos revolucionários do cinema russo na segunda metade dos anos 20, quando haviam finalmente sido preenchidos os requisitos para uma produção em larga escala de filmes soviéticos.

Da **carência de material** resultou a **necessidade de experimentação com pequenos fragmentos de filmes** onde muitas vezes faltava continuidade.

Da **experimentação** resultou a **compreensão da importância do corte** para conseguir determinado efeito: justaposição de duas imagens deparadas podendo criar contrastes, choques e significados inesperados que não existiam em nenhuma das duas imagens vistas separadamente.

E dessas visões resultaram os **princípios da montagem**. (*Ibidem*, os grifos são meus)

De questões políticas, em termos de estratégia, de luta contra as classes dominantes, a burguesia, a monarquia e a contrarrevolução; e de questões econômicas, como a escassez de recursos, nasce toda uma estética cinematográfica e um modo de produzir, um "fazer" cinematográfico próprio, específico, particular – não só no que concerne à produção dos *agitki*, mas também com relação às bases da linguagem propriamente cinematográfica. Os

agitki, cinerjornais e até alguns filmes de ficção realizados nesse período definiram as bases que caracterizariam o cinema revolucionário soviético nos anos seguintes (até a ascensão de Stálin, quando o caráter revolucionário do cinema soviético é esmagado pelas imposições do realismo socialista e pelo controle da burocracia stalinista, período em que os filmes passam a abordar temáticas que retomam figuras históricas e nacionalistas do período pré-czarista²¹). Já nesses primeiros anos, os realizadores soviéticos rompem com as temáticas melodramáticas que dominavam a produção cinematográfica russa antes da Revolução, e passam a abordar assuntos da atualidade sob a perspectiva da crítica marxista, a luta de classes, as mazelas do capitalismo, a Guerra Civil, os progressos do país etc. Desse período, datam também alguns filmes de ficção, como *O Projeto do Engenheiro Pright*, realizado por Kulechov em 1918, sobre as consequências da invenção de uma turbina movida à água para produção de energia no monopólio capitalista.

As *agit-prop*, por outro lado, foram ações políticas e culturais de agitação e propaganda (por meio de diversas dimensões artístico-culturais: cinematográfica, teatral, plástica, fotográfica, literária), que visavam alcançar as massas trabalhadoras, incluindo intervenções em trens e navios (como o *Trem de Propaganda de Lênin* e o *Estrela Vermelha*, respectivamente trem e navio de propaganda e agitação política). Estas ações tinham como finalidade a difusão da causa operária e revolucionária, a crítica marxista da realidade objetiva, informando e instruindo politicamente as massas a respeito do comunismo e dos acontecimentos históricos daquele momento; e, para, além disso, a alfabetização da população, por meio de aulas, leituras e iniciação no gosto pelas artes e eventos culturais em geral – o interesse na alfabetização é evidenciado, por exemplo, pela inserção de uma sala de aula no trem, além da manutenção de uma biblioteca com sete mil títulos, como veremos adiante. Nas instalações desses trens e navios, havia equipamentos para projeção de filmes, espaços para espetáculos teatrais, debates, exposições de pintura e fotografia, e laboratórios para revelação e montagem dos filmes. As *agit-prop* passaram a ser organizadas após a chegada dos bolcheviques ao poder, durante a Guerra Civil: "Foi em 1918 que por iniciativa

²¹ Furhammar e Isaksson (1976: 19-20), acerca do realismo socialista, esclarecem e sintetizam bem o que significou essa doutrina para as artes na Rússia e como ela pôs fim à experimentação e efervescência artística e cultural tão em voga durante o período revolucionário: "Stalin e seu grupo estavam no poder e eram muito intolerantes em relação às artes. Finalmente o Congresso do Partido e o Comitê Central definiram a função da arte como instrumento político. Depois do Simpósio do Partido sobre cinema em 1928, as autoridades cinematográficas não queriam ser incomodadas com ideias como vanguardismo, formalismo, simbolismo ou experimentação, sem importância direta para o povo. Todos os filmes tinham que ser compreendidos e apreciados por milhões, e sua única tarefa era a glorificação do nascente estado soviético. No início dos anos 30, o 'realismo socialista' era o único estilo permitido no cinema soviético. Alguns dos princípios básicos sobre os quais foi construído eram, entretanto, mais atraentes em teoria do que na prática".

de Lênin se incentivou a organização de sessões de cinema nas estações de caminho de ferro destinadas a soldados que partiam para as diversas frentes de combate" (GRANJA, 1981: 10).

O primeiro *Trem de Propaganda de Lênin* (conhecido também como *Revolução de Outubro*) iniciou suas atividades em 13 de agosto de 1918, e era um verdadeiro centro cultural – decorado com pinturas que retratavam a revolução proletária –, com uma produtora e laboratório cinematográficos (de cinejornais) ambulantes e uma redação jornalística de propaganda revolucionária. A produção dos *agitki* se dava no interior das *agit-prop* e tinha uma dinâmica semelhante à redação de um jornal televisivo. Granja (*Ibidem*) narra que esse trem era equipado com uma sala de conferências, uma sala de aulas, uma biblioteca com sete mil títulos, oficina de impressão para edição de um boletim diário de informações, salas de montagem, laboratório de revelação e impressão, além de material de propaganda e material cinematográfico para projeção exterior. O *Trem Revolução de Outubro* realizou uma viagem que durou várias semanas, percorrendo, principalmente, a frente de combate do Sudoeste. Durante a viagem,

os *agitadores* e *propagandistas* informavam as populações das localidades por onde passavam, distribuíam panfletos, organizavam comícios e exibiam filmes. Toda esta atividade era filmada por Vertov e pela sua equipe, já então em formação. O filme mais utilizado nesta ação em profundidade foi *O Aniversário da Revolução*, súpula dos acontecimentos recentes vividos desde 1917.

Desta viagem resultou o filme *Starosta de Todas as Rússias, Kalinine*, um bom exemplo do que foi denominado de *agitkino* – filme de agitação com fins revolucionários. (*Op. cit.*: 13, os grifos são do autor)

Em uma comunicação de Lênin com recomendações ao trem de propaganda em atividade no Turquestão, de janeiro de 1920, são apresentadas ações e objetivos pretendidos com a atividade das *agit-prop*:

1. Vigiar a parte administrativa do comboio, com as seções de agronomia, de técnica, uma seleção de literatura técnica e filmes correspondentes.
2. Preparar as representações cinematográficas com filmes especiais para as fábricas, mostrando as diversas formas de produção. Filmes agrícolas, anti-religiosos, científicos. Pedir um programa a Litvinov.
3. Vigiar com atenção uma seleção cuidadosa dos filmes e conhecer as reações do público durante e após as projeções.
4. Organizar a coleta dos filmes, da película virgem, de todo o material existente.
5. Conceder a maior atenção à escolha de pessoal para trabalhar no comboio de propaganda. (LÊNIN, 1920 *apud* GRANJA, 1981: 17)

A embarcação *Estrela Vermelha*, por sua vez, tinha capacidade para oitocentos espectadores e contava com a exibição de filmes, espetáculos teatrais, exposições de pinturas

e fotografias e debates sobre os acontecimentos do momento. Sob a orientação de Viatcheslav Molotov e de Nadezhda Krupskaya, a embarcação partiu em viagem pelo rio Volga, também no ano 1918.

As *agit-prop* também aconteciam nas praças e estações onde os navios e trens desembarcavam, exibindo filmes para as massas trabalhadoras, convidadas pelos bolcheviques. O nome *Agit-Prop* passou a designar também o Departamento de Agitação e Propaganda do Partido Comunista, que funcionou até 1930, após a morte de Lênin e ascensão de Stálin.

Artistas como Lev Kulechov, Yakov Protazanov, Dziga Vertov, Seguei Eisenstein, Vsevolod Pudovkin, Edouard Tissé – que atuou como operador de câmera desde 1918, tornando-se, inclusive, operador de câmera de Eisenstein e, posteriormente, diretor –, Esfir Shub – que começou no teatro em 1918 e, mais tarde, desenvolveu o documentário de compilação, com o filme *A Queda dos Romanov (Padenie dinastii Romanovykh)*, de 1927, entre outros –, participaram da criação dos *agitki* e/ou das *agit-prop* nos primórdios do cinema revolucionário soviético. Até 1920, percorreram o interior da Rússia, montando ações e espetáculos nos trens e navios de agitação política. Eisenstein passou a realizar a decoração de trens e navios de propaganda, que se deslocavam com as tropas vermelhas em direção ao leste – como ele mesmo declarou: "saído da Escola do gênio civil para o turbilhão da Guerra Civil imediatamente queimei meus projetos do passado" (EISENSTEIN, 1969: 12). Vertov se apresentou ao Comitê de Cinema do Comissariado do Povo para a Instrução Pública em 1918. Aliado ao *Trem de Propaganda de Lênin*, passou a realizar os *agitki* e cinejornais como operador de imagem, documentarista e comentador da atualidade política (cf. GRANJA, 1981: 13); foi nomeado redator e responsável pela montagem do primeiro cinejornal soviético, o *Kino-Nedelia (Cine-Semana)*²²; e filmou a batalha na frente de combate de Tsaritsin (posteriormente batizado de Estalingrado e atualmente conhecido por Volgogrado), em 1919, que culminou no filme *A batalha de Tsaritsin*, lançado no ano seguinte. Kulechov também foi realizador de *agitki* e, posteriormente, professor de outros cineastas, como Pudovkin²³, no Instituto Estatal Pan-Russo de Cinematografia (VGIK, ou, ainda, Instituto

²² Primeira edição publicada em primeiro de janeiro de 1919, totalizando 29 números até o final do ano: "Os temas do *Kino-Nedelia* eram constituídos pelas profundas transformações que se faziam sentir após a Revolução de Outubro, com particular incidência para os acontecimentos vividos pelo povo em guerra contra os diversos invasores da terra pátria. Imagens muito variadas que iam de cenas de combates com tropas estrangeiras a acidentes e catástrofes, passando por reportagens que evidenciavam a consolidação do poder soviético" (GRANJA, 1981: 11).

²³ Além de outros nomes, mas da segunda geração de cineastas da escola soviética do período revolucionário, como Seguei Yukevitch (um dos fundadores da Fábrica do Ator Excêntrico - FEKS, em 1921), Grigori

Estatal Pansoviético de Cinematografia), fundado em 1919 pelo nascente Estado soviético e considerado a escola estatal de cinema mais antiga do mundo em funcionamento.

Além da adesão de artistas de vanguarda, a revolução fomentou o surgimento e formação de novos artistas, em sua primeira geração, que vinham de diferentes áreas, artísticas ou não, para o cinema: da química (Pudovkin); da engenharia para as artes e do teatro para o cinema (Eisenstein); da literatura e da pintura (Dovjenko); da medicina, do rádio e da poesia (Vertov – embora não tenha feito carreira na poesia). Vladimir Maiakovski, percebendo a importância do cinema, não restringiu seus trabalhos à poesia e ao teatro – contribuiu com diversos roteiros cinematográficos e atuou no cinema em 1918 (em *O Holligan e a Bailarina*, de mesmo ano), e como desenhista, elaborando cartazes de propaganda política durante a Guerra Civil, além de outros trabalhos de design comercial. Aleksandr Rodchenko, desenhista, pintor, artista plástico, escultor, fotógrafo e designer, interrompeu seus trabalhos nas artes plásticas para dedicar-se ao design de cartazes de filmes. "O surgimento do construtivismo russo fez com que a posição dos artistas e intelectuais da vanguarda russa evoluísse lentamente no sentido de apreender a atividade cinematográfica como uma 'arte construtivista por excelência' (Ribeiro, 2012)" (REIS, 2015: 89). O cinema soviético, portanto, destaca-se também pela profunda efervescência e convergência artística e cultural que fomentou – com exceção, nessa primeira geração, de Protazanov, que era realizador desde 1909; e Kulechov que também atuava como realizador desde 1918. Como ponderou Eisenstein em 1933: "muitos de entre nós vieram pela revolução à arte. E para todos apelamos para a arte pela revolução!" (*Da Revolução à Arte, Da Arte à Revolução*, s.d.: 85).

Iniciativas como os *agitki* e as *agit-prop* apontam não apenas para uma revolução política e social que culminou em uma revolução artística e cultural, mas também explicitam uma revolução de caráter pedagógico, educativo, que está associada a uma interpretação materialista dialética da realidade e da história. A educação, nesse contexto, é entendida como um ato estritamente político e não é pensada de forma dissociada das artes e da cultura, abarcando a alteridade do encontro com a arte, sobre a qual Alain Bergala (2008) comenta²⁴ a partir de outro contexto. No cinema soviético revolucionário, por sua vez, é reconhecida sua natureza proeminentemente pedagógica, sua especificidade enquanto arte e vetor cultural²⁵. Para Bergala, o cinema tem a vocação "de nos fazer compartilhar experiências que, sem ele,

Kozintzev (realizador cinematográfico desde 1921), Leonid Trauberg (dirigiu filmes desde 1924) e Aleksander Dovjenko (tornou-se realizador em 1926).

²⁴ Acerca da experiência de Bergala no desenvolvimento do modelo francês de educação em confluência com as artes.

²⁵ Adaptado de uma citação de Duarte (2002: 81).

nos permaneceriam estranhas, nos dando acesso à alteridade" (2008: 38). O cinema, a cultura e as artes de um modo geral, de maneira semelhante, são concebidos e desenvolvidos como atos políticos. Para Lênin, era impossível conceber a educação e todo trabalho cultural (e artístico, portanto) fora da política, entendendo-as em "um processo espiral de *mútua compenetração e elucidação*", "no qual a abstratividade (unilateralidade e isolamento) dos aspectos é superada em uma correlação dialética" (KOSIK, 1976: 42, os grifos são do autor). Em discurso na Conferência dos Educadores Políticos, em 03 de dezembro de 1920, Lênin afirmou: "em toda a linha da educação, parece-nos impossível conservar a antiga concepção de uma educação apolítica; parece-nos impossível colocar o trabalho cultural fora da política" (*apud* PISTRÁK, 2011: 18).

No seio da sociedade capitalista, a escola, por natureza, tem dificuldades em aceitar a alteridade – inclusive aquela proporcionada pelo encontro artístico–, tendendo a normalizá-la e a absorver o risco que ela poderia representar para seus agentes (cf. BERGALA, 2008: 32). Na Rússia soviética, a alteridade da arte era incorporada ao discurso educativo, à perspectiva e ações pedagógicas; e a transmissão e produção de saberes e conhecimentos não era prerrogativa exclusiva de uma cultura letrada ou dos livros. Verifica-se, portanto, na Rússia, nesse momento, um modelo de educação que reconhecia que seu papel não era concorrer com as leis e modos de funcionamento da arte e sim aceitar a alteridade desse encontro²⁶, constituindo-se como uma pedagogia das artes, de modo mais amplo, e também uma pedagogia do cinema, uma vez que a instrução e educação²⁷ (sobretudo política) das massas se davam também pelo cinema. Constituiu-se, então, como uma educação, sobretudo e fundamentalmente, política²⁸.

Trata-se de uma educação que talvez se traduzisse melhor pela utilização do termo "instrução pública", pois, antes de qualquer coisa, nessa sociedade, educar era instruir as massas a partir de uma interpretação marxista da realidade, de construção de uma sociedade socialista em seus mais diversos âmbitos, a começar pelo político e econômico, em direção ao comunismo. Os soviéticos propõem o fim da arte, da educação, da cultura e, ao mesmo tempo, o início de uma nova arte, uma nova educação e uma nova cultura, que não se propõem apenas a compreender o mundo, mas pretendem, sobretudo, transformá-lo.

²⁶ Nesse parágrafo, foi parafraseada uma afirmação de Bergala (2008: 32) sobre o modelo de educação defendido por ele quando foi convidado a compor o Ministério da Educação na França.

²⁷ Nesse contexto, a educação deve ser entendida no sentido mais amplo da palavra, sem restringir-se a uma concepção pautada na alfabetização ou no ensino formal.

²⁸ Embora toda educação seja um ato político, como bem pontuou Paulo Freire e outros autores, aqui, deseja-se pontuar que se tratava de uma educação com fins, sobretudo e especificamente, políticos.

V. Bontch-Bruievitch relata, em um artigo, o trecho de uma conversa entre ele, A. A. Bogdanov e Lênin, em 1907:

Vladimir Ilitch escutava a conversa com atenção, meteu-se nela imediatamente e começou a desenvolver a ideia de que o cinema, enquanto estivesse nas mãos de vulgares comerciantes, faria mais mal do que bem, corrompendo frequentemente as massas através do conteúdo ignóbil das suas obras [que podemos caracterizar como um cinema de entretenimento e espetáculo]. Mas, naturalmente, quando as massas se apoderassem do cinema e quando ele se encontrasse nas mãos de verdadeiros militantes da cultura socialista, apareceria então como um dos mais poderosos meios de instrução das massas. (BONTCH-BRUIEVITCH, 1963 *apud* GRANJA, 1981: 15)

Portanto, com a Revolução de 1917, iniciou-se um processo de transformação na sociedade russa, seus valores e instituições, desde aquilo que, em outro tipo de sociedade (como a capitalista, por exemplo), constituía sua essência; desde suas bases, afastando-se de uma perspectiva que saberia apenas enxergar "no novo senão aquilo que já sabia se ver no antigo" (BERGALA, 2008: 38²⁹). De acordo com a perspectiva dialética, a realidade é transformada pelo movimento real engendrado pelos conflitos advindos do conjunto das contradições internas inerentes aos fenômenos sociais e suas múltiplas determinações. É nesse sentido que podemos pensar em um processo de transformação social, em suas diversas dimensões (econômica, política, educacional, intelectual, artística, cultural etc.), e em um projeto de sociedade, que vai da revolução às artes, da arte à revolução, em uma interação mútua, ativa e receptiva: a revolução se estendeu ao campo artístico e, ao mesmo tempo, é ampliada e sustentada também por ele, uma vez que as artes são utilizadas como veículos para sua difusão entre as massas, para instruí-las a respeito de sua necessidade e dos acontecimentos da realidade objetiva daquele tempo.

A concepção dialético-materialista da totalidade significa, primeiro, a unidade concreta de contradições que interagem (...); segundo, a relatividade sistemática de toda a totalidade tanto no sentido ascendente quanto no descendente (o que significa que toda a totalidade é feita de totalidades a ela subordinadas, e também que a totalidade em questão é, ao mesmo tempo, sobredeterminada por totalidades de complexidade superior...) e, terceiro, a relatividade histórica de toda totalidade, ou seja, que o caráter de totalidade de toda totalidade é mutável, desintegrável e limitado a um período histórico concreto e determinado. (LUKÁCS, 1948: 12 *apud* BOTTOMORE, 2013: 596)

²⁹ Paráfrase de uma citação de Bergala em seu livro *A Hipótese-Cinema*, em outro contexto sobre o cinema e a arte em uma abordagem escolar.

Partindo da concepção dialético-materialista da totalidade apresentada por Lukács, o contexto do período revolucionário é entendido como uma totalidade. O cinema, por sua vez, é uma outra totalidade, autônoma e independente, mas, ao mesmo tempo, subordinada à primeira, com a qual estabelece uma mútua interação de reciprocidade:

É um processo de *concretização* que procede do todo para as partes e das partes para o todo, dos fenômenos para a essência e da essência para os fenômenos, da totalidade para as contradições e das contradições para a totalidade; e justamente neste processo de correlações em espiral no qual todos os conceitos entram em movimento *recíproco* e se elucidam mutuamente, atinge a concreticidade. (...) A compreensão dialética da totalidade significa não só que as partes se encontram em relação de interna interação e conexão entre si e com o todo, mas também que o todo não pode ser petrificado na abstração situada por cima das partes, visto que o todo *se cria a si mesmo* na interação das partes. (KOSIK, 1976: 41-2, os grifos são do autor)

Embora a Rússia tenha começado a produzir filmes tardiamente³⁰, o reconhecimento do cinema como arte e, principalmente, como veículo pedagógico, de instrução e comunicação com as massas – afastando-se de uma abordagem do cinema como entretenimento – se consolida ainda no final da década de 1910, com a ascensão dos bolcheviques ao poder. Por outro lado, a educação formal não foi, de forma alguma, excluída ou relegada a segundo plano no programa bolchevique.

Alguns têm a impressão de que é com pão e com espetáculos que se conseguirá enfrentar as dificuldades e os perigos do momento. Um e outro, não há dúvida, são indispensáveis. Mas se o pão deve servir para subsistência do corpo, a arte teatral e cinematográfica deve tornar-se o alimento intelectual do espírito. É por isso que o povo tem direito a uma arte que encontra apenas sua substância numa busca constante da verdade e da beleza. (LÊNIN, s.n.t. *apud* KALATOZOV³¹, s.d.: 11-2)

Para Lênin, o pão era o alimento indispensável para o corpo, tão indispensável quanto as artes – ele se refere propriamente à arte cinematográfica e teatral, na medida em que as pensa a partir de uma perspectiva político-pedagógica, identificando nesses dois campos artísticos uma natureza sobreeminente pedagógica. A ideia de conceber o pão como alimento indispensável ao corpo, que hoje nos parece tão óbvia, deriva da lei do desenvolvimento da história humana, que, até Marx, teria "passado totalmente despercebida":

³⁰ As primeiras produções cinematográficas datam de 1907, embora a primeira exibição com o cinematógrafo na Rússia tenha ocorrido em maio de 1906 – alguns meses depois da primeira exibição na França –, nas cidades de São Petersburgo e Moscou (cf. BIRGIT BEUMERS, 2009 e PETER KENEZ, 2008), uma vez que a cultura francesa exercia uma forte influência sobre a elite e a intelectualidade da Rússia czarista.

³¹ KALATOZOV, M. Particularidades do Cinema Soviético. In: PUDOVKIN, V. I. *Argumento e montagem no cinema*. São Paulo: Iris, s.d., pp. 09-35.

(...) fato palpável, mas totalmente despercebido até então, de que o homem precisa em primeiro lugar comer, beber, ter um teto e vestir-se...

(...)

(...) Marx descobriu a lei do desenvolvimento da história humana: o fato tão simples, mas que até ele se mantinha oculto pelo ervaçal ideológico, de que o homem precisa, em primeiro lugar, comer, beber, ter um teto e vestir-se antes de poder fazer política, ciência, arte, religião etc.; que, portanto, a produção dos meios de subsistência imediatos, materiais e, por conseguinte, a correspondente fase econômica de desenvolvimento de um povo ou de uma época é a base a partir da qual se desenvolveram as instituições políticas, as concepções jurídicas, as ideias artísticas e inclusive as ideias religiosas dos homens e de acordo com a qual devem, portanto, explicar-se; e não ao contrário, como se vinha fazendo até então. (ENGELS, 1877 e 1844 *apud* MARX e ENGELS, 1976: 207 e 213).

A arte, para Lênin, é compreendida como alimento para o espírito no sentido de que ela não seria meramente um veículo de entretenimento e distração, mas de instrução e decifração da realidade, de transformação, para a construção de uma cultura propriamente proletária. Para ele, a arte autêntica deveria criar raízes no mais profundo das massas, sendo acessível, compreendida e amada, deveria "domar sua vontade, unir o conjunto de suas aspirações e de seus pensamentos, ao mesmo tempo, suscitar vocações de artistas, cultivá-las, orientá-las" (LÊNIN, s.n.t. *apud* KALATOZOV³², s.d.: 13). Apesar de um certo grau de moralismo e romantização, a concepção de Lênin também enseja a ideia de pensar a sociedade como um "laboratório das artes" e a arte a partir de uma concepção construtivista, na medida em que está voltada para a *práxis* social ("o povo tem direito a uma arte que encontra apenas sua substância numa busca constante da verdade e da beleza", como citado anteriormente). Essa definição ganha corpo no programa bolchevique para as artes, em especial para o cinema, e no movimento artístico construtivista. "Desde o início, Lênin demonstrou-se interessadíssimo pelo novo meio de comunicação, principalmente pelo filme documentário e didático; a primeira pessoa que se ocupou disso no comissariado de Lunatcharski foi Krupskaiya" (WILLET, 1987: 100).

Embora os artistas e cineastas desse período estivessem em pleno acordo com essa concepção sobre a arte e o cinema – principalmente Vertov e Eisenstein, que estiveram profundamente ligados ao construtivismo russo –, coexistirão na Rússia diferentes concepções sobre o estatuto do cinema e seu "fazer artístico":

- para Vertov, por exemplo, o cinema terá uma definição e caracterização específica, abolindo o *plateau*, a *mise-en-scène*, as inspirações literárias, o herói-protagonista, e capturando a realidade objetiva, a vida, a verdade, por meio do olho da câmera e da

³² *Idem.*

montagem. Alinhado à concepção leninista e bolchevique, Vertov destaca, em um de seus manifestos, que "a produção de filmes novos, penetrados pelas ideias do comunismo e refletindo a realidade soviética, deve começar pelas atualidades [cine-atualidades]" (LÊNIN *apud* VERTOV, 1981c: 54).

- para Eisenstein, por sua vez, a definição para o cinema será a de um cinema intelectual, dialético, fundamentado, sobretudo, na montagem como conflito, e que também abole o *plateau*, os grandes estúdios e traz o povo para o elenco;

- Pudovkin, por exemplo, outro importante autor da primeira geração do período revolucionário, defenderá uma terceira concepção: um cinema que parte da emoção para chegar à compreensão e conscientização, recorrendo, para isso, a métodos de montagem dialéticos.

Cada uma dessas definições, contudo, não são excludentes e também evidenciam a efervescência e diversidade cultural e artística presente na Rússia nesse período. Tratam-se de definições que coexistiram, naquele momento, e contribuíram todas elas para a formação do cinema como concebemos hoje.

(...) Enquanto membros de uma vanguarda artística, cineastas como Serguei Eisenstein, Dziga Vertov, Ester Schub, entre outros, desempenharam seus papéis de forma análoga à vanguarda política de seu país. Cada um, dentro de perspectivas particulares, desenvolveu uma prática cinematográfica de acordo com as novas necessidades revolucionárias exigidas de qualquer trabalhador seriamente engajado na construção do então novo estado socialista. (VIEIRA, 2004: 18-9)

Apesar dessas divergências na definição e caracterização do cinema enquanto arte e instituição, do próprio "fazer" cinematográfico e nas concepções de montagem, os realizadores dessa primeira geração identificarão e constituirão o cinema a partir daquilo que ele tem de específico, de seu propriamente: a **montagem**. Ao inaugurar-se a linguagem cinematográfica por meio da montagem, o cinema nasce também como arte autêntica, não porque transmuta outra (o teatro ou a literatura, por exemplo), mas porque, ao mesmo tempo em que parte dessas artes, desata-se delas e edifica a si próprio numa mediação dialética: "a mediação dialética é uma metamorfose na qual se cria o novo, é gênese do qualitativamente novo" (KOSIK, 1976: 183). Na perspectiva de Saraiva, o princípio fundador do método de montagem do principal pioneiro do cinema soviético, Kulechov, e de todo campo de debates da escola russa será o cinema "encarado como um conjunto de signos, no qual os elementos valem por sua posição dentro da composição e não por serem registro do real" (2006: 116). Um ponto de concordância entre os realizadores do período revolucionário é conceber o

cinema como uma linguagem internacional (a cinedialética para Eisenstein; ou a cinelinguagem ou cine-escritura absoluta para Vertov).

A montagem, nesse cinema, não nasce, exata ou estritamente, de uma necessidade de continuidade narrativa linear, mas de uma necessidade e perspectiva revolucionária e pedagógica, segundo a qual o cinema e a educação são entendidos como atos políticos, de transformação social, de cognição da dinamicidade da vida, de construção de uma nova sociedade e de um novo homem. Por isso também, tanto na produção de Eisenstein quanto de Vertov, a montagem não será invisível, mas, ao contrário, se evidenciará; uma montagem que se afasta de uma linearidade cronológica e da narratividade para utilizar-se, muitas vezes, de associações, analogias, metáforas visuais e outras figuras de linguagem visual, configurando-se como uma montagem discursiva. Como o cinema, a montagem, nessa escola, é desenvolvida também a partir de uma perspectiva educativa, ideológica e política. Tanto o campo cinematográfico quanto educativo são pensados a partir de uma perspectiva autêntica e pioneira; isto é, um cinema pioneiro, na medida em que é forjado política e pedagogicamente; e uma educação igualmente pioneira, na medida em que abarca não apenas a política e a cultura, mas também as artes e o cinema.

Um dos principais aspectos que podem ser destacados nas determinações da sociedade soviética do período revolucionário é a experimentação. Seja no campo pedagógico, artístico-cultural, cinematográfico, ou mesmo das teorias psicológicas, não há apenas estudiosos produzindo teorias, mas experimentadores – tanto na dimensão experimental, pioneira e vanguardista do termo, quanto em sua referência à prática e ao empirismo. "A *práxis* é ativa, é atividade que se produz historicamente – quer dizer, que se renova continuamente e se constitui praticamente", isto é, "a *práxis* do homem não é atividade prática contraposta à teoria; é determinação da existência humana como *elaboração* da realidade" (KOSIK, 1976: 202, os grifos são do autor). Na sociedade russa revolucionária, a produção de conhecimento não se dava apenas em sua dimensão teórica, mas, primeiramente, prática, pois se partia da prática para o desenvolvimento da teoria. A prática social, a *práxis*, constituía a base do processo cognitivo (cf. CASSETI, 2009: 79) ³³. Teoria e prática desenvolviam-se articuladamente e não de modo polarizado, na inveterada oposição entre cognição e produção, mas, ao contrário, de modo intercambiado, imbricado, convertendo-se em uma atividade de transformação social, de elaboração da realidade objetiva e do fazer

³³ A discussão de Caseti nessa obra (2009) não é sobre o cinema soviético, tampouco sobre o período revolucionário russo, e sim sobre a dialética e a *práxis* humana, porém, é uma discussão que converte-se em fundamentação teórica para minha análise.

cinematográfico. Como já discutido por Eisenstein (s.d.: 46), a cognição da vida, da realidade objetiva, é a edificação da vida.

Sobre esse período, Eisenstein declarou que "assim começou para mim uma 'vida dupla', onde a cada instante se conjugavam a atividade criadora e a atividade analítica, o comentário da obra pela análise e a verificação pela obra de minhas hipóteses teóricas" (1969: 19). Aqui, cabe pontuar que a

(...) dialética envolve pensar no movimento, na contradição e na sua integração numa totalidade. A sua autêntica vocação é a de ser instrumento para um *diálogo sempre aberto com o real* (...). O pensamento dialético materialista recusa por princípio a atitude de se munir de uma cartilha estabelecida *a priori* para encetar o diálogo com natureza³⁴ [realidade objetiva] (BRANCO, 1989: 273-4 *apud* CASSETI, 2009: 76, os grifos são do autor)

O cinema revolucionário soviético era um cinema militante, cujo objetivo era colocar-se à disposição da revolução socialista, da conscientização das massas e do combate à contrarrevolução – isto se refletiu, sobretudo, como visto até aqui, nas temáticas, nas concepções de cinema, na prática cinematográfica e nas técnicas de montagem que desenvolveu. O mesmo se deu nas demais artes (teatro, poesia, literatura, artes plásticas, arquitetura, música). Nesse período, diversos artistas, muitos deles militantes revolucionários (alistados no Exército Vermelho), colocaram suas atividades artístico-intelectuais a serviço da perspectiva revolucionária. Karel Kosik afirma que

Para que o mundo possa ser explicado "criticamente", cumpre que a explicação mesma se coloque no terreno da "práxis" revolucionária. (...) a realidade pode ser mudada de modo revolucionário só porque e só na medida em que nós mesmos produzimos a realidade, e na medida em que sabemos que a realidade é produzida por nós. A diferença entre a realidade natural e a realidade humano-social está em que o homem pode mudar e transformar a natureza; enquanto pode mudar de modo revolucionário a realidade humano-social porque ele próprio é o produtor desta última realidade. (1976: 18, os grifos são do autor)

Desse modo, o cinema revolucionário soviético pode ser caracterizado como a arte, o cinema da *práxis*, da transformação social. Parafraseando Marx e Engels, que afirmaram que "os filósofos apenas *interpretaram* o mundo de diferentes maneiras; porém, o que importa é *transformá-lo*" (2009: 126, os grifos são do autor); poder-se-ia dizer que os artistas teriam

³⁴ Aqui, natureza é entendida como realidade objetiva, que, inteiramente, congrega os fenômenos naturais e sociais: "Conclui-se que o conceito de natureza se identifica integralmente com os conceitos de 'matéria' e de 'realidade objetiva', o que leva a admitir que a natureza em sua integridade, representada pela categoria da matéria, compreende não apenas os fenômenos da natureza, mas também os da sociedade (o *ser social*). Trata-se aqui da categoria *filosófica* de matéria e não do conceito *científico* da matéria" (CASSETI, 2009: 72).

também, até a Revolução de Outubro, apenas interpretado o mundo, a questão, agora, seria transformá-lo por meio do fazer artístico (sobretudo cinematográfico), intercambiado ao político, social e cultural. A *práxis* "é reflexão e ação dos homens sobre o mundo para transformá-lo. Sem ela, é impossível a superação da contradição opressor-oprimido" (FREIRE, 1997: 38). A arte russa do período revolucionário, especialmente o construtivismo russo, era uma arte aplicada à prática, voltada para a *práxis* social, de transformação e revolução, uma "arte laboratório". Uma "práxis criativa", de acordo com a caracterização proposta por Vázquez em *A Filosofia da Práxis* (1977): "a ação livre, criativa e criadora, que se apresenta diferente do padrão moral, político e legal vigentes, sendo, portanto, o seu maior exemplo, a ação revolucionária, pois produz algo radicalmente novo" (MARTINS, 2011: 540).

CAPÍTULO 3 – A EDUCAÇÃO COMO ATO POLÍTICO E A PEDAGOGIA DAS IMAGENS: A NATUREZA PROEMINENTEMENTE PEDAGÓGICA DO CINEMA

Os elementos de uma concepção marxista da educação começam a surgir da década de 1840, em muitas obras de Marx e Engels (por exemplo, *O Capital*, cap. XIII; *A ideologia alemã*, vol.I, parte I; *Crítica ao Programa de Gotha*, IV e *Princípios do comunismo*, de Engels).

Posteriormente, uma teoria mais coerente da educação foi gradualmente construída sobre esses fundamentos. Grande impulso lhe foi dado pela Revolução de Outubro e sua necessidade de uma práxis educacional marxista (Lênin, Krupskaja, Blonskii, Pistrak e Makarenko). Na verdade, a teoria marxista da educação é, essencialmente, uma *teoria da prática*. (BOTTOMORE, 2013: 199, os grifos são do autor)

Em 25 de agosto de 1918, no primeiro Congresso do Ensino, Lênin declarou: "Nosso trabalho no domínio escolar consiste em derrubar a burguesia, e declararmos abertamente que a escola fora da vida, fora da política, é uma mentira e uma hipocrisia" (*apud* PISTRAC, 2011: 18). Partindo de outra citação de Lênin, Dermeval Saviani (1984) apresenta a Teoria da Curvatura da Vara, segundo a qual, se uma vara está torta, de nada adiantaria tentar endireitá-la apenas colocando-a na posição ereta. Para que fique reta, é necessário entortá-la para o lado oposto à sua curvatura. Tecendo uma analogia, essa perspectiva se aplica à caracterização do modelo de educação da Rússia revolucionária. Longe de uma simples reforma (de conteúdo, por exemplo, como defendiam alguns educadores), os bolcheviques implementaram, sobretudo por meio da teoria e prática inovadora desenvolvida por Moisey Pistrak, uma revolução em toda estrutura pedagógica, em toda organização e funcionamento da escola.

Essa concepção [da educação apolítica] dominava e domina a sociedade burguesa, mas a ideia de uma educação apolítica ou neutra não passa de uma hipocrisia da burguesia, um meio de enganar as massas. A burguesia dominante nos países capitalistas entretém cuidadosamente este engodo.

Em todos os estados burgueses, são muito íntimas as relações entre o aparelho político e o ensino, *embora a sociedade burguesa não possa reconhecê-lo* (sublinhado pelo autor); entretanto, esta sociedade educa as massas através da Igreja e por intermédio de todas as organizações que se baseiam na propriedade privada.

Não podemos deixar de colocar francamente a questão, reconhecendo, abertamente, apesar das antigas mentiras, que a educação não poderia ser independente da política. (LÊNIN *apud* PISTRAC, 2011: 18-9)

No campo ideológico-político-educativo, há o mito de que, com o advento da escola laica, de modo geral, a Igreja não participaria mais da educação das massas, pelo menos não pelos meios formais de educação, como a escola. Aníbal Ponce (2001) pondera que o advento

da escola laica não foi uma vitória e nada tem de revolucionário, "foi apenas uma transação" entre a burguesia e a Igreja.

As tentativas que a burguesia liberal empreendeu desde essa época, no sentido de arrebatá-la de novo à Igreja a conquistada hegemonia no terreno pedagógico, ressentiram-se da existência de graves contradições. A burguesia era inimiga da Igreja, mas, ao mesmo tempo, necessitava dela. Inimiga, na medida em que pretendia realizar os seus negócios sem a interferência desse "sócio" de má-fé, que sempre estava disposto a apropriar-se dos melhores bocados; aliada, na medida em que sempre via na Igreja, e com razão, um poderoso instrumento para inculcar nas massas operárias a sagrada virtude de se deixar tosquiá-la sem protestos.

(...)

(...) a burguesia e a Igreja se estorvavam mutuamente muitas vezes, mas como têm um inimigo em comum pela frente seria insensato que elas se separassem demasiado uma da outra. (2001: 154-5)

Tão frequente quanto a falácia do advento da escola laica é o mito da neutralidade da educação³⁵, a suposição de que a educação, a escola, poderia ser imparcial. Como afirmou Paulo Freire, "não existe imparcialidade" (S.n.t.) – afirmação que não se restringe apenas à educação, mas a qualquer construção de significado e interpretação, a qualquer construção social. "Todos são orientados por uma base ideológica" (*Ibidem*). Toda educação está carregada de ideologia e é essencialmente política, pois "a qualidade de ser política, [é] inerente à sua natureza. É impossível, na verdade, a neutralidade na educação. (...) A educação não vira política por causa da decisão deste ou daquele educador. Ela é política" (FREIRE, 1996: 124):

(...) tanto no caso do processo educativo quanto no do ato político, uma das questões fundamentais seja a clareza em torno de a favor de quem e do quê, portanto contra quem e contra o quê, fazemos a educação e de a favor de quem e do quê, portanto contra quem e contra o quê, desenvolvemos a atividade política. Quanto mais ganhamos esta clareza através da prática, tanto mais percebemos a impossibilidade de separar o inseparável: a educação da política. Entendemos então, facilmente, não ser possível pensar, sequer, a educação, sem que se esteja atento à questão do poder. (FREIRE, 1989, s.p.)

A educação não pode ser concebida de modo independente da política e a assertiva deste fato não se estabelece apenas porque a esfera política interfere sobre a educativa ou

³⁵ A discussão dessa questão é profundamente relevante no momento contemporâneo, quando em diversos países pelo mundo, europeus, anglo-saxões, latino americanos, entre eles o Brasil, uma onda reacionária adquire força e expressividade; diante da crise político-econômica que o Brasil atravessa, com o conservadorismo ganhando força política, o que tem culminado em projetos "sofistas", como a PL "Escola sem Partido" (ESP), que tramita e/ou foi aprovada na Câmara de Deputados Estaduais de diversos estados brasileiros, sob autoria do deputado Izalci (PSDB-DF), e no Senado Federal, sob autoria do senador Magno Malta (PR); além de projetos a nível municipal.

porque estão articuladas, mas porque, para além disso, a educação é essencialmente um ato político. Essa concepção, que solidifica a base do modelo pistrakiano e krupskayaniano de educação, adotado pelos bolcheviques, coloca em evidência o caráter político da educação, defendendo que não poderiam "atualmente colocar nenhum problema escolar abstraindo as questões de política geral" (PISTRAK, 2011: 19), "como se a maneira humana de estar no mundo fosse ou pudesse ser uma maneira neutra" (FREIRE, 1996: 110).

Quando os bolcheviques tomam o poder, uma das primeiras medidas é dirimir a questão do analfabetismo em o todo país, rompendo com uma educação que refletia a divisão da sociedade em classes sociais. Os trabalhadores precisavam ser alfabetizados e qualificados para continuarem ocupando posições de direção e de comando no controle do trabalho, da produção, das fábricas e das instituições e organismos do Estado Operário. Assim, em 1918, assinam um decreto, intitulado *Sobre a Mobilização*, que determinava que todos os cidadãos fossem alfabetizados, aprendendo a ler e escrever. No ano seguinte, esse Decreto é ratificado por um segundo decreto, *A Liquidação do Analfabetismo*, mais incisivo. Este estabelecia a alfabetização do povo como obrigatória e que qualquer pessoa com faixa etária entre oito e cinquenta anos deveria ser alfabetizada no idioma russo ou materno. Aqueles que trabalhassem deveriam ter dispensa do trabalho de duas horas remuneradas para a aprendizagem.

Nesse momento, na Rússia, não há um consenso entre os educadores. Alguns defendiam apenas uma reforma do programa escolar, com conteúdos que difundissem a perspectiva comunista. Outros, como Pistrak, defendiam uma verdadeira revolução, uma transformação desde a raiz de toda estrutura pedagógica, de toda organização e funcionamento escolar, da natureza, do objeto e dos objetivos do ensino e da educação, que deveriam ser unificados. Pistrak combatia aquela tendência afirmando que

(...) ainda frequentemente, utilizamos as velharias pedagógicas sem submetê-las a uma análise cuidadosa. Admitimos uma série de "axiomas" herdados do regime pré-revolucionário, aceitamos-os como algo de absolutamente verdadeiro e procuramos apenas os meios práticos de adaptá-los às necessidades revolucionárias.

É evidente que o professor russo, que ainda ontem considerava as tendências pedagógicas americana e reformista europeia como inovações, aceite sem uma crítica séria essas tendências pretensamente novas; contra isso devemos lutar.

Para trabalhar de forma útil e com sucesso na nova escola soviética, é fundamental compreender o seguinte: primeiro, **sem teoria pedagógica revolucionária, não poderá haver prática pedagógica revolucionária. Sem uma teoria de pedagogia social, nossa prática levará a uma acrobacia sem finalidade social e utilizada para resolver os problemas pedagógicos na base das inspirações do momento, caso a caso, e não na**

base de concepções sociais bem determinadas. (2011: 19, os grifos são meus)

Pistrak condenava a tendência neofóbica de propor soluções velhas a questões e conjunturas inteiramente novas. Uma vez que a palavra de ordem nos diversos campos e esferas da sociedade russa era "revolução", para ele, a educação, principalmente, não poderia constituir-se de modo diferente: "todo ensino deve sofrer uma revisão de valores sob a luz da pedagogia social, justificada em função da escola soviética" (*Op. cit.*: 20). Ele defendia que a nova sociedade, em completa transformação em suas mais variadas determinações sociais, tinha como demanda uma nova educação, que desse conta de suas transformações sociais, seus novos valores, aspectos, problemáticas e questões. Essa grande problemática remete, novamente, a questões pontuadas por Paulo Freire. Segundo ele, "devemos compreender de modo dialético a relação entre a educação sistemática e a mudança social, a transformação política da sociedade. Os problemas da escola estão profundamente enraizados nas condições globais da sociedade" (1987, s.p.) – o que nos remete à defesa pistrakiana e bolchevique de que o objetivo substancial da escola deve ser estudar a realidade atual, perscrutando-a e vivendo nela (cf. PISTRÁK, 2011: 26).

Para Pistrak, antes de propor qualquer metodologia de ensino, era preciso responder à questão: esta ou aquela matéria é necessária, por quê? A resposta a essa questão era, em sua concepção, a principal diferença entre a escola burguesa e a soviética. A capacidade para avaliar, escolher e justificar essa resposta, isto é, o critério, só poderia ser desenvolvido com a adoção da "teoria marxista como uma nova arma capaz de garantir a transformação da escola" (2011: 20). Assim, era preciso reeducar o professor (que, no processo de ensino-aprendizagem, é também coeducado), não para "fornecer-lhe um conjunto de indicações práticas" (*Ibidem*), mas, para que, munido dessa nova arma de pedagogia social, ele mesmo desenvolvesse um bom método, na medida em que Pistrak reconhecia que não era possível aplicar as mesmas regras, mecanicamente, a todas as condições escolares – um comportamento, para ele, contrário à própria essência da escola soviética. Desse modo, a reeducação do professor se orientaria no sentido de fomentar nele o desenvolvimento de uma "criatividade pedagógica" – para o autor, fator essencial quando se deseja criar uma nova escola e que se desenvolveria na coletividade – e, para além da reeducação, o mesmo deveria "assumir os valores de um militante social ativo" (*Op. cit.*: 21). Estes fatores eram, para

Pistrak, fundamentais ao desenvolvimento de uma "teoria pedagógica comunista" ³⁶ "ativa e eficaz", no sentido de que era inescusável abandonar "as noções escolásticas inutilizáveis" da pedagogia burguesa para que se tornasse possível "criar livremente" (criatividade e autonomia, inclusive a cada escola coletivamente, que deveria "adaptar os programas e planos da instituição central às suas condições específicas", p.102) e libertar-se dos "preceitos nocivos" (ruptura, dinamismo e compreensão dialética da realidade) (PISTRAK, 2011: 21).

O "sistema de educação" ³⁷ defendido por Pistrak pautava-se no método dialético:

(...) O objetivo do esquema de programa oficial é ajudar o aluno a compreender a realidade atual de um ponto de vista marxista, isto é, estudá-la do ponto de vista dinâmico e não estático. Estuda-se a realidade atual pelo conhecimento dos fenômenos e dos objetos em suas ações recíprocas, estudando-se cada objeto e cada fenômeno de pontos de vista diferentes. O estudo deve mostrar as *relações recíprocas* existentes entre os aspectos diferentes das coisas, esclarecendo-se a transformação de certos fenômenos em outros, ou seja, o estudo da realidade atual deve utilizar o método *dialético*. Apenas um conhecimento da realidade atual desse tipo é um conhecimento *marxista*.

Daí deriva a necessidade de organizar as disciplinas do programa em complexos, na medida em que este é o único sistema que garante uma compreensão da realidade atual de acordo com o método dialético. A partir dessa compreensão, o sistema do complexo deixa de ser para nós simplesmente uma boa técnica de ensino, para ser um *sistema de organização do programa* justificado pelos objetivos da escola. (*Op. cit.*: 109, os grifos são do autor)

O educador russo pensará a "escola do trabalho" a partir de uma perspectiva dialética marxista, que supera a pedagogia conteudista e "livresca". O sistema dos complexos remete à concepção materialista-dialética de totalidade, que compreende "toda totalidade como constituída por totalidades subordinadas e sobredeterminadas a ela, isto é, totalidades que estão abaixo e acima dela (totalidades de complexidade maior), conforme verifica-se mais claramente na paráfrase de Mézáros da definição proposta por Lukács (1948: 12):

³⁶ Pistrak defende que "nosso objetivo não é formular [de modo pronto e acabado] esta teoria [comunista da educação]: só agora é que ela começa a surgir para nós, no contexto da nossa prática escolar guiada pelo marxismo. Ainda não está escrita e apenas começa a se fazer sentir" (2011: 22).

³⁷ O autor rejeita a caracterização como método, na medida em que é possível "utilizar diversos métodos utilizando o método do complexo: trabalho de laboratório, excursão etc. Seria mais exato falar de método experimental ou *organização do programa de ensino segundo os complexos*". (PISTRAK, 2011: 107, os grifos são do autor). No decorrer do livro *Fundamentos da Escola do Trabalho*, o autor chama-o de "sistema de educação comunista" (cf. *Op. cit.*: 106, por exemplo): "A instituição central pode apenas fornecer a *linha geral*, as diretrizes essenciais e, portanto, o que ela fornecer não passará de um esquema (...). Cada escola deve adaptar os programas e planos da instituição central às suas condições específicas. (...) Os programas devem conter todas as indicações úteis sobre a relação entre as disciplinas de ensino e a atividade manual em suas formas diversas. Essa relação não deve ser interpretada apenas como um método de trabalho manual, mas como um plano de educação básica referente à marcha geral da vida escolar" (*Op. cit.*: 102, os grifos são do autor).

A concepção materialista-dialética de totalidade significa, em primeiro lugar, a unidade concreta de contradições inter-atuantes [...]; em segundo lugar, significa a relatividade sistemática de toda totalidade, tanto para cima como para baixo (ou seja, que toda totalidade está constituída de totalidades a ela subordinadas e que também ela é, ao mesmo tempo, sobredeterminada por totalidades de complexidade maior); e, em terceiro lugar, a relatividade histórica de toda totalidade, isto é, que o caráter-de-totalidade de toda totalidade é mutável, está limitado a um período histórico concreto, determinado. (MÉSZÁROS, s.d. *apud* PARKINSON, 1973: 79-80)

Pistrak propõe o trabalho na escola como base da educação – para que a escola passe do "ensino" à "educação" –, "ligado ao trabalho social, à produção real, a uma atividade concreta socialmente útil" (2011: 30), e que a escola deveria ser organizada sob a orientação de dois princípios fundamentais: "1. Relações com a realidade atual; 2. Auto-organização dos alunos" (*Op. cit.*: 25). A realidade atual se refere a tudo que está relacionado à vida social contemporânea – a fortaleza do capitalismo mundial, o imperialismo, o capital financeiro, a revolução (que precisava ser internacionalizada), a ruptura da velha ordem, a nova sociedade e "tudo que se agrupa em torno da revolução social vitoriosa" na Rússia "e que serve à organização da nova vida" (*Ibidem*). O "objetivo fundamental da escola é, portanto, estudar a realidade atual, penetrá-la, viver nela" (PISTRAK, 2011: 26). A escola, segundo Pistrak, deve, necessariamente, educar as crianças de acordo com o espírito da realidade atual, não apenas estudá-la. Essa realidade "deve invadir a escola, mas invadi-la de uma forma organizada; (...) adaptando-se a ela e reorganizando-a ativamente" (*Ibidem*), a ponto de permitir que os alunos sejam impregnados pela realidade atual, a fim de que, no contexto revolucionário e de construção da nova sociedade, ele "perceba organicamente o método marxista". Este, por sua vez, fornece-lhe o método de análise para compreensão da "essência dos fenômenos sociais em suas relações recíprocas" e "o método de ação eficaz para transformar a ordem existente no sentido determinado pela análise" e no "sentido de sua ação" (*Op. cit.*: 30), num exercício ativo, de transformação do mundo. E também "de organização da apropriação da vida pelas crianças" – que, para os soviéticos, se traduzia na "formação e na direção das preocupações infantis" (*Ibidem*).

Tratava-se, portanto, de um ensino e de uma educação – num sentido mais amplo – dialéticos, que deveriam fundir-se completamente, tornando "o trabalho e a ciência... duas partes orgânicas da vida escolar, isto é, da vida social das crianças" (*Op. cit.*: 41). Nessa concepção, o trabalho é tomado como "um elemento integrante da relação da escola com a realidade atual" (*Ibidem*) e é ele que realiza a síntese entre ensino e educação. Contudo, para que de fato o trabalho na escola se processasse como educativo, harmonizando trabalho e programa escolar, o autor defende a necessidade de que na base do trabalho escolar estivesse

1) o estudo do trabalho humano, 2) a participação nesta e naquela forma de trabalho, e 3) o estudo da participação das crianças no trabalho (cf. PISTRÁK, 2011: 41-2)

A escola do trabalho, na concepção pistrakiana, deveria ser viva e ativa, se posicionar frente ao mundo. Para isso, os discentes deveriam ser incentivados a se auto-organizar para estimular a convivência coletiva na produção e difusão de conhecimento, abandonar a posição passiva, delegada hegemônica e historicamente pela escola burguesa, e adotar uma posição ativa, pois era "preciso reconhecer de uma vez por todas que a criança e, sobretudo, o adolescente, não se preparam apenas para viver, mas já vivem uma verdadeira vida" (*Op. cit.*: 33). Isto é, as crianças e adolescentes são membros da sociedade e compartilham "seus problemas, interesses, objetivos ideais, já estando ligadas à vida dos adultos e do conjunto da sociedade" (*Op. cit.*: 34). A auto-organização discente estaria diretamente relacionada ao desenvolvimento social da criança e adolescente, e, conseqüentemente, à descoberta de certas habilidades. Para isso, todos deveriam experimentar a auto-organização, ocupando tanto funções dirigentes quanto subordinadas – rompendo, assim, com a velha concepção que divide o trabalho em intelectual e manual. A partir das relações com a realidade atual e a auto-organização dos alunos, o trabalho no interior da escola ganharia/ ganhava forma e sentido, se introduzindo "como um elemento de importância social e sociopedagógica destinado a unificar em torno de si todo o processo de educação e formação" (*Op. cit.*: 35).

A imagem em movimento, o filme, possui uma natureza proeminentemente pedagógica, na medida em que "pensa" e faz pensar. O cinema pensa, por meio de seus realizadores, de seus movimentos cinematográficos, e nos faz pensar junto com ele. Na concepção deleuzeana (1985), o cinema é tomado como um campo de experimentação do ato de pensar e uma forma de pensamento.

Para Deleuze, os cineastas soviéticos acreditariam que a arte (o cinema, em particular) poderia provocar um choque no pensamento capaz de conduzir o homem a pensar. Ele argumenta que:

Todos sabem que, se uma arte impusesse necessariamente o choque ou a vibração, o mundo teria mudado há muito tempo, e há muito tempo os homens pensariam. Por isso esta pretensão do cinema, pelo menos nos seus grandes pioneiros, hoje em dia faz sorrir. Eles acreditavam que o cinema seria capaz de impor tal choque, e de impô-lo às massas, ao povo (Vertov, Eisenstein, Gance, Elie Faure...) (1985: 204).

Sobre esta questão, Lênin defende a necessidade de uma revolução cultural e intelectual na Rússia soviética, que deveria seguir-se à revolução política, social e econômica

para que a nova sociedade se tornasse inteiramente socialista – é nesta perspectiva que está embasado todo processo de revolução cultural, artística, pedagógica e cinematográfica que se estabelecerá na Rússia após a Revolução de 1917. Na Rússia revolucionária, tudo se encontrava em processo de transformação, de construção de uma nova ordem societária e de um novo homem, "num incansável movimento e transformação": "tudo aquilo que se considerava rígido se havia tornado flexível; tudo quanto era fixo, foi posto em movimento; tudo quanto era tido por eterno, tornou-se transitório; (...) num eterno fluxo e permanente circulação" ³⁸ (ENGELS, 1976: 23):

(...) anteriormente, o centro de gravidade encontrava-se e devia mesmo se encontrar na luta política, na revolução e na conquista do poder etc. Mas, agora, *o centro de gravidade se desloca na direção do trabalho pacífico "cultural"*. (sublinhado por Pistrak) Se não fossem as relações internacionais, a necessidade de lutar para defender nossas posições no plano internacional, eu chegaria a dizer que o centro de gravidade se desloca para nós na direção do trabalho intelectual. Mas se abstrairmos este aspecto das coisas e nos limitarmos às relações econômicas internas, o centro de gravidade de nosso trabalho se encontrará agora no trabalho intelectual.

(...) Nosso segundo problema é o trabalho intelectual para o camponês: o objetivo econômico que este trabalho de civilização pretende alcançar é o estabelecimento da cooperação: se atingíssemos a cooperação completa, teríamos alicerces sólidos na base socialista.

Mas o estabelecimento da cooperação implica um tal progresso cultural da parte da classe camponesa (precisamente enquanto grande massa) que *esta cooperação completa não é possível sem uma revolução intelectual*. (destaque de Pistrak)

Esta revolução intelectual é suficiente para que nos tornemos um país inteiramente socialista. (LÊNIN, **Sobre a cooperação**, s.n.t. *apud* PISTRAK, 2011: 90-1)

A educação e a cultura por si só não mudam a sociedade de modo revolucionário, isto é, não a modificam de modo estrutural e sistemático, desde sua base, de sua superestrutura, porém, por outro lado, não é possível mudar a sociedade – no sentido revolucionário – sem educação e cultura, sem uma revolução cultural, artística e educacional, pedagógica.

Outra questão que precisa ser contextualizada nesse tipo de análise é que qualquer produção artística e cultural não pode ser analisada de forma isolada de seu contexto. A proposta política e revolucionária do cinema soviético a respeito da transformação social, política, cultural, artística e ideológica não era, de forma alguma, uma ação isolada. Este cinema foi inspirado e inspirador de concepções e ações que não começavam nem terminavam no cinema.

³⁸ Trecho de *A Dialética da Natureza*, citado em analogia à discussão de Engels sobre a nova concepção de Natureza (1976: 22-3).

(...) a estrutura de significação do texto fílmico não é dada apenas por seus componentes internos, já que os filmes estão intimamente vinculados ao universo cultural em que são vistos e produzidos.

(...) é preciso, então, cruzar os diferentes sistemas de significação dos filmes com os elementos de significação que estão presentes nas culturas em que eles são vistos e produzidos, ou seja, procura-se identificar e descrever o(s) significado(s) de narrativas fílmicas no contexto social de que elas participam. (DUARTE, 2002: 99)

Os realizadores e demais artistas soviéticos estavam comprometidos com a construção de um cinema que se colocasse a serviço da Revolução, da instrução pedagógica das massas trabalhadoras, de uma "decifração dialética do mundo" (VERTOV *apud* PERNISA JÚNIOR *et al*, 2009), da crítica marxista da realidade objetiva. A partir dessa perspectiva, o cinema se configurará como uma instituição que precisaria ser implodida e reconstruída (na perspectiva de Vertov e do Conselho dos Três); uma arte que precisaria ser reinventada (como aponta Eisenstein), tendo em perspectiva sua constituição como ato criativo de natureza pedagógica e de comunicação com as massas. Seja através do documentário, com Vertov, ou da ficção, com Eisenstein, os realizadores soviéticos pensavam o cinema, sobretudo, da perspectiva político-social; e produziram filmes, em primeira instância, de educação política, valendo-se da gramática do cinema, de sua cinelinguagem internacional, para propagar uma causa também internacional, a revolução socialista e o comunismo.

3.1 Vertov: uma Proposta de Educação dos Sentidos

Em seu manifesto sobre a arte cinematográfica, repleto de ironia, Vertov conclama todos (realizadores, técnicos, público, exibidores etc.) ao grande desafio de construção de um cinema novo, uma nova arte, um novo dispositivo, para uma, também nova, sociedade:

Vós todos, cineastas, realizadores e decoradores desempregados, operadores desamparados e argumentistas disseminados pelo mundo inteiro,
 Vós, público paciente das salas cinematográficas, sofrendo como uma mula sob o fardo das emoções que vos oferecem,
 Vós, impacientes proprietários de cinema, que todavia são poupados pela falência, ávidos em engolir as sobras da mesa alemã e, mais raramente, da americana,
 Vós esperais, esgotados pelas recordações, suspirando sonhadoramente atrás da lua de mel de uma nova encenação de seis atos... (pede-se às pessoas sensíveis para fecharem os olhos),
 Vós esperais o que nunca chegará e é inútil esperar.
 Dou-vos um conselho de amigo:
 Abri os olhos,

Olhai ao redor de vós,
Já está!

Eu vejo, os olhos de cada criança vêem as tripas e intestinos das sensações fortes aumentar o ventre da cinematografia que a espora da revolução perfurou.

Olhai como se arrastam deixando na terra, que estremece de horror e asco, um rastro de sangue.

Tudo acabou. (VERTOV, s.d. *apud* GRANJA, 1981: 20-1)

Não por acaso, no manifesto de Vertov, quem vê a morte do velho cinema são os olhos da criança, da nova geração e, em um sentido mais amplo e metafórico, do novo homem, formado no contexto da nova sociedade, forjada nos anos revolucionários posteriores à Revolução de Outubro. Para ele, é a revolução que, antes de tudo, extermina o velho cinema e o liberta de seus grilhões, na medida em que ela, inevitavelmente, se estende aos outros âmbitos sociais, como as artes, a cultura, a educação. Desse modo, a revolução, primeiro, liberta o homem de seus grilhões, principalmente no que diz respeito a sua subsistência (é nesse sentido que podemos retomar a citação de Lênin de que o pão é o alimento para o corpo e as artes, o alimento para a inteligência do espírito); para que o homem, em seguida, liberte a vida social, a cultura, as artes, o cinema – cabe ao homem, portanto, em coletividade, um papel inteiramente ativo nesse processo, um papel de transformador social que, por sua vez, tem um viés político-pedagógico e revolucionário.

Para Vertov, os homens deveriam "educar os seus sentidos diante do ecrã luminoso do cinema" (s.d. *apud* GRANJA, 1981: 21). Porém, a única forma de fazê-lo de fato seria assumindo a imperfeição da apreensão do mundo pelo olho humano e reconhecendo a câmera de filmar como mais perfeita do que o olho humano, capaz de captar a realidade tal como ela é, com o mínimo de castrações e sem as encenações de um cinema fictício:

O olho submete-se à vontade da câmara e deixa-se dirigir por ela para esses momentos sucessivos da ação que, através do caminho mais curto e mais claro, conduzem à cine-frase em direção ao cume ou ao fundo do desenvolvimento (VERTOV, s.d. *apud* GRANJA, 1981: 23)

Assim, Vertov concebe o conceito de "cine-olho", que cria um novo homem, perfeito, concebido de forma indissociável da câmera – e da montagem –, que é, portanto, uma extensão de seu corpo, e amplia suas percepções sensoriais e suas capacidades, modificando, primeiro, sua visão, mas também seus braços, suas pernas, sua cognição e inteligência:

Eu sou o cine-olho.

A um, torno os braços, mais fortes e mais habilidosos, a outro as pernas, mais bem feitas e mais velozes, ao terceiro a cabeça mais bela e mais

expressiva e, graças à montagem, crio um homem novo, um homem perfeito. (VERTOV, s.d. *apud* GRANJA, 1981: 23)

A diferença entre o cine-olho e o olho humano é que aquele seria mais perfeito do que o olho humano na medida em que seria capaz de desvelar a verdade, as contradições dialéticas constitutivas, que não podem ser apreendidas diretamente, sem a medição do aparato moderno que, daí para frente, caracterizará ainda mais o homem moderno – perspectiva construtivista.

Como salienta Michelson,

O desdém de Vertov pelo mimético, sua preocupação com a técnica e o processo de produção, com suas implicações e explicitações, estampam-no como membro da geração construtivista. A preocupação ideológica com a função social de sua arte como agente do aperfeiçoamento humano, de uma transformação social que resulte na transformação da consciência em seu estilo mais completo e profundo, compartilhadas com a certeza de acender ao "mundo da verdade nua", são fundadas na aceitação e na afirmação da qualidade radicalmente sintética da realização cinematográfica através da estilística da montagem. (1979, s.p.)

A montagem terá um papel fundamental na criação do novo cinema e do novo homem da sociedade socialista. Dessa forma, o mundo poderia ser compreendido tal como é, a partir de uma perspectiva marxista, dialética. Mas se a montagem é essencialmente ideológica (isto é, não há montagem dissociada de uma perspectiva ideológica, posto que é uma construção, é, nesse sentido, artificiosa, um artifício) como não interferir sobre a objetividade das imagens, da realidade? – Ou ainda, existiria uma objetividade das imagens? Por isso, a montagem, para Vertov, deveria ser construída levando em consideração a interpretação marxista da realidade, enquanto ciência, e a tomada de consciência. Assim, fica evidente que a dialética, empregada pelo *kino-pravda* ou cine-verdade, será essencial para a apreensão de uma realidade/verdade para além da superfície.

Lukács argumenta que

(...) a essência do método do materialismo histórico é inseparável da atividade "prática" e "crítica" do proletariado: ambas são aspectos do mesmo processo da evolução social. Assim, também, o conhecimento da realidade fornecido pelo método dialético é igualmente inseparável, do ponto de vista de classe, do proletariado. (1971: 20-1 *apud* SWINGWOOD, 1978: 95)

Partindo dessa discussão acerca do marxismo, podemos compreender o cinema de Vertov também como uma *práxis* e uma teoria em desenvolvimento com sua própria semântica, que, por sua vez, gravita em torno da montagem. Como qualifica Vertov, "a montagem tem lugar de início ao fim da produção":

Montar é organizar pedaços de filmes, chamados fotogramas, em uma cinecoisa. Isto significa escrever algo cinematográfico com planos filmados. Isto não significa selecionar os pedaços, fazer "cenas" (desvios de uma característica teatral), nem significa arranjar os pedaços segundo os letreiros (desvios de uma característica literária).

Cada produção Cine-Olho é montada no mesmo dia em que o assunto (tema) é escolhido e este trabalho só termina com a colocação em circulação do filme na sua forma definitiva. Em outras palavras, a montagem tem lugar de início ao fim da produção.

(...) Em seguida vem a discussão da composição através da organização dos "intervalos" baseada nos movimentos entre os fotogramas e nas proporções destes pedaços relacionados uns aos outros, levando em conta as relações entre os planos (grande ou próximo), as relações entre as angulações, as relações dentro do quadro de cada pedaço, relações de luz e sombra, relações entre as velocidades de registro. Essa teoria que tem sido chamada de "teoria dos intervalos" foi lançada pelos kinoks em manifesto NÓS, escrito já em 1919. Na prática, essa teoria foi brilhantemente demonstrada em *O Décimo Primeiro Ano* e, especialmente, em *O Homem da Câmera* (sic).

Todos aqueles que amam sua arte buscam a essência da técnica para mostrar aquilo que o olho não vê – mostrar a verdade, a microscopia e a telescopia do tempo, **o negativo do tempo**, a possibilidade de visão sem fronteiras ou distâncias; o tele-olho, visão espontânea, uma espécie de **decodificação comunista da realidade**. Quase todos os trabalhadores dos filmes de arte eram inimigos dos kinoks. Era normal, significava que eles teriam de reconsiderar seu métier. Kino-Pravda foi feito com materiais [p.e. manuscritos, objetos variados, pedaços de filme, fotografias, recortes de jornais, livros] como uma casa é construída com tijolos. (VERTOV, *Kino-Eye: Lecture II* in GEDULD, s.d.: 102 e 103-05 *apud* MICHELSON, 1979, s.p.)

A semântica do cinema de Vertov e dos kinoks, especialmente em *O Homem com a Câmera* (*Tchelovek s kinoapparatom*, 1929), é uma semântica construtivista (como bem aponta MICHELSON, 1979, s.p.), transgressora, que propõe uma "hiperbólica intensificação" da montagem (*Ibidem*). "Uma composição baseada na organização dos 'intervalos'", isto é, "nos movimentos entre os fotogramas e nas proporções destes pedaços relacionados uns aos outros" (*Ibidem*). A teoria dos intervalos se apresentaria, portanto, como uma estrutura de montagem quase "matemática", racionalizada, equacionada, que, como aponta o autor, leva "em conta as relações entre os planos (grande ou próximo), as relações entre as angulações, as relações dentro do quadro de cada pedaço, relações de luz e sombra, relações entre as velocidades de registro" (*Ibidem*). Trata-se de uma teoria dialética que entende o filme como um todo estruturado pela montagem, que se desenvolve; o filme como um todo dialético e estruturado, num processo de correlações e movimento mútuo e recíproco, que se corresponde de parte à parte, de totalidade para totalidade, na qual cada fenômeno é compreendido como parte do todo ou como totalidades (subordinadas) da totalidade. "Princípio metodológico da investigação dialética da realidade social é o ponto de vista da totalidade concreta, que antes

de tudo significa que cada fenômeno pode ser compreendido como um momento do todo" (KOSIK, 1976: 40). Ou ainda, pode-se compreender a teoria dos intervalos como uma teoria que concebe o filme como "um todo estruturado que se desenvolve e se cria, o conhecimento de fatos ou conjuntos de fatos da realidade [de totalidades ou conjuntos de totalidades subordinadas da totalidade filme] vem a ser conhecimento do lugar que eles ocupam na totalidade do próprio real [filme]" (*Op. cit.*: 41). Por fim, a compreensão dialética do filme como totalidade "significa não só que as partes se encontram em relação de interna interação e conexão entre si e com o todo, mas também que o todo não pode ser petrificado na abstração situada por cima das partes, visto que o todo *se cria a si mesmo* na interação com as partes" (*Op. cit.*: 42, os grifos são do autor).

Retomando o conceito de "decodificação comunista da realidade" de que trata Vertov³⁹, tem-se o conceito de "negativo do tempo" como chave para apreender esta específica decodificação da realidade (cf. MICHELSON, 1979, s.p.): "ao procurar pelo 'negativo do tempo' o encontramos no emprego do movimento em retrocesso enquanto estratégica analítica" (*Ibidem*) – como Michelson bem observa em sua exposição, o conceito "negativo do tempo" está presente em *Kino-Glaz (Cine-Olho, 1924)* e melhor esboçado em *O Homem com a Câmera (1929)*. Na interpretação da autora, a decodificação comunista da realidade empreendida por Vertov no texto fílmico articula-se como "uma teoria do cinema como investigação epistemológica":

Nós elevamos nossos protestos contra a conclusão do diretor como feiticeiro com o público submetido ao feitiço.
Somente a consciência pode lutar contra o domínio da magia.
Somente a consciência pode formar um homem de opinião firme e sólida convicção.
Nós precisamos de homens conscientes, não de uma massa inconsciente e submissa à qualquer sugestão passageira.
Viva a consciência de classe de homens sadios com olhos e ouvidos para ver e ouvir.
Abaixo com o véu perfumado de beijos, crime, pombas e prestidigitação!
Viva a visão de classe!
Viva o cinema olho! (VERTOV, 1966 [1924] *apud* MICHELSON, 1979, s.p.)⁴⁰

Vertov apresenta um manifesto contra o ilusionismo cinematográfico, de modo que, é possível contrapor a teoria epistemológica de "decodificação comunista da realidade" ao ilusionismo cinematográfico. É nessa perspectiva que o autor concebe a morte do velho

³⁹ VERTOV, *Kino-Eye: Lecture II* in GEDULD, s.d.: 102 e 103-05 *apud* MICHELSON, 1979, s.p.

⁴⁰ Declaração realizada por Vertov em 1924, "extraída de um registro estenografado de sua conferência, realizada durante um colóquio sobre Arte e Vida Cotidiana, publicado pela primeira vez em Moscou em 1966" (MICHELSON, 1979, s.d.).

cinema, "que a espora da revolução perfurou" ⁴¹, e o nascimento de um novo cinema, que se propõe a **educar** o homem pelo ecrã, pelo olho da câmara, da máquina, e também pela montagem, numa decodificação da realidade pautada na visão de classe, em sua investigação dialética. O cine-olho (ou *kino-glaz*) – que, aqui, já se apresenta como conceito e não mais diretamente em referência à obra –, ao romper com o ilusionismo cinematográfico, corroboraria com a formação da consciência de classe, da visão de classe nos homens. O cinema vertoviano como investigação epistemológica toma a dialética epistemológica como método. É, portanto, nesses sentidos, apresentados até aqui, que o cine-olho – e o cine-pravda – e o cinema de Vertov e dos *kinoks* objetiva a "decodificação comunista da realidade" objetiva.

3.2 Eisenstein e a Cinedialética

Uma grande preocupação da produção cinematográfica eisensteiniana será a produção de emoções-choques no espectador para conseguir determinado efeito. Para isso, Eisenstein utilizará e desenvolverá a montagem, formulando diversas teorias e técnicas nesse campo.

Para ele,

A arte nova deve acabar com o dualismo das esferas do "sentimento" e da "razão".

Dar à ciência a sua sensualidade, ao processo intelectual a sua chama e a sua razão.

(...) Dar à *fórmula* especulativa estéril todo o esplendor e riqueza da *forma* carnalmente sentida. (s.d.: 50, os grifos são do autor)

O que Eisenstein propõe é o fim de uma oposição qualitativa entre arte e ciência, o fim de uma hierarquização e da percepção de ambas como campos ou assuntos antagônicos. É também essa perspectiva que devemos considerar ao nos debruçarmos sobre seus filmes, que visam um processo, em certa medida, didático, de educação e instrução política. Contudo, não com vistas a um aprendizado estéril, cumulativo e especulativo, e sim à atuação, recriação e edificação da vida, a *práxis*:

No plano da *práxis* tem-se a prática social, que constitui a base do processo cognitivo, negando a clássica dicotomia entre conhecimento e atividade prática. A instauração da *práxis* como elemento mediador se caracteriza como atividade transformadora do mundo natural e social, ou seja, da realidade objetiva. (CASSETI, 2009: 79)

⁴¹ VERTOV, s.d. *apud* GRANJA, 1981: 20-1.

Para Eisenstein e para os construtivistas (produtivistas), a ciência, a arte, o cinema, precisariam proporcionar uma eficácia atuante. O processo de cognição não poderia, portanto, estar separado do processo de produção: "Estamos prontos a voltar o desprezo sem qualquer piedade à ciência abstrata, o pensamento científico desligado da atividade direta – 'a ciência pela ciência', 'o conhecimento pelo conhecimento'" (EISENSTEIN, s.d.: 46), e, ainda, a arte pela arte.

Assim, a cognição (conhecimento, entendimento) da vida não poderia se opor à sua edificação – oposição errônea que foi construída histórica e socialmente pela ideologia burguesa. "A filosofia especulativa não tem lugar na conjuntura da edificação do socialismo! (...) A cognição da vida é indissolúvelmente a edificação da vida, a sua *re-criação*" (*Ibidem*, os grifos são do autor). "O pensamento dialético materialista recusa por princípio a atitude de se munir de uma cartilha estabelecida *a priori* para encetar o diálogo com a natureza" (BRANCO, 1989: 274 *apud* CASSETI, 2009: 76), com a realidade objetiva, com a vida natural e social. A necessidade de equiparar arte e ciência, "ao nível de um fator social atuante" (EISENSTEIN, s.d.: 46) reside aí, no entendimento de que "a cognição da vida é indissolúvelmente a edificação da vida" ⁴² (*Ibidem*), pois, da mesma forma que não existe vida sem conflito, "não existe arte sem **conflito**" (EISENSTEIN, 2009: 47, os grifos são meus). A arte, então, nasce dos conflitos, da relação dialética, do choque dos contrários, "cuja área aumenta de intensidade, assimilando continuamente novas esferas de reação sensorial do espectador" (*Ibidem*). Nesta medida, a mais perfeita arte, para Eisenstein, transforma o espectador completamente em participante, em criador, é uma arte dialética, um cinema dialético.

Nessa perspectiva, a arte, o cinema, são pensados como meios de produção e transmissão de conhecimento que corresponderiam qualitativamente à ciência, à escola, à Academia, à educação formal. Estão, portanto, no mesmo patamar, sem uma hierarquia vertical convencional e histórica. O esforço coletivo de construção de uma nova cultura,

⁴² Em *Dialética da Natureza* (1976), Engels apresenta amplamente a discussão da prática humana como fundamento do processo cognitivo. Lênin também apresenta esta discussão em *Materialismo e Empiocrítico*: "O ponto de vista da vida, da prática, deve ser o ponto de vista primeiro e fundamental da teoria do conhecimento. E ele conduz inevitavelmente ao materialismo, afastando desde o princípio as invenções intermináveis da escolástica professoral. Naturalmente, não se deve esquecer que o critério da prática nunca pode, no fundo, confirmar ou refutar completamente uma representação humana, qualquer que seja. Este critério é também suficientemente 'indeterminado' para não permitir que os conhecimentos do homem se transformem num 'absoluto', e, ao mesmo tempo, suficientemente determinado para conduzir uma luta implacável contra todas as variedades de idealismo e agnosticismo. Se aquilo que a nossa prática confirma é a única e última verdade objetiva, daí decorre o reconhecimento de que o único caminho para esta verdade é o caminho da ciência assente no ponto de vista materialista" (1982: 107-8).

pautada em novos valores culturais, pressupõe a criação de novos códigos sociais simbólicos, uma nova gramática, novas estruturas de significação, de construção simbólica, de interpretação do mundo.

O cineasta questiona-se sobre a arte que porá fim à querela entre ciência e arte, cognição e edificação, especulação e edificação da vida, linguagem da lógica e linguagem das imagens⁴³, e responde:

Que espécie de arte terá forças para o fazer?

Única e exclusivamente os meios cinematográficos. Única e exclusivamente a cinematografia intelectual. Síntese do filme emocional, documentário e absoluto.

Só o cinema intelectual terá força para por termo à querela da "linguagem da lógica" e "linguagem das imagens" – na base da linguagem da cinedialética (EISENSTEIN, 2009: 50, os grifos são do autor).

A resposta de Eisenstein para esta questão não é qualquer arte e sim a cinematográfica. Da mesma forma, não é qualquer cinema, mas o cinema intelectual, que ele define como um cinema dialético ("cinedialética"), inédito social e historicamente – que utilize a matéria concreta, com um aspecto inteiramente diferente e de um outro ponto de vista –, de uma funcionalidade declarada (perspectiva construtivista) e que congregue, simultaneamente, uma máxima tomada de consciência e sensualidade – aqui, entendida como emoção, sensibilidade, paixão, chama vibrante. Um cinema que abordasse a "essência dos debates ideológicos no estado puro" – sem recorrer à efabulações, histórias, adornos narrativos e outros recursos literários e esquemáticos. Em súpula, "ao novo cinema, único capaz de inserir o conflito dialético no devir numa noção, caberá a tarefa de inculcar sem desfalecimento a ideologia comunista às massas" (EISENSTEIN, s.d.: 52).

Esta seria, para ele, a forma mais elevada de desenvolvimento das possibilidades da técnica cinematográfica. Um cinema dialético, transformador e libertador, comprometido com a conscientização e instrução das massas trabalhadoras, com a libertação humana da exploração do homem pelo homem, com a crítica marxista da realidade objetiva, um cinema que reconhece sua natureza e sua tarefa pedagógica e política. Nesse quadro geral, residiria sua diferença fundamental em relação ao cinema burguês.

Eisenstein identifica o cinema como o último elo da cadeia dos meios de revolução cultural, que começa pela educação coletiva e pelo sistema pedagógico dos complexos

⁴³ O que também nos remete à declaração de Vertov, quando disse que, com *O Homem com a Câmera*, pretendia elevar "o cine-alfabeto ao nível de uma cinelinguagem internacional". (VERTOV, 1981c: 56)

(desenvolvido por Pistrak e Krupskaya, e utilizado na URSS na década de 1920⁴⁴) e comporta também as artes e suas novas formas, entre elas, o cinema intelectual. Educação e artes, portanto, são tomadas como partes de uma mesma totalidade, um projeto/programa cultural, sobretudo, capaz de comportar a educação e alteridade das artes.

Dentro da perspectiva de construção de uma nova cultura proletária, diversos artistas, fundamentalmente aqueles vinculados ao movimento construtivista, defendiam a edificação de uma cultura que rompesse completamente com o passado burguês da cultura e das artes – entre eles, Eisenstein, Meyerhold, Vertov, Maiakóvisk, entre outros. Essa foi, inclusive, inicialmente, a fundamental bandeira do Proletkult (Primeiro Teatro Operário), um organismo independente, fundado em 1917, que tinha como objetivo propagar uma cultura de origem proletária, isto é, que partisse dos operários. Para os construtivistas, a arte, fundada no coletivismo trabalhista, era considerada o mais poderoso instrumento das forças de classe:

O nosso grupo [Proletkult] era composto por operários jovens que pretendiam criar uma arte autêntica; e para alcançar este objetivo traziam uma espécie completamente nova de temperamento e novos pontos de vista sobre o mundo e sobre a arte.

(...)

Em 1922, tornei-me diretor do primeiro Teatro dos Operários de Moscovo [Teatro do Proletkult]; foi então que se deu minha ruptura total com a administração do Proletkult. A direção deste aderiu à concepção de Lunacharsky que consistia em manter as velhas tradições, adotando um compromisso sobre a questão de eficácia pré-revolucionária da arte. Eu era um dos mais ardentes partidários da L.E.F. (A Frente de Esquerda), e queríamos algo de completamente *novo*, isto é, obras que correspondessem às novas condições sociais da arte. Nessa altura, tínhamos por nós todos os jovens e os espíritos inovadores, com os futuristas Meyerhold e Maiakovski. (EISENSTEIN, s.d.: 11-2, os grifos são do autor)

Em 1918, na primeira conferência panrussa do Proletkut, por unanimidade, foram aprovadas as teses (*Proletariado e Arte*, 1918) de Aleksandr Bogdanov (fundador do Proletkult), que já haviam sido atacadas por Lênin em 1905, em seu livro *Materialismo e Empirocriticismo*.

- I. A primeira tese defendia a arte como "a arma mais poderosa para a organização das forças coletivas em uma sociedade de classes – forças de classe" (BOGDANOV, 1918, s.p.);
- II. a segunda estabelecia que "para organizar suas forças em seu viver social, sua luta e construção, o proletariado necessita de uma nova arte de classe. O espírito dessa arte é o trabalho coletivo..." (*Ibidem*);

⁴⁴ Os demais aspectos da Pedagogia Social desenvolvida por Pistrak e também por Krupskaya já foram abordados no capítulo *Educação como Ato Político* deste trabalho.

- III. a terceira determinava a crítica proletária sobre os "tesouros da velha arte", que não deviam "ser aceitos de forma passiva". O proletariado deveria aceitá-los "sob a ótica de sua própria análise, assim sua interpretação irá revelar os princípios coletivos ocultos e seu significado organizacional" (BOGDANOV, 1918, s.p.), provando-se como "arma tanto em sua luta contra o mesmo velho mundo que os criou quanto para sua organização do novo mundo. A mudança de legado artístico deve ser feita peça crítica proletária" (*Ibidem*);
- IV. por fim, a quarta tese apontava que "todas as organizações e instituições dedicadas ao desenvolvimento da causa da nova arte e da nova crítica devem ser baseadas em uma estrita colaboração, que instrua seus trabalhadores na direção do ideal socialista" (*Ibidem*).

Para Bogdanov, a criação era a mais alta e complexa forma de trabalho e, "consequentemente, seus métodos derivam dos métodos de trabalho" "característico[s] dos trabalhadores na indústria pesada moderna" (1920), cujas características são "(1) a união de elementos dos labores 'físicos' e 'intelectual' [fim da querela entre trabalho físico e intelectual]; (2) o coletivismo transparente, claro e aberto de sua formação atual" (BOGDANOV, 1920, s.p.). Assim, aspirava que, na criação artística, o proletariado unisse arte e trabalho (monismo⁴⁵), "afim de fazer da arte uma arma para a transformação ativa e estática de toda sua vida" (*Ibidem*).

"Nos primeiros meses da Revolução, o Proletkult transformara-se rapidamente em organização pan-russa com mais de duzentas seções locais, patrocinando teatros, centros de atividades artísticas, círculos literários, etc. em todas as grandes cidades do país" (Nota do editor. In: EISENSTEIN, s.d.: 205). Em 1920, o Proletkult já tinha 400.000 adeptos. Na Segunda Conferência Panrussa do Proletkult (ou I Congresso de Toda a Rússia do Proletkult, segundo alguns autores), realizada de 5 a 12 de outubro de 1920, em Moscou, Lênin decidiu intervir nas conclusões da Associação e escreveu um projeto de resolução, que deveria ser aprovado pelo Comitê Central, para, então, ser aprovado, em nome do Comitê, no colégio do Comissariado do Povo para a Instrução Pública e no Congresso do Proletkult.

1. Na República Soviética operária e camponesa, **toda a organização da instrução, tanto no domínio da instrução política em geral, como, mais especialmente, no domínio da arte, deve estar impregnada do espírito da luta de classe do proletariado pela realização vitoriosa dos objetivos da**

⁴⁵ "Segundo o princípio metodológico do monismo, não pode haver métodos de trabalho prático ou ciência que não possa encontrar uma aplicação direta ou indireta em arte, ou vice-versa" (BOGDANOV, *Os caminhos da criação proletária*, 1920).

sua ditadura, isto é, pelo derrubamento da burguesia, pela supressão das classes e pela eliminação de toda a exploração do homem pelo homem.

Por isso o proletariado, tanto através da sua vanguarda, o partido comunista, como através de toda massa de todo o tipo de organizações proletárias em geral, deve **participar do modo mais ativo e principal em toda a obra da instrução pública**.

(...)

4. **O marxismo conquistou a sua significação histórica universal como ideologia do proletariado revolucionário** porque não repudiou de modo algum as mais valiosas conquistas da época burguesa, mas, pelo contrário, assimilou e reelaborou tudo o que houve de valioso em mais de dois mil anos de desenvolvimento do pensamento e da cultura humana. Só o trabalho efetuado nesta base e nesta mesma direção, inspirando pela experiência prática da ditadura do proletariado como sua última luta contra toda a exploração, pode ser considerado como o desenvolvimento duma cultura verdadeiramente proletária.

5. Mantendo-se firmemente neste ponto de vista de princípio, o Congresso de Toda a Rússia do Proletkult repudia do modo mais enérgico, como incorretas em toda teoria e prejudiciais na prática, quaisquer tentativas de inventar uma cultura particular própria, de se fechar nas suas próprias organizações isoladas, de delimitar os domínios de trabalho do Commissariado do Povo da Instrução e do Proletkult ou de implantar a "autonomia" do Proletkult dentro das instalações do Commissariado do Povo da Instrução, etc. (LÊNIN, 1980: 398-9, os grifos são meus)

A facção comunista do I Congresso do Proletkult propôs, com base nas indicações e orientações de Lênin, a votação de uma resolução que propunha a subordinação das organizações do Proletkult (central e periféricas) aos órgãos do Commissariado do Povo para a Instrução Pública. Esta resolução foi votada e aprovada por unanimidade. O Proletkult tornou-se um órgão auxiliar da rede de instituições do Commissariado do Povo, realizando "suas tarefas como parte das tarefas da ditadura do proletariado, sob a direção geral do Poder Soviético (especialmente do Commissariado do Povo para a Instrução) e do Partido Comunista da Rússia" (*Op. cit.*: 399).

Em sua maturidade, ao contrário de Vertov e outros artistas, Eisenstein reconhecia a importância de se incorporar o passado burguês da cultura ao que de novo era produzido na sociedade soviética. Era nessa premissa que pautava a vertente construtivista que desenvolveu. Levantando sumariamente a questão, por vezes recorrente, em torno da discussão polarizada entre o pensamento de teóricos e artistas em sua juventude e em sua maturidade, cabe elucidá-la à luz de uma análise proposta por Meszáros (2013) sobre o pensamento de Lukács e que se articularia também a uma análise do pensamento eisensteiniano:

É sempre perigoso, se não arbitrário, dividir os filósofos em "o jovem X" e "o maduro X", visando opor uma divisão à outra. Os principais contornos de uma ideia sintetizadora fundamental podem – e devem – estar presentes na

mente do filósofo quando ele elabora, em uma escrita particular, algumas de suas implicações concretas em contextos particulares. Essa ideia pode passar, é claro, por mudanças significativas; os próprios contextos particulares requerem constantes reelaborações e modificações em consonância com as características específicas das situações concretas que têm de ser levadas em conta. (MÉSZÁROS, 2013: 33)

Não é incomum identificarmos nos estudos sobre a produção teórica de Eisenstein (principalmente) uma certa tendência, em maior ou menor grau, a organizar seu pensamento entre as polaridades "o jovem Eisenstein" e "o maduro Eisenstein" – assim como, não sem frequência, observamos em estudos sobre outros autores, filósofos, artistas, estudiosos de diferentes campos, cujo arcabouço teórico foi/é muito profuso. Essa polarização, frequentemente, não se debruça sobre o corpo teórico do pensador de modo dialético, que implicaria em concebê-lo em movimento, composto por continuidades e descontinuidades, superações e preservações. No caso de Eisenstein, sua juventude é bastante associada às suas teorias e produções teatrais, enquanto que a maturidade, à produção cinematográfica. O problema está em justamente polarizar esses dois campos, em realizar uma certa cisão. A montagem de atrações, por exemplo, é uma teoria eisensteiniana que tem sua gênese no contexto de sua produção artística no teatro, ainda antes de se tornar um diretor cinematográfico, mas nela já podemos identificar "os principais contornos de uma ideia sintetizadora fundamental" (*Op. cit.*: 33), que é o entendimento da arte e da montagem (teatral e cinematográfica, guardadas, obviamente, suas devidas especificidades e particularidades) como **conflito**. Justamente por pretendermos uma análise dialética de seu pensamento, seria inconcebível esperar que essa ideia sintetizadora não passaria por mudanças significativas, contudo, sem que isso signifique uma ruptura. Trata-se, na verdade, de uma constante metamorfose engendrada por superações, porém, toda superação é forjada pela preservação de certos elementos, "os próprios contextos particulares requerem constantes reelaborações e modificações em consonância com as características específicas das situações concretas que têm de ser levadas em conta" (*Ibidem*).

Debruçar-se dialeticamente sobre o pensamento de um artista, filósofo, teórico, enfim, de um pensador, implica em conceber seu corpo teórico e artístico como em constante movimento, em constante processo de transformação, com continuidades e descontinuidades. Isto porque o pensamento é também dialético e "se aceitamos o autodesenvolvimento como princípio (...) assumimos que em certo momento um fenômeno [que pode ser, por exemplo, o pensamento, o corpo teórico de autor] que toma forma e alcança um estado em que é totalmente formado e aparece como uma nova qualidade" (TOPOLSKI, 1973: 161 *apud*

CASSETI, 2009: 56). Todavia, esse estado de "totalmente formado" processa-se continuamente. Isto implica em mudanças quantitativas que resultam em mudanças qualitativas, negação, negação da negação e, ao mesmo tempo, preservação de certas características do momento anterior (a positividade), ou seja, superação e preservação:

Assim, por meio da negação a "positividade" dos momentos anteriores não reaparece simplesmente. É preservada/superada, juntamente com alguns momentos negativos, em um nível qualitativamente diferente e mais elevado social e historicamente. A positividade, segundo Marx, nunca pode ser um complexo direto, sem problemas, não mediado. Nem pode a simples negação de uma dada negatividade produzir uma positividade que se sustenta por si mesma. Isso porque a formação consequente depende da formação prévia pelo fato de que qualquer negação particular é necessariamente dependente do objeto de sua negação (*Manuscritos econômicos e filosóficos*). (BOTTOMORE, 2013: 443)

Mészáros argumenta que

a precondição de qualquer síntese é algum tipo de síntese como princípio ativo de seleção da primeira, mesmo que a nova síntese aparentemente não tenha nada a ver com a síntese inicial. Como diz Goethe, "para que possamos ser algo, já é preciso ser algo", o que se aplica não menos ao filósofo do que ao artista ou a qualquer outra pessoa. É por isso que **não se pode entender devidamente o pensamento de um filósofo sem passar por suas muitas camadas até atingir a síntese original que o estruturou, dialeticamente, em todas as suas sucessivas modificações.** (MÉSZÁROS, 2013: 33, os grifos são meus)

Retomemos, agora, a questão de maior relevância para este trabalho, a qual buscamos responder: **como o período revolucionário de 1917 e anos posteriores produziram profundas modificações no cinema enquanto arte?** É notório na trajetória do cinema revolucionário soviético, nas construções cinematográficas e teóricas de seus cineastas, não apenas uma forte influência do marxismo e do socialismo, mas a dialética como princípio ou como teoria norteadora da montagem: "(...) Para os primeiros teóricos do cinema soviético a concepção da montagem se tornou 'inseparável da concepção dialética em sua totalidade'" (MICHELSON, 1979, s.p.). Para os soviéticos, a dialética era o método válido para interpretar e compreender o mundo, a sociedade e seus diversos campos, político, econômico, cultural, artístico:

A dialética é tematizada na tradição marxista mais comumente enquanto (a) um método e, mais habitualmente, um método científico: a dialética *epistemológica*; (b) um conjunto de leis ou princípios que governam um setor ou a totalidade da realidade: a dialética *ontológica*; e (c) o movimento da história: dialética *relacional*. (BOTTOMORE, 2013: 168, os grifos são do autor)

Na medida em que o cinema era tomado como um veículo de construção simbólica, de interpretação do mundo, compreendiam-no, assim como a técnica de montagem e a linguagem cinematográfica – inaugurada com o advento do corte –, como dialéticos. O desenvolvimento dessa montagem dialética será divergente no trabalho prático-teórico dos dois cineastas estudados (Vertov e Eisenstein), contudo, o mais relevante é o método dialético como princípio norteador, como teoria fundamental da montagem cinematográfica, seu pressuposto teórico. Desse assunto, trataremos melhor no último capítulo.

Todavia, antes de prosseguirmos nesse sentido, cabe contextualizar histórica, política, social e economicamente o período revolucionário pós-Revolução de 1917, que passa pela luta contra a contrarrevolução e pela Guerra Civil na Rússia. Tomando, como um marco histórico, a Revolução e os eventos que ela desencadeou (mencionados acima), podemos considerar o cinema revolucionário como composto de dois momentos, que, de certo modo, carregam suas distinções: 1) o cinema desenvolvido no momento anterior à tomada do poder pelos bolcheviques, durante a Revolução de 1917, e posterior combate contra a contrarrevolução e a Guerra Civil, ou seja, final da década de 1910 e início da década de 1920 (até 1922 ou 1923), caracterizado, sobretudo, pela produção dos *agitki* e *agit-prop*; 2) o segundo momento corresponderia à segunda metade da década de 1920 até o final dela, período que ficou conhecido, na historiografia de cinema, como a época áurea do cinema revolucionário soviético⁴⁶. Nesse período, são realizados os grandes clássicos do cinema soviético, tanto na cinematografia de Eisenstein quanto de Vertov, entre outros nomes, como Pudovkin, por exemplo.

Desse modo, a seguir, trataremos do contexto histórico da Rússia com a ascensão do partido bolchevique ao poder, cosendo sua conjuntura a partir da abordagem das mudanças de natureza econômico-política desenvolvidas pelos bolcheviques na Rússia; para, em seguida, apresentar um breve panorama da indústria cinematográfica soviética nesse período – final da

⁴⁶ Após a morte de Lênin, em janeiro 1924, acirrou-se a oposição entre duas concepções estratégicas para a direção política do Estado Soviético entre Stalin e Trotsky. Para Stalin, como a Rússia estava isolada e sofria a hostilidade de outros países capitalistas, era necessário concentrar as energias políticas e econômicas para desenvolver o socialismo internamente. Essa concepção ficou conhecida como "socialismo em um só país". Trotsky acreditava que era necessário internacionalizar a revolução proletária em um processo de "revolução permanente". Esta estratégia evitaria o isolamento da Rússia. Stalin conseguiu vencer a disputa no XIV congresso do Partido Comunista da União Soviética (PCUS), em 1925, e torna-se o principal dirigente político da URSS. Em 1927, Trotsky foi expulso do Partido. Em 1929, é expulso da URSS e, em 1932, perde a cidadania soviética. Em 1938, funda a IV Internacional em oposição a III Internacional. Em 1940, no México, é assassinado pelo agente stalinista do NKVD, Ramón Mercader, que desferiu um golpe de picareta em sua cabeça.

década de 1910 e toda a década de 1920 –, atentando-se para as trocas, fluxos e intercambiamentos entre as determinações política e econômica sobre o cinema.

CAPÍTULO 4 – CONTEXTO HISTÓRICO PÓS-REVOLUÇÃO DE 1917 E A INDÚSTRIA CINEMATOGRAFICA SOVIÉTICA

Neste capítulo, cabe retomar a discussão acerca das *agit-prop* a fim de ponderar que estas ações também estavam relacionadas à necessidade de desenvolvimento do capitalismo russo – estratégia para a internacionalização da revolução proletária –, já que, quando os bolcheviques fizeram a Revolução, a Rússia ainda não era industrializada, 80% de sua produção era agrícola. Isto porque o cinema, nos seus primórdios, estava relacionado à ideia de modernidade, é uma arte que nasceu com a segunda revolução industrial – daí a ser considerado uma arte burguesa por excelência. Desse modo, no país, o cinema será consagrado ao *status* de arte por meio do viés da industrialização (cf. OLIVEIRA, 2012) e sua valorização exacerbada.

(...) arte do meio industrial, do trabalho industrializado, [...] criadores de objetos e formas móveis tanto nas obras de arte quanto nas máquinas, [...] que eram a expressão dos ritmos do nosso tempo (Malevich apud Chipps, 1988, p.342-344). (REIS, 2015: 89)

Os artistas de vanguarda da Rússia revolucionária foram muito influenciados por movimentos artísticos como o futurismo, o cubismo, considerados, por eles, por excelência, a arte da "cultura metalizada" (MALEVICH apud REIS, 2015: 89) – além do construtivismo e suas subcategorizações: produtivismo, suprematismo, concretismo.

Dentre os debates mais calorosos [do Instituto Para Cultura Artística, submetido ao Comissariado do Povo para a Instrução Pública], as ideias relacionadas à reformulação do conceito de produtivismo⁴⁷ ganharam destaque. Este novo conceito se baseava em relaxar as experimentações laboratoriais da arte e empregar contornos estéticos, influenciados por uma determinada eficiência industrial. Ou seja, a finalidade deste conceito, visava reunir diversos aspectos da vida cotidiana em uma sequência que hipoteticamente demonstraria com maior exatidão aspectos do cotidiano. Diversos artistas, identificados com o experimentalismo, cambiaram suas formas de produção e passaram a destinar sua capacidade criativa para atividades culturais consideradas mais práticas e objetivas. Rudchenko passou, então, da arte laboratório à fotografia, à criação de projetos e a diversos outros setores das artes gráficas práticas; Popova e Stepanova dedicaram-se à cenografia e aos tecidos; os irmãos Soternberg, aos manifestos, e assim por diante. (WILLET, 1987, p. 99).

⁴⁷ Trata-se do grupo Construtivista produtivista, que propunha a incorporação da arte na vida diária. Rodchenko tornou-se membro do grupo em 1921, quando decide abandonar a pintura por uns tempos para se dedicar ao design gráfico, desenvolvendo cartazes de publicidade e propaganda (para filmes, propaganda política e comercial para indústrias russas estatais), capas de livros, *layout* de revistas (como a *Lef* e *Novy Lef*), entre outros, vindo a trabalhar com Dziga Vertov em 1922, com cartazes para seus filmes.

Eisenstein foi um destes artistas que aderiram à aplicação prática deste novo conceito de construtivismo, em parte elaborado por Lênin e demais colaboradores do Instituto para Cultura Artística. (CARVALHO, 2011: 02-3)

Essas tendências estéticas, como o produtivismo (ou construtivismo produtivista), propunham uma arte que preservasse a objetividade estética, a decifração e cognição da realidade objetiva. Vertov, por exemplo, era um grande defensor de uma arte dialética, imbuída do compromisso com a "decifração dialética do mundo". Para ele, "a insistência na não objetividade estética como tal impunha à arte o risco de incorrer num esteticismo vulgar, esmaecendo a ideia da arte como instrumento de cognição da realidade e levando-a degenerar-se num formalismo autofágico" (REIS, 2015: 90).

No manifesto do movimento construtivista, intitulado *Construtivismo*, publicado em 1922, seu autor, Alexei Gan, declarou: "A arte está morta (...). Arte e religião são atividades escapistas, portanto perigosas (...). Vamos acabar com a nossa atividade especulativa (pintar quadros) e assumir as bases saudáveis da arte – cor, linha, formas e materiais – no campo da realidade, da construção prática" (GAN, 1974: 40 *apud* VIEIRA, 2004: 19). Eisenstein, em um texto de 1945 (*Como eu me tornei diretor*), descreve a LEF (*Lévy Front Iskusstva / Frente Esquerda da Arte*) como um agrupamento de artistas "num programa comum de **guerra à arte**" (1958: 16, os grifos são meus).

O artista deveria tornar-se um "produtor de *objetos* e não mais de ideias e representações" (ALBERA, 2002: 173). Essa perspectiva foi definida pelo conceito de "encomenda social" (*zotzialny zakaz*), desenvolvido por Tretiakov. A encomenda social, por sua vez, não era prerrogativa do Estado, de suas instituições ou organismos governamentais, isto é, trata-se de uma concepção completamente diferente da noção contemporânea de encomenda social. A encomenda social defendida pela perspectiva produtivista se daria por meio de "um processo orgânico [dialético] da evolução da revolução" (cf. *Kino Gazeta*, n.45, 12/01/1926, *apud* ALBERA, 2002: 260), pela dinâmica da realidade, reafirmando o compromisso desses artistas com a Revolução e com sua internacionalização, com a decifração dialética, comunista da objetividade, com a edificação de um novo modelo societário.

Desse modo, a encomenda social seria demandada pela própria sociedade proletária, bem como as "massas laboriosas que o seguem [que seguem proletariado]" (*Manifesto* fundador do grupo soviético interdisciplinar *Outubro*, 1928 *apud* ALBERA, 2002: 186), pelas causas e necessidades da revolução. A obra seria "programada" pela dinamicidade da realidade – entendida como encomenda social. Esta, por sua vez, seria o conteúdo da obra.

Caberia a cada artista interpretar, a seu modo, essa encomenda, todavia, com as bases de sua compreensão fincadas na compreensão do materialismo histórico dialético. Essa compreensão autônoma poderia, até mesmo, "entrar em contradição com as encomendas reais dos representantes dessa classe" ⁴⁸ (ALBERA, 2002: 136). Tratava-se de uma arte comprometida em interpretar, organizar e edificar a realidade objetiva – é por isso que Maiakovski (S.n.t.) dirá que a arte não era um espelho para refletir ou representar a vida, mas um martelo para forjá-la, para edificá-la.

A ênfase na produção e na produtividade encontrava-se profundamente enraizada na determinação geral que caracteriza a primeira década da então nova sociedade soviética. A construção do socialismo passava pela reconstrução da economia e da indústria, profundamente abaladas desde a I Guerra Mundial. De uma maneira geral, essa tarefa implicava um competente planejamento e administração da modernização econômica, através de um processo de industrialização em que as máquinas desempenhariam um papel fundamental. (...) Foi emoldurado dentro desse panorama geral que se desenvolveu o trabalho cultural, e artistas, escritores e cineastas, num esforço inédito e coletivo, dirigiram suas atenções e energias para a construção da então nova sociedade. (VIEIRA, 2004: 20)

Quanto à conjuntura político-econômica da Rússia, nesse período, a partir da revolução bolchevique, sua economia era ainda a de um país capitalista atrasado. Com a nacionalização da indústria em 1919, ela torna-se um **capitalismo de Estado** e o Estado passa a controlar a produção. O capitalismo de Estado – tendência prevista por Engels em *Anti-Dühring*, e estudada por Lênin em *O Imperialismo, fase superior do capitalismo* – concentra as "alavancas de direção do aparato econômico nas instituições estatais" (CERVETTO, 1957). Dessa forma, permanecem "inalteradas as relações de produção (capital e salário, circulação mercantil com base na lei do valor, etc.)" e "passagem jurídica da propriedade privada para a propriedade estatal" (*Ibidem*).

Era imperativo, portanto, o desenvolvimento do capitalismo no país, sua industrialização e a modernização, para que a revolução fosse internacionalizada – o cinema, então, será também uma ferramenta estratégico-política empreendida nesta tarefa, uma das grandes prioridades da Rússia naquele momento histórico.

Essas tarefas só podem ser cumpridas por qualquer coletividade ou qualquer Estado que passe ao socialismo sob a condição de que o capitalismo tenha

⁴⁸ Aqui, cabe articular um contexto relevante, esclarecido por Martins no prefácio da obra de Albera: "O conflito ideológico no campo artístico levará em 1929 o grupo [produtivista construtivista] Outubro a denunciar o nacionalismo e a russificação, afirmando posições internacionalistas, com vistas a uma renovação dos modos de vida. Em 1931 o grupo lança um outro manifesto, que recusa a estatização da "encomenda social" e reafirma as linhas do manifesto fundador. (...) Por fim, em 1932 [já sob o controle stalinista], o comitê central do Partido Comunista estabelece a dissolução de todas as associações artísticas" (MARTINS, 2002: 20 In: ALBERA, 2002)

criado em medida suficiente as principais premissas econômicas, sociais, culturais e políticas para isso. Sem grande produção mecanizada, sem uma rede, mais ou menos desenvolvida, de ferrovias e de correios e telégrafos, sem uma rede, mais ou menos desenvolvida, de estabelecimentos de instrução pública, não se poderia cumprir sistematicamente e em escala nacional nenhuma ou outra tarefa [a respeito das duas medidas que Lênin considerava essenciais para reorganizar a economia, que serão abordadas adiante]. (LÊNIN, 1968: 39)

Para a internacionalização, era necessário apoiar o levante revolucionário em outros países, como a Alemanha, por exemplo, e, para isso, a Rússia precisava se fortalecer como Estado e como economia (desenvolvimento industrial). Na perspectiva leninista, apenas assim seria possível caminhar em direção ao comunismo, quando já não existe distinção entre classes, Estado ou moeda⁴⁹, quando os meios de produção são socializados, o aparelho burocrático e militar do Estado é progressivamente destruído, degenerando, e, dessa forma também, o próprio Estado – que, agora, não é mais um Estado burguês, mas proletário. À medida que as desigualdades entre as classes burguesa e operária vão sendo desfeitas, ou seja, a classe burguesa vai deixando de existir, a máquina do Estado não é mais necessária, pois só existe para garantir uma relação de subordinação entre as classes. Se essa relação de subordinação vai sendo destruída, o Estado se degenera juntamente com ela – e conforme ambos vão definhando-se, até serem extintos, passa-se do socialismo ao comunismo. Lênin teria afirmado que esse processo levaria cerca de noventa anos. Assim, após o capitalismo de Estado, a Rússia ascenderia, então, à segunda etapa do processo caracterizado por Marx e Engels, constituindo-se em uma ditadura do proletariado.

Dessa forma, é paradoxal a caracterização de um país como comunista. O comunismo não reconhece nação ou fronteiras nacionais, é internacionalista e um sistema socioeconômico que só pode existir globalmente, e não de forma local ou regionalizada. A necessidade de internacionalizar a revolução proletária advém do fato de que é impossível um mundo em que capitalismo e comunismo coexistam. Como afirma Henry Kissinger:

Nenhum dos primeiros líderes comunistas pensava que o estado socialista pudesse coexistir por décadas com os países capitalistas. (...) O objetivo principal da política externa soviética nos primeiros tempos era a promoção da revolução mundial, não a gestão das relações entre estados. (...) Agiam como se pôr fim à guerra e promover a revolução européia fizessem parte de um único processo. (2009, s.p.)

⁴⁹ Essa assertiva não tem pretensão de simplificar um processo complexo como este, mas de sintetizá-lo em termos gerais.

Era impossível que o Governo Operário e Camponês, que começou a ser construído com a vitória da Revolução de Outubro, coexistisse por muito tempo com países capitalistas, sem a internacionalização da revolução. Como discursou Lênin, em 1921⁵⁰,

sem o apoio da revolução mundial a vitória da revolução proletária seria impossível. Mesmo antes da revolução, e ainda depois dela, pensávamos: ou a revolução explodirá agora, ou pelo menos muito em breve, nos outros países mais desenvolvidos do ponto de vista capitalista ou, em caso contrário, deveremos sucumbir (S.n.t.)

– o que, mais tarde, se verificou objetivamente na URSS⁵¹.

A burguesia foi vencida no nosso país, mas ainda não foi arrancada pela raiz, não foi aniquilada nem sequer totalmente quebrada. Por isso, na ordem do dia coloca-se uma forma nova e superior de luta contra a burguesia, a passagem da tarefa muito simples de prosseguir a expropriação dos capitalistas para a tarefa muito mais complexa e difícil de criar condições nas quais não possa nem existir nem surgir de novo a burguesia. É claro que esta é uma tarefa incompativelmente mais elevada e enquanto não estiver resolvida não haverá ainda socialismo. (LÊNIN, 1980a [1918]: 564)

A Rússia revolucionária, segundo as palavras do próprio Lênin, era uma República Socialista. Socialista não no sentido de que as relações socioeconômicas estruturais do capitalismo russo tinham sido alteradas, mas sim no sentido de que o Estado estava sendo dirigido pela classe trabalhadora. "O Estado é um produto do antagonismo inconciliável das classes" (LÊNIN, 2007: 23), então, nesse sentido, a real mudança é que o Estado passou das mãos das classes eclesiástica, aristocrática e burguesa para o poder da classe proletária. A Rússia era, ao mesmo tempo, uma República Socialista, na medida em que o Estado era dirigido pela classe trabalhadora, e um capitalismo de Estado, uma vez que as estruturas econômico-sociais eram as mesmas do capitalismo, mas estavam sob o controle do Estado:

(...) o capitalismo de Estado seria *um passo em frente* face à situação atual na nossa República Soviética. Se, por exemplo, dentro de meio ano se estabelecesse no nosso país o capitalismo de Estado, isso seria um imenso êxito e a mais firme garantia de que, ao cabo de um ano, o socialismo se consolidaria definitivamente e se tornaria invencível.

(...) os "comunistas de esquerda" não compreenderam qual é precisamente a *transição* do capitalismo ao socialismo que nos dá direito e fundamento para nos denominarmos República Socialista dos Sovietes (...). Ao avançarem com o espantinho do "capitalismo de Estado", demonstram não compreender o Estado soviético na sua diferença econômica do Estado burguês.

⁵⁰ No III Congresso da Internacional Comunista.

⁵¹ Essa perspectiva estratégica muda a partir da ascensão de Stalin e conseqüente degeneração das conquistas da Revolução Russa, com a teoria do "socialismo em um só país", enunciada pela primeira vez por Stálin em dezembro de 1924 e da qual Bukarin se tornou o principal ideólogo (cf. BOTTOMORE, 2013: 69), defendendo-a no Congresso do Partido, em 1925.

(...) Ainda não houve, parece-me, uma única pessoa que ao ocupar-se da questão da economia da Rússia tenha negado o caráter de transição dessa economia. Nenhum comunista negou, parece-me, que a expressão República Socialista Soviética significa a decisão do Poder Soviético de realizar a transição para o socialismo, mas de modo algum o reconhecimento da nova ordem econômica como socialista.

Mas o que significa a palavra transição? Não significará, aplicada à economia, que no regime atual existem elementos, partículas, pedaços *tanto* de capitalismo *como* de socialismo? Todos reconhecem que sim. Mas nem todos, ao reconhecerem isto, reflete sobre precisamente que elementos das diferentes estruturas econômicas e sociais existem na Rússia. E nisto está toda a essência da questão. Enumeremos esses elementos: 1. economia camponesa, patriarcal, isto é, natural em grau significativo; 2. pequena produção mercantil (isto inclui a maioria dos camponeses que vendem cereais); 3. capitalismo privado; 4. capitalismo de Estado; 5. socialismo.

A Rússia é tão grande e tão variada que nela se entrelaçam todos esses tipos diferentes de estrutura econômico-social. (LÊNIN, 2009 [1918], s.p., os grifos são do autor)

A Rússia estava destruída e arrasada pela Primeira Guerra Mundial e passava por uma séria crise política e econômica: adquiriu uma dívida superior ao seu PIB; teve muitas baixas (no Exército e entre a população); suas usinas de carvão, fundamentais para geração de energia, foram inundadas (os exércitos de outros países romperam as represas com o intuito de arrasar a economia russa); as cidades foram destruídas pela própria população para conter o avanço das tropas inimigas; e, sobretudo, passava por uma Guerra Civil.

Lênin, na liderança do Partido, adotou uma série de medidas estratégicas para fortalecer o Estado e a economia russa, favorecendo o desenvolvimento da indústria e sua consolidação, e pôr fim à Guerra Civil, com intuito de se fortalecerem para apoiar o levante na Alemanha e a breve república socialista húngara – dando início à internacionalização da revolução – e, posteriormente, em outros países, impedindo que a revolução fosse derrotada na Rússia. A internacionalização da revolução, portanto, dependia do desenvolvimento do capitalismo na Rússia.

Comumente vincula-se precisamente e sobretudo com a palavra "governo" uma atividade preferentemente ou, mesmo, puramente política. Mas as próprias bases, a própria essência do Poder Soviético, assim como a própria essência da passagem da sociedade capitalista à socialista, consiste em que as tarefas políticas ocupam um lugar secundário em relação às tarefas econômicas. E agora, particularmente depois da experiência prática dos longos quatro meses de experiência do Poder Soviético na Rússia, deve estar bem claro para nós que a tarefa de governar o Estado se reduz atualmente, antes de tudo e sobretudo, à tarefa puramente econômica de curar as feridas ocasionadas pela guerra, restaurar as forças produtivas, organizar a contabilidade e o controle da produção e da distribuição dos produtos e elevar o rendimento do trabalho; à tarefa, em resumo, de reorganizar a economia. (LÊNIN, 1968: 38-9)

No Terceiro Congresso dos Sovietes de Deputados Operários, Soldados e Camponeses, em janeiro de 1918, Lênin enumera algumas das medidas adotadas pelos Sovietes:

Não minimizamos de modo nenhum a dificuldade do nosso caminho, mas já fizemos o fundamental. A fonte das riquezas capitalistas foi minada na sua distribuição. Depois disto, a anulação dos empréstimos do Estado e o derrubamento do jugo financeiro foi um passo perfeitamente fácil. A passagem à confiscação das fábricas depois do controle operário foi também absolutamente fácil. Quando nos acusavam de que, ao introduzir o controle operário, fracionávamos a produção em oficinas isoladas, negamos esse absurdo. Ao introduzir o controle operário sabíamos que decorreria bastante tempo antes que se estendesse a toda Rússia, mas queríamos demonstrar que reconhecíamos um único caminho: as transformações a partir de baixo, para que os próprios operários elaborarem a partir de baixo as novas bases da situação econômica. Esta transformação exige não pouco tempo.

Do controle operário passamos à Criação do Conselho Superior da Economia Nacional. Só esta medida, juntamente com a nacionalização dos bancos e dos caminhos-de-ferro, que se efetuará nos próximos dias, nos dará a possibilidade de começar a construção de uma nova economia socialista. (1980a [1918]: 474)

Dentre as medidas implementadas pelo Estado Operário e Camponês russo, estavam:

- I. como primeira medida, a assinatura do Tratado de Brest-Litovsk com os Impérios Centrais (Alemanha, Áustria-Hungria e Turquia), ratificado em 06 de março de 1918, que definia um armistício e saída unilateral da Rússia da Primeira Guerra Mundial, com a retirada das tropas – Lênin escrevia em 05 de março de 1918:

(...) o proletário *tem* razão ao recuar e procurar recuar organizadamente; (...) o proletário tem razão ao calcular que, enquanto ainda não se tem forças, é preciso recuar (perante o imperialismo ocidental e oriental) mesmo que até aos Urais, pois essa é a *única* possibilidade de ganhar algo para o período de maturação da revolução do Ocidente, revolução que não "deve" (não obstante a tagarelice dos "esquerdas") começar "na Primavera ou no Verão", mas que de *mês para mês* se torna mais próxima e mais provável.

(...) Reconhecer a defesa da pátria significa reconhecer a legitimidade e a justiça da guerra. A legitimidade e a justiça de que ponto de vista? Só do ponto de vista do proletariado socialista e da sua luta pela sua libertação; nós não reconhecemos outro ponto de vista. Se a guerra é conduzida pela classe dos exploradores com o "objetivo" de reforçar o seu domínio como classe, é uma guerra criminosa, e o "defensismo" em *tal* guerra é uma infâmia e uma traição ao socialismo. Se a guerra é conduzida pelo proletariado que venceu a burguesia no seu país, é conduzida no interesse do fortalecimento e desenvolvimento do socialismo, então é uma guerra legítima e "sagrada".

Somos defensistas desde 25 de outubro [07 de novembro] de 1917.

(LÊNIN, 2009, s.p., os grifos são do autor)

- II. Realização de acordos de paz com outros países – o que resultou em perda de territórios e pagamento de indenizações, acarretando mais endividamento⁵²;
- III. Abolição da propriedade privada dos meios de produção:

na Rússia, o trabalho está unificado de modo comunista porque, primeiro, está abolida a propriedade privada dos meios de produção e, segundo, porque o Poder do Estado proletário organiza, em escala nacional, a grande produção nas terras e nas empresas estatais, distribui a força de trabalho entre os diferentes ramos da economia e nas empresas, distribui entre os trabalhadores imensas quantidade de artigos de consumo pertencentes ao Estado⁵³. (LÊNIN, 1919: 109 *apud* RODRIGUES e FIORI, 2010: 06)

- IV. Expropriação das grandes propriedades privadas da aristocracia, da monarquia e da Igreja:

A organização da grande produção industrial pelo Estado, a passagem do "controle operário" para a "administração operária" das fábricas e estradas de ferro (...) já foram realizadas em seus traços gerais. Porém, com relação à agricultura, isto está apenas começando⁵⁴... (LÊNIN, 1919: 109 *apud* RODRIGUES e FIORI, 2010: 06)

- V. "Contabilidade e controle da produção e da distribuição dos produtos, nas formas mais amplas e universais dessa contabilidade e de controle" (LÊNIN, 1968: 39) – que Lênin define como uma das duas rubricas principais da tarefa de reorganizar a economia;
- VI. "Elevação da produtividade do trabalho" (*Ibidem*) – esta seria a segunda rubrica principal apontada por Lênin;
- VII. Nacionalização das indústrias, entre elas a indústria cinematográfica (nacionalizada em agosto de 1919), a produção passava, então, para as mãos do Estado – estratégia para consolidação da indústria;
- VIII. Adoção de medidas protecionistas para fortalecer a indústria nacional, impedindo ou restringindo a importação para que o capital circulasse no país e a indústria e o comércio nacional se desenvolvessem. Entre as medidas relacionadas à indústria cinematográfica, estava a interrupção da concessão de facilidades para a compra de material e equipamento no exterior, a partir de abril de 1918 (monopolização do comércio exterior por parte do Estado) – o que teria, juntamente com os efeitos da Guerra Civil, resultado na escassez de película virgem, em 1919;

⁵² Em 16 de abril de 1922, todas as reivindicações territoriais e financeiras do *Tratado de Brest-Litovsk* foram revogadas pelo *Tratado de Rapallo*, na Itália, firmado entre Rússia e Alemanha.

⁵³ *Economia e Política na Ditadura do Proletariado*, 30 de outubro de 1919, vol. 30, p.109.

⁵⁴ *Ibidem*.

- IX. Tabelou-se os preços dos alimentos, acabando com a concorrência e os cartéis, com o objetivo de solucionar a questão da fome da Rússia. Também foram tabelados, em 1919, preços máximos estáveis para as matérias-primas e produtos manufaturados cinematográficos e fotográficos, por meio do mesmo decreto que nacionalizou a indústria cinematográfica.
- X. Implementação da Nova Política Econômica (NEP), em março de 1921, a fim de promover a abertura econômica:

A Nova Política Econômica – dizia Lenin – significa substituir a requisição de alimentos por uma taxa; significa voltar ao capitalismo numa extensão considerável – numa extensão que nós não sabemos exatamente. As concessões aos capitalistas estrangeiros (de fato, apenas um pequeno número delas foi aceito, especialmente quando as comparamos com o número que oferecemos) e os arrendamentos de empresas aos capitalistas privados significam claramente a restauração do capitalismo, e isso é parte e parcela da Nova Política Econômica; a abolição do sistema de apropriação dos excedentes de alimentos significa permitir aos camponeses comerciar livremente o excedente da produção agrícola e tudo o mais que for deixado depois que a taxa for coletada — e a taxa representa somente uma pequena parcela do que é produzido. Os camponeses constituem uma enorme seção de nossa população e de toda economia. É por isso que o capitalismo deve crescer sobre este solo de livre comércio⁵⁵. (1921: 62-3 *apud* RODRIGUES e FIORI, 2010: 09-10)

Mesmo durante a NEP, alguns setores, considerados estratégicos, continuaram como monopólio estatal, como os transportes, as telecomunicações, o setor energético, o comércio exterior e o setor bancário. Alguns meses mais tarde, em outubro de 1921, Lênin faz um balanço da orientação econômica implementada pelos bolcheviques após a tomada do poder com a Revolução Russa. Ele reconhece que o Partido havia cometido um erro – em suas próprias palavras – ao tentar "passar [imediate e] diretamente para a produção e distribuição comunista"⁵⁶ (1921: 62 *apud* RODRIGUES e FIORI, 2010: 09). "Foi a primeira vez, e espero que seja a última, que largas massas de camponeses estiveram contra nós, não de modo consciente mas instintivo"⁵⁷ (LÊNIN, 1922: 421 *apud* RODRIGUES e FIORI, 2010: 08). Esta seria uma justificativa relevante para a implantação da NEP, uma vez que,

⁵⁵ *Nova Política Econômica e as Tarefas dos Departamentos de Educação Política*, 17 de outubro de 1921, vol. 33, pp.64-5.

⁵⁶ *Idem*, p. 62.

⁵⁷ *Cinco Anos de Revolução Russa e as Perspectivas da Revolução Mundial*, 13 de novembro de 1922, vol. 33, p. 421.

em começos de 1921, os bolcheviques eram inteiramente vitoriosos no plano militar; os partidos burgueses encontravam-se praticamente desmantelados; militarmente, a rebelião branca de Wrangel, Denikin, Kolchak, assim como a intervenção estrangeira, haviam sido vencidas. O Exército Vermelho transformara-se na mais poderosa força militar da Europa. Mas, por outro lado, os bolcheviques viam-se face ao enorme descontentamento popular, que se expressava em sucessivas rebeliões camponesas e que culminaram, em começos de 1921, com greves operárias em Petrogrado e com o levante dos marinheiros da fortaleza de Kronstadt, exigindo "soviets sem bolcheviques". (RODRIGUES e FIORI, 2010: 08)

- XI. Incentivo à importação de máquinas e novas técnicas para a indústria, a partir de 1921;
- XII. Modernização do setor produtivo;
- XIII. Retomada das atividades de natureza agrícola;
- XIV. As greves foram tornadas ilegais, para que se conquistasse uma estabilidade (e consequente expansão/desenvolvimento) e não houvesse interrupções na produção;

Essas medidas favoreceram o desenvolvimento da indústria, a retomada da produção e a melhora da qualidade de vida. Com o fracasso do levante revolucionário na Alemanha, em 1919, e em outros países, os bolcheviques perceberam que a "janela histórica" das revoluções havia se fechado, ou seja, o período revolucionário havia regredido. Portanto, não adiantaria continuar apoiando levantes revolucionários em outros países, visto que, como havia analisado Lênin em 1917, "as revoluções não se fazem por encomenda, não são marcadas para tal ou qual momento, mas amadurecem no processo do desenvolvimento histórico e começam no momento condicionado pelo complexo de toda uma série de causas internas e externas"⁵⁸ (s.d.: 506 *apud* MOLODTSOV, 1955, s.p.). Lênin e o partido bolchevique enxergaram a necessidade de mudar de estratégia para internacionalizar a revolução. Uma das ações empreendidas nesse sentido foi a fundação da Terceira Internacional, em 1919, para apoiar a criação de mais quadros políticos e partidos comunistas em outros países:

Terceira Internacional – também chamada de *Internacional Comunista* ou *Comintern* – foi fundada em Moscou em março de 1919 por iniciativa dos bolcheviques, após a vitória da Revolução de Outubro na Rússia e numa época de grande agitação revolucionária na Europa Central. Falando em seu Primeiro Congresso, Lenin expressou o estado de espírito e as esperanças então dominantes quando declarou que "a fundação de uma república soviética internacional está a caminho". Definiu o "reconhecimento da ditadura do proletariado e do poder soviético em lugar da democracia burguesa" como "os princípios fundamentais da Terceira Internacional". (BOTTOMORE, 2013: 314-15)

⁵⁸ LÊNIN, V. I. *Obras*, 4ª ed. russa. T. XXVII, s.d., p. 506.

A nacionalização da indústria cinematográfica, em 27 de agosto de 1919, por meio de decreto, fazia parte da estratégia leninista de fortalecimento e manutenção do Estado operário, uma vez que Lênin havia verificado que, com a derrota da insurreição na Alemanha, em janeiro de 1919, a Revolução Russa estava isolada. Essa medida favoreceu a reinvenção da atividade cinematográfica no país.

O decreto incumbia o Commissariado do Povo para a Instrução Pública de "nacionalizar, de acordo com o Conselho Supremo da Economia Nacional, as empresas particulares de cinema e de fotografia e todas as indústrias de cinema e fotografia" (*Decreto da Nacionalização*, assinado por Lênin, em 27 de agosto de 1919, *apud* GRANJA, 1981: 16), incluindo todas as organizações relacionadas, tais "como as reservas e a distribuição de utensilhagem e de material" (*Ibidem*), "as empresas, bens, materiais e instalações cinematográficas e fotográficas" (*Ibidem*). O decreto também estipulava a organização da atividade cinematográfica no país, fixando os preços máximos estáveis para as matérias-primas e produtos manufaturados cinematográficos e fotográficos. Em sua totalidade, as indústrias e o comércio cinematográfico e fotográfico deveriam ser dirigidos pelo Commissariado do Povo para a Instrução Pública, que tomaria decisões com força de lei para os indivíduos (enquanto pessoas físicas) e empresas (enquanto pessoas jurídicas), e também para as outras instituições soviéticas que pudessem ter alguma relação com o cinema ou a fotografia.

Furhammar e Isaksson (1976: 18) argumentam que, na prática, a nacionalização do cinema poderia agravar a aguda crise que a Rússia enfrentava, por isso, por um tempo, não foi efetivada, sendo nacionalizada apenas em 1919, em processo gradual.

Com a criação da NEP, a iniciativa privada passa a exercer também um importante papel na indústria cinematográfica russa. Desse modo, sua estatização em 1919 – amplamente citada e evidenciada pela historiografia clássica –, de certa forma, sofre um revés, uma vez que, a partir de 1921, pequenas empresas nos setores de produção, distribuição e exibição passam a conviver com os monopólios estatais, como a importação e exportação de filmes – o comércio exterior permanece sob controle do Estado. É justamente parte desse período (segunda metade dos anos 1920) que ficou conhecida, historicamente, como a época áurea da cinematografia soviética revolucionária. A partir da nacionalização e da implementação da NEP – com consequente retorno da iniciativa privada –, a indústria cinematográfica cresceu progressivamente, consolidando-se, e as condições de produção melhoraram. Os recursos financeiros para a produção também aumentaram e boa parte deles foram direcionados para a

produção de cinejornais, principal produto cinematográfico soviético e considerado, dentre as produções, o melhor instrumento de propaganda, instrução e educação das massas.

Os efeitos, na produção cinematográfica, dessa transição político-econômica (iniciativa privada/nacionalização/retorno da iniciativa privada) podem ser verificados nas duas tabelas⁵⁹ a seguir:

TABELA 1 - Volume de filmes produzidos por ano na URSS entre 1918 e 1925

ANO DE PRODUÇÃO	VOLUME DE PRODUÇÕES CINEMATOGRÁFICAS
1918	150 (aprox.)
1921	09
1922	16
1923	26
1924	123
1925	91

Fonte dos dados: LEAL e PEQUENO, 2009: 35-51

TABELA 2 - Volume de filmes produzidos por ano na URSS entre 1918 e 1930

ANO DE PRODUÇÃO	VOLUME DE PRODUÇÕES CINEMATOGRÁFICAS
1918	06
1919	57
1920	29
1921	12
1922	16
1923	28
1924	69
1925	80
1926	102
1927	118
1928	124
1929	92
1930	128

Fonte dos dados: BEUMERS, 2009⁶⁰ (apud CARVALHO, 2011: 08)

Se tomarmos os dados apresentados por Leal e Pequeno (2009), 1918 teria sido um ano de intensa produção cinematográfica, somando, aproximadamente, 150 filmes. Nesse período, a indústria cinematográfica ainda não havia sido nacionalizada e os estúdios privados

⁵⁹ Tabela desenvolvida a partir do texto de Leal, P. R. F. e Pequeno, L. Vertov: política e cinema na URSS dos anos 1920. In: PERNISA JÚNIOR, Carlos. *Vertov. O Homem e sua Câmera*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2009, pp. 35-51.

⁶⁰ Os dados citados por Beumers (2009) foram obtidos através de consulta a arquivos russos.

ainda produziam alguns romances e dramatizações de clássicos⁶¹. Este também teria sido um ano de intensa produção de cinejornais, os *agitki*, como parte integrante das ações de agitação e propaganda (*agit-prop*). A partir de abril desse mesmo ano, o comércio exterior (cinematográfico, inclusive) foi monopolizado, quando o Estado adotou medidas protecionistas – para fortalecer a indústria e o comércio nacional – que interromperam a concessão de facilidades para a compra de material e equipamentos no exterior, culminando, posteriormente, na escassez de película virgem, embora a produção, nesse ano, tenha se mantido. Por outro lado, essa medida contribuiu favoravelmente para o aproveitamento de sobras de películas e experimentações com pequenos fragmentos de filmes, cuja manipulação racional (preocupando-se com uma continuidade, a princípio inexistente ou fragmentada) conduziu à compreensão da essencialidade do corte para obter certos efeitos. A partir daí, conforme pontuado em capítulos anteriores, desenvolveu-se princípios para a montagem, que deveriam ser obedecidos a fim de se estabelecer uma continuidade, uma relação de causalidade, alcançar outros efeitos específicos – alguns para a própria construção narrativa e diegética, como o "efeito Kulechov", por exemplo – e prever a reação espectral.

A segunda tabela, por sua vez, com dados apresentados por Beumers (2009), evidencia, ao contrário, o ano 1918 caracterizado pela escassez produtiva, quando a produção foi reduzida a quase a zero, somando apenas seis filmes. Nessa leitura do mercado cinematográfico russo, a monopolização do comércio exterior pelo Estado poderia ter afetado significativa e diretamente a produção, numa relação de causalidade com a escassez de película virgem.

Por outro lado, diversos autores da história do cinema russo e soviético apontam 1919 como o ano de maior escassez de material, com queda significativa e quase interrupção da produção de cinejornais – enquanto que, na tabela de Beumers, 1919 seria um ano de retomada da produção, que teria crescido vertiginosamente, mais de oito vezes ou 800 pontos percentuais em relação ao ano anterior (seis filmes em 1918 e 57 filmes em 1919). Com relação a esse período (1919 e 1920), a tabela construída a partir dos dados apresentados por Leal e Pequeno (2009) apresenta uma lacuna.

⁶¹ Pudovkin e Smirnova contextualizam que, até 1917, as **principais** temáticas dos filmes russos giravam em torno de "paixões fatais, amores desesperados, misteriosos misticismos e aberrações patológicas" (S.n.t. *apud* AZEREDO, 1988: 213), além de filmes de propaganda, incentivados pelo Governo Imperial para aplacar a crescente inquietação dos trabalhadores e da Força Armada (cf. AZEREDO, 1988: 213). Os problemas sociais e políticos passavam longe das telas. Parte significativa dos filmes realizados no período pré-revolucionário na Rússia adotava uma estética "fiel à doutrina academicista herdada da tradição romântica [e estabelecida pela Academia Imperial de Artes da Rússia], ora tendendo mais para o realismo ora mais para o simbolismo, todavia, em comum, trazendo um forte apelo psicológico, à maneira do teatro de Tchecov" (REIS, 2015: 88).

A baixíssima produção em 1921 – nove títulos, segundo dados de Leal e Pequeno; e 12 títulos, segundo Beumers – apontaria para uma possível queda também nos anos anteriores. Em 1919, o Estado Operário Camponês, na tentativa de equacionar o problema da fome no país, tabelou os preços dos alimentos, acabando com a concorrência e com os cartéis. Foram tabelados também, como visto, os preços máximos para matérias-primas e produtos manufaturados cinematográficos e fotográficos. 1919 é também o ano de nacionalização da indústria cinematográfica, quando os estúdios privados são expropriados – inclusive, esta e aquela medida foram implementadas pelo mesmo decreto.

"Os 43 números de *Kinonedélia*" [*Cine-Semana*] ⁶², por exemplo, "postos em obra por DzigaVertov cessam em 1919 por falta de película" (FEIGELSON, 2009: 368). Sem ter como continuar produzindo o cinejornal, Vertov decide montar um filme com o material produzido para o *Kino-Nedelia* nos meses anteriores. Assim, é apresentado naquele ano o longa metragem *O Aniversário da Revolução* (1919), estruturado em doze partes e com três horas de duração, a fim de comemorar o segundo aniversário da Revolução.

Sobre essa conjuntura, como outros autores, Carvalho salienta outros fatores como responsáveis pela escassez de material, como a Guerra Civil (a contrarrevolução), que gerou inúmeras privações em diversos setores da indústria e do comércio, e acirrou a fome no país – aqui, cabe contextualizar também que essas privações vinham delineando-se no cenário político-econômico russo desde a participação do país na Primeira Guerra Mundial e foram intensificadas durante a Guerra Civil:

Os primeiros anos da revolução foram muito complicados, no que tange a realização de filmes e outras atividades culturais. Após a tomada do poder pelos camponeses e proletariados, a Rússia foi sacudida por uma guerra civil violentíssima que reuniu, sob o comando do exército branco, militares de diversos países europeus. Eles possuíam interesse na restauração do czarismo na Rússia. Esse contexto de privações, geradas pelo conflito, ocasionou uma carência de material necessário para a realização das películas.

Ainda durante a guerra civil, em 1919, a indústria cinematográfica foi nacionalizada. **Esta nacionalização permitiu uma criação e manufatura cinematográfica isenta de influências comerciais determinantes na forma e no conteúdo dos produtos culturais produzidos pela indústria de cinema instalada na Rússia, que em sua maioria era dominada por empresas estrangeiras.** (2011: 04, os grifos são meus)

⁶² Granja relata que o trabalho de Vertov neste cinejornal "consistia essencialmente em organizar, sob a forma de filme acabado, o material enviado por numerosos correspondentes que se encontravam nas diversas frentes de combate" (1981: 09). "As imagens enviadas das frentes de combates estavam plenas de vida, marcadas por sacrifícios e dores incomensuráveis. Muitos operadores morriam em plena ação, norteados pelo objetivo de cumprir uma missão árdua e, simultaneamente, fascinante" (*Op. cit.*: 11).

Na perspectiva apresentada por Carvalho, seriam as privações e conflitos desencadeados pela Guerra Civil que teriam ocasionado a carência de material para a produção cinematográfica. Esta, porém, como vimos até aqui, não é a causa exclusiva, mas uma delas. Todavia, há de se reconhecer que esta seria a principal causa: concentrava-se, sobretudo, na Guerra Civil, na contrarrevolução, dialeticamente, o epicentro das circunstâncias experimentadas pelo mercado cinematográfico russo.

Em 1921, com a implementação da NEP para promoção da abertura econômica, o retorno da iniciativa privada e com o incentivo à importação de máquinas e novas técnicas para a indústria, a produção será retomada.

Durante o conturbado período que se estendeu de 1917 até 1922, ano de fundação da URSS, a economia soviética experimentou momentos de extremas privações. Com a consolidação da NEP, implementada em 1921, a situação melhorou e a sociedade soviética experimentou momentos de progresso econômico com distribuição de renda.

Os efeitos da NEP não impactaram imediatamente sobre a indústria cinematográfica, pois durante os seus primeiros anos pós-revolucionários os números de filmes produzidos ainda eram relativamente baixos, quando comparados com outros países, ou até mesmo com o ano de 1919. Esta produção só foi superada em 1924 quando a NEP já havia se consolidado. (CARVALHO, 2011: 05)

A Nova Política Econômica caucionou a retomada significativa da produção cinematográfica. Por meio dessa política, desenvolveu-se incentivos para que

o capital estrangeiro propiciasse investimentos no setor cinematográfico, principalmente no setor comercial, como afirma Beumers: "A NEP fez o possível para abrir o intercâmbio de filmes, e para que concessões comerciais fossem destinadas a estrangeiros, assim, a infraestrutura em ruínas poderia ser revivida através do investimento externo" (BEUMERS, 2009, p. 40). Esta autora afirma que a partir destas concessões, relacionadas ao investimento estrangeiro, em determinadas áreas da economia pré-estabelecidas pelo Estado soviético, o isolamento internacional da URSS não durou muito tempo. Segundo Beumers, o cinema é um bom exemplo de como este isolamento cultural foi quebrado durante a NEP. Foi a partir desta nova configuração da economia que a importação de dezenas de filmes produzidos por "Abel Gance, Ernst Lubitsch, Fritz Murnau, Fritz Lang, e D. W. Griffith" (BEUMERS, 2009, p. 40) ocorreu. (*Op. cit.*: 06)

Essa retomada, porém, foi gradual: em 1921, foram produzidos apenas 12 filmes, segundo dados de Beumers, ou nove filmes, segundo Leal e Pequeno. No ano seguinte, o número de filmes produzidos sobe para 16 – único ano em que os dados dos três autores convergem. Em comparação ao ano anterior, embora a produção permaneça pequena, em 1922, ela quase dobra (77,78 por cento, para Leal e Pequeno) ou cresce mais de 30 pontos percentuais (33,78 por cento, para Beumers).

Nesse ano, Rússia e Alemanha firmam o Tratado de Rapallo, que desobrigava os dois países das reivindicações territoriais e financeiras determinadas pelo Tratado de Brest-Litovsk. A partir do restabelecimento de relações diplomáticas entre os dois países, "a carência de material necessário para o desenvolvimento da atividade cinematográfica foi suprida. Uma vez que ainda não existia na URSS uma cadeia de produção que suprisse as necessidades de material técnico, necessário para a realização de filmes" (CARVALHO, 2011: 07).

Em 1922, também é criada a Goskino, Empresa Central de Filmes e Fotos do Estado:

cujo papel foi direcionado para distribuição dos filmes importados, e da escassa produção fílmica na URSS neste período. Contudo, logo em 1924, a função de distribuição foi deslocada para outra empresa estatal denominada Sovkino (Companhia de Estoque de Fotografia e Cinema Para Toda Rússia). (*Op. cit.*: 06)

Até 1923, o crescimento da produção cinematográfica na Rússia é sutil a cada ano. Nesse ano, sobe para 28 (cf. BEUMERS, 2009) ou 26 filmes (cf. LEAL e PEQUENO, 2009) – em ambos os casos, registra-se um crescimento em torno de 40 pontos percentuais (42,85 e 38,46 por cento, respectivamente). A participação de empresas estrangeiras na indústria cinematográfica russa ocorria no eixo produtivo e de distribuição. Em 1923, por exemplo, "a empresa de produção Mezhrabprom fundiu-se ao Ru's Studio, que contava com assessoria técnica da empresa alemã Internationale Arbeiterhilfe" (CARVALHO, 2011: 06).

Independentemente da divergência entre os dados apresentados pelos três autores, há um considerável aumento da produção cinematográfica após a guerra civil⁶³. Esse crescimento é mais expressivo apenas em 1924, quando a produção cresce quase cinco vezes em relação ao ano anterior, segundo dados de Leal e Pequeno, atingindo a marca de 123 títulos; e quase três vezes segundo dados de Beumers, totalizando 69 títulos. Importante considerar também que 1924 foi o ano em que Lênin morreu, em 21 de janeiro. Na ocasião, foram realizadas muitas filmagens para o registro do funeral pelos maiores operadores de câmera do cinema soviético: "E. Tissé, A. Razumny, G. Guiber, A. Levitzky, P. Ermolov, Y. Jeliabujsky e vários outros" (GRANJA, 1981: 25).

Nos anos seguintes, a produção vai, progressivamente, se estabilizando. O cinema continuou crescendo como indústria, consolidando-se. Em 1928, por exemplo, foram realizados 124 filmes e a bilheteria dos cinemas do país registrou uma marca de público em

⁶³ Para alguns autores, a Guerra Civil durou até 1923, quando o Estado Soviético definitivamente reanexa territórios que haviam se proclamado independentes durante o conflito, como Armênia, Geórgia Azerbaijão, Bielo-Rússia, Ucrânia, os Países Bálticos e regiões da Ásia Central.

torno de 300 milhões – um número expressivo, que também indica o resultado de um trabalho pregresso recente de iniciação do grande público ao gosto cultural e artístico.

Com o reconhecimento da URSS pelos demais países, o fluxo comercial e o apoio técnico necessário para a indústria de cinema foi se normalizando aos poucos. Com isso, a produção cinematográfica aumentou muito. Quando comparamos alguns anos terríveis da guerra civil, com outros anos posteriores à estabilização da URSS, o número de filmes produzidos aumentou na ordem de 580%. (CARVALHO 2011: 07)

Alguns aspectos da esfera produtiva, propiciados pelo desenvolvimento e consolidação da atividade cinematográfica no país, são narrados por Eisenstein em uma entrevista a um jornal alemão, em 1926, acerca da "encomenda social" e da realização de *O encouraçado Potemkin* (*Bronenosets Potyomkin*, 1925), produzido para comemoração da revolução de 1905 e filmado com não atores:

O slogan "Todos por um e um por todos" é mais que uma legenda na tela. Se rodamos um filme naval, toda a frota está à nossa disposição; se for um filme de guerra, temos todo exército vermelho; quando tratamos um assunto agrícola, vários ministérios nos dão assistência. O que acontece é que não fazemos um filme para nosso próprio proveito, nem para o vosso, nem para o de esta ou aquela pessoa, mas para o proveito de todos. (s.d.: 15)

As circunstâncias vividas na Rússia nesse momento específico no tempo e no espaço desencadearam um processo revolucionário em diversos sentidos e dimensões da vida. Na conjuntura em que se formou o cinema revolucionário soviético, os conflitos desencadeados entre as variadas determinações da realidade, como a política, a econômica, a filosófico-ideológica, em relações recíprocas, antitéticas, mas, ao mesmo tempo, inseparáveis entre si, engendraram ações e reações, produziram superações e preservações; uma vez que entendemos que não é possível superar sem, ao mesmo tempo, preservar alguns elementos. São contradições que formam uma unidade do diverso, assim como os polos positivo e negativo. "Da mesma maneira, observando as coisas detidamente, verificamos que os dois polos de uma antítese, o positivo e o negativo, são tão inseparáveis quanto antitéticos um do outro e que, apesar de todo o seu antagonismo, se penetram reciprocamente". (ENGELS, s.n.t.). Assim, conforme exposto até aqui, forjaram-se as especificidades de um cinema notadamente revolucionário sem precedentes na história dessa nova arte.

CAPÍTULO 5 - MONTAGEM SOVIÉTICA

"Em todas as artes e em todas as descobertas, sempre a experiência antecedeu o preceito. Ao longo dos tempos, o método foi determinado pela prática da invenção" (GOLDONI *apud* EISENSTEIN, s.d.: 65) – o que caracteriza-se como *práxis*. Como evidenciado e reiterado nos capítulos anteriores, nos primeiros anos revolucionários, a carência de película cinematográfica na Rússia, principalmente na produção dos *agitki*, conduziu a experimentações com pequenos fragmentos de filmes. Da experimentação, chegou-se à compreensão da essencialidade do corte para obter determinados efeitos, e desenvolveram-se os princípios da montagem. É a partir do uso do corte, isto é, da montagem, da "justaposição de duas imagens separadas podendo criar contrastes, choques e significados inesperados que não existam em nenhuma das duas imagens vistas separadamente" (FURHAMMAR e ISAKSSON, 1976: 14), que nasce uma linguagem autenticamente cinematográfica. Assim, o corte estabeleceu-se como princípio da montagem, e a montagem (dialética, no caso dos soviéticos) como princípio do cinema e de sua linguagem.

O estilo de montagem soviético apresentou suas tentativas iniciais em 1924, com a turma de Kulechov da Escola de Cinema do Estado filmando *As Extraordinárias Aventuras de Mr. West na Terra dos Bolcheviques*. Esse delicioso filme, juntamente com o seguinte de Kulechov, *O Raio da Morte* (1925), demonstrava que os diretores soviéticos podiam aplicar princípios de montagem em divertidas sátiras ou excitantes aventuras comparáveis ao produto de Hollywood.

O primeiro longa-metragem de Eisenstein, *A Greve* (1924), foi lançado somente nos idos de 1925 e iniciou propriamente o movimento. Seu segundo filme, *Potemkin*, lançado posteriormente em 1925, chamou a atenção de outros países para o novo movimento. Nos próximos anos Eisenstein, Pudovkin, Vertov e o ucraniano Alexander Dovjenko, criaram uma série de filmes que são clássicos [referenciais] pelo estilo de montagem. (BORDWELL e THOMPSON, 1986)

A montagem no cinema soviético, portanto, era desenvolvida com o objetivo de propagar e conscientizar a respeito da revolução socialista, da vitória do proletariado sobre as classes dominantes, opressoras, e do combate à contrarrevolução – estes objetivos orientavam, ao mesmo tempo, as temáticas e as técnicas de montagem desenvolvidas. Portanto, havia uma grande preocupação não apenas com o conteúdo visual, imagético ou com as temáticas, mas, principalmente, com a disposição dos planos (por justaposição, associação, oposição, combinação por analogia ou simbolismo visual etc.). A montagem "de modo algum aparecera como produto de uma teorização abstrata, mas como resultado de urgente necessidade" [objetiva] (FURHAMMAR e ISAKSSON, 1976: 14). Michelson pontua que os cineastas do

período de ouro do cinema revolucionário soviético – de *A Greve (Stachka)*, 1924), de Serguei Eisenstein, até *O Expresso Azul* (1929) ⁶⁴, de Ilya Trauberg – têm "a noção do filme como linguagem, o cuidado com os aspectos linguísticos e com as analogias da estrutura fílmica, [estas] são, como sabemos, algumas das mais dominantes características dos diretores soviéticos e dos teóricos do período heróico" (1979, s.p.).

Os realizadores do cinema revolucionário soviético abandonaram a personificação de heróis na investida de superar o cinema e a cultura do período pré-revolucionário, czarista⁶⁵. Na medida em que, na conjuntura da Rússia revolucionária, estavam todos envolvidos na construção de uma nova ordem societária na qual a coletividade estava em primeiro plano, as temáticas assumem um caráter de cunho social, político e popular, abolindo a personificação de heróis e de protagonistas. O herói dos filmes passa a ser o povo, os proletários e camponeses. Nos temas abordados, destacam-se a opressão das classes dominantes sobre operários e camponeses; os crimes, injustiças, violências e opressões do regime czarista; os crimes da Igreja, dos capitalistas, aristocratas, militares e imperialistas contra o povo (trabalhadores, camponeses); as revoltas e revoluções populares (cf. FURHAMMAR e ISAKSSON, 1976: 15).

Ao analisarmos a obra de artistas emblemáticos do cinema revolucionário na Rússia, como Eisenstein e Vertov, encontramos um número significativo de divergências estéticas e teóricas, que frequentemente, sobressaltam-se nas análises; contudo, há também relevantes concatenações e alinhamentos, como concordâncias a respeito de algumas concepções sobre o processo de montagem cinematográfica, assincronismo do som como princípio de montagem – naturalmente, sem deixar de considerar, em cada qual, suas especificidades –, temáticas voltadas à revolução, à denúncia da opressão, da exploração do homem pelo homem e às questões sociais, e o comprometimento com a propagação da causa revolucionária, com a instrução das massas acerca da revolução e do comunismo, com a decifração dialética do mundo social e natural. Partilhavam de um mesmo posicionamento político e estavam coletivamente empenhados com a revolução socialista, com a construção de uma nova sociedade, e, por conseguinte, com uma arte e um cinema também revolucionários e de transformação social. Uma arte e um cinema da *práxis*, dialéticos.

Em ambos cineastas estudados, a decifração dialética da vida se estabelece por meio da montagem, que ora é "conflito", ora, "movimento" e "negação" – estes conceitos e

⁶⁴ Com estreia em 20 de dezembro de 1929. Fonte: <<https://filmow.com/o-expresso-azul-t125871/ficha-tecnica/>>.

⁶⁵ A personificação do herói acabará sendo retomada, mais tarde, pelo realismo socialista.

concepções são, inclusive, características que, para o pensamento marxista, definem a dialética e suas leis. Portanto, concebem uma arte cinematográfica, bem como uma montagem, notadamente dialética.

A montagem é produtora de sentido, é fragmentária, mas também é síntese, é, simultaneamente, unidade e totalidade, é "um princípio de criação, uma maneira de pensar, uma forma de conceber os filmes associando [contrapondo, justapondo] imagens" (AMIEL, 2007: 91). Por meio da montagem, o cinema se torna um discurso sobre o mundo:

Segundo Christian Metz [1972], "o cinema tem como material principal um conjunto de fragmentos do mundo real, mediatizados pela sua duplicação mecânica, que a fotografia permite. É principalmente pela forma de os organizar, de os aproximar, que o cinema, subtraindo-se ao mundo, se tornar um discurso sobre o mundo". (*Op. cit.*: 49)

5.1 - Dziga Vertov

Dziga Vertov⁶⁶, um dos principais realizadores do cinema revolucionário soviético, foi um grande contribuidor para a teoria do cinema mundial, com ênfase nas teorias de montagem. Suas produções cinematográficas caracterizam-se pela montagem discursiva-associativa (ou ainda, "montagem disruptiva-associativa" para usar um termo de Vlada Petric) em oposição à montagem narrativa⁶⁷; e nesse caso, o exemplo mais emblemático seria o longa metragem *O Homem com a Câmera* (1929).

Antes de dar seus primeiros passos no cinema, Vertov realizou experiências sonoras com um fonógrafo adaptado (capaz de captar/ registrar sons de diferentes naturezas, como a fala humana e ruídos cotidianos das ruas e fábricas), que resultaram em montagens sonoras adaptadas como encenações de poemas (*Eu Vejo* e *Partida*). A partir dessas experiências, criou um Laboratório do Ouvido – e, em paralelo, dedicou-se a estudos de psicologia da percepção, no Instituto de Psiconeurologia de Petrogrado. Seus estudos empíricos com o som e seu interesse pela poesia (começou a redigir seus poemas aos dez anos de idade) culminaram em sua aproximação ao movimento futurista russo.

A produção de Vertov foi altamente experimental, e suas concepções e experimentações, radicais. Iniciou sua produção cinematográfica em 1918, com os *agitki* e cinejornais. Todo material filmado (bruto ou já montado), por Vertov ou por seus correspondentes, era catalogado e arquivado conforme seu conteúdo. Vertov chegou a realizar

⁶⁶ É apontado por alguns como o cineasta preferido de Lênin.

⁶⁷ Essa caracterização como montagem discursiva e narrativa é amplamente discutida por Amiel, em *Estética da Montagem* (2010).

experiências de montagem com sobras de material filmado e descartado por outros realizadores.

Pioneiro na utilização da montagem no cinema soviético e no cinema mundial, é de sua autoria o filme que poderia ser considerado a primeira experiência de montagem cinematográfica do cinema soviético: *O Aniversário da Revolução* (1919), montado a partir do material produzido para o cinejornal *Kino-Nedelia*, cuja produção, como vimos, havia sido encerrada naquele ano pela falta de película virgem, que desencadeou a interrupção na produção de cinejornais.

O pioneirismo de Vertov evidenciou-se também no cinema sonoro. *Entusiasmo* ou *Sinfonia de Donbass* (*Entuziazm*, 1930) é um dos primeiros longas-metragens sonoros soviéticos, e inclui experiências relacionadas à sincronia e assincronia sonora para metaforizar e diferenciar o fictício e o real, respectivamente. Segundo Jay Leyda, desde 1926, já havia experimentações em registro de som ótico na URSS, cujos dois principais inventores foram os engenheiros P. G. Tager, em Moscou, e A. F. Shorin, em Leningrado. Leyda narra também que, no verão de 1929, iniciou-se a realização dos primeiros filmes sonoros soviéticos, com Tager nos estúdios de Mezhrabpom e Shorin em Sovkino, em Leningrado. Os responsáveis artísticos foram Pudovkin, em Mezhrabpom, e Room e Vertov em Sovkino, mais especificamente para a Ukrainfilm. O primeiro longa-metragem sonoro soviético é o documentário *Plano de grandes obras* (*Plan velikikh rabot*), de Abram Room, rodado a partir de julho de 1929 e estreado em março de 1930. Todavia, como aponta Leyda, o filme de Room não desenvolveu um bom uso do som – diferentemente de Vertov –, uma vez que o filme era uma coletânea de outros filmes, incluindo curtas documentais da Soyuzfilm. O longa-metragem de Vertov, *Entusiasmo*, rodado na Ucrânia, veio em seguida. Ambos documentários retratam o Primeiro Plano Quinquenal.

Outras empreitadas vanguardistas de Vertov foram a invenção do documentário de montagem, precursor do que passou a ser chamado de cinema direto ou *cinéma-vérité*, nos anos 1960; a utilização de técnicas de animação; e o desenvolvimento de certos princípios fundamentais da montagem cinematográfica, que, para ele, era o motor da estética e do sentido do filme.

Grande parte de sua produção foi de cinejornais de atualidades, sob responsabilidade do Comitê Cinematográfico do Comissariado do Povo para a Instrução Pública ou do Comitê Central do Partido Bolchevique, cabendo a Vertov a realização do *Kino-Nedelia* (*Cine Semanal*), *Kino-Pravda* (*Cine-Verdade*), *Kino-Glaz* (*Cine-Olho*), *Kino-Kalendar* (*Cine*

Calendário) e uma série de outros documentários, destacando-se *O Homem com a Câmera* como o mais experimental (e mais conhecido) de seus filmes.

Vertov concebeu os conceitos de *kino-pravda* (*cine-verdade*)⁶⁸, também nome de seu jornal cinematográfico – produzido até 1925, em parceria com os *kinoks*-documentaristas –, e *kino-glaz* (*cine-olho*), que utilizou para referir-se ao projeto que defendia de um cinema testemunha.

Por cine-olho entenda-se "o que o olho não vê"
 como microscópio e telescópio do tempo
 como **negativo do tempo**
 como a possibilidade de ver sem fronteiras ou distâncias.
 (VERTOV, 1983b: 261, os grifos são meus)

Enquanto a ficção necessita do *plateau*, o *kino-pravda* de Vertov dispensa-o, uma vez que não se preocupa com a encenação, mas com a captação da verdadeira realidade, "tal como ela é", num contato direto entre o olho da câmera e o evento filmado – a expressão é construída pela articulação dos conceitos olho/câmera/realidade/montagem. Assim, o cineasta renuncia à *mise-en-scène*, às inspirações literárias, aos atores e ao estúdio, opondo-se a Eisenstein que, por ter suas origens no teatro, não aboliu a encenação inteiramente – Eisenstein, porém, rompeu com a encenação tradicional, na medida em que o que importava para ele "não era a reprodução naturalista do mundo sensível, mas a articulação de imagens entre si, de modo que a sua contraposição ultrapassasse a mera evidência dos fatos, gerando *sentido*" (MACHADO, 1982: 56, os grifos são do autor) por meio da montagem. Desse modo, a representação na produção eisensteiniana foi reconfigurada, transmutada. Ambos os cineastas rompem com a linguagem literária e teatral, desenvolvendo, por meio da montagem, uma linguagem essencialmente cinematográfica. Vertov, por sua vez, acreditava que o cinema deveria "mostrar a vida" através da objetividade do olho da câmera. "Não é 'filmar a vida de improviso' pelo próprio 'improviso', mas a fim de mostrar as pessoas sem máscaras, sem maquiagem, para pegá-las no olhar da câmera em um momento no qual elas não estão atuando, para ler seus pensamentos, descobertos pela câmera" (VERTOV *apud* LIGNANI, 2009: 27).

Seu objetivo fundamental era construir um cinema alheio ao aspecto ficcional, que buscasse uma nova proposta à narrativa tradicional, de modo que as imagens "escrevessem" o filme, e não as palavras ou a narrativa. Vertov exaltava um cinema capaz de mostrar "a

⁶⁸ O termo é geralmente traduzido como "Cinema-verdade", porém, o crítico e historiador francês Georges Sadoul, em sua bibliografia sobre Vertov (*apud* AZEREDO, 1988: 220), defende a utilização do termo original, em razão de referir-se ao jornal *Pravda*, fundado por Lênin em 1912, veículo de imprensa oficial do Partido Comunista.

geometria dinâmica, as corridas de pontos, de linhas, de superfícies, de volumes", a "poesia da máquina movida e movente [acionada e em movimento], a poesia das manivelas, rodas e asas de aço, o grito de ferro dos movimentos, as ofuscantes caretas dos jactos [raios] incandescentes" (VERTOV, 1981b [1922]: 39, os grifos são do autor). O movimento é elemento norteador de sua produção cinematográfica, artística e teórica, sendo mencionado, inclusive, em seu nome artístico (seu nome de batismo é Denis Arkadyevich Kaufman). Segundo ele, *dziga* "é a onomatopéia do girar da manivela de uma câmera" e *vertov*, por sua vez, "deriva do verbo russo que significa 'girar', 'rodar'" (LIGNANI, 2009: 20).

Vertov acreditava que a morte da cinematografia, do aspecto ficcional (da planificação, dos estúdios, da representação teatral, encenação etc.), era indispensável para que a arte cinematográfica "vivesse". Ou seja, era necessário abolir os filmes de estúdio (que são, por sua natureza, filmes romanceados e teatrais), os estúdios, os atores, a planificação, cabendo à montagem a ordenação do material filmado. Rejeitava, portanto, o princípio da ficção dramática e os efeitos dramáticos da anedota, em favor da representação da realidade pelos efeitos do olhar da câmera – mais uma de suas principais discordâncias em relação a seus contemporâneos, como Eisenstein e Pudovkin. A busca fundamental de Vertov e dos *kinoks*⁶⁹ – movimento cinematográfico que surgiu a partir da fundação do Conselho dos Três⁷⁰, em 1922, parceria entre Vertov, Elisabeta Svilova (montadora e sua esposa) e Mikhail Kaufman (operador de câmera e seu irmão) – era "emancipar a câmera que se encontra oprimida por uma triste escravidão" e violentada, "sujeita a um olho humano *imperfeito* e *míope*" (VERTOV, 1981a: 40, os grifos são do autor).

Portanto, para Vertov, o futuro da arte cinematográfica deveria partir de uma negação do presente, não a negação inútil ou cética, mas a negação como desenvolvimento, uma *práxis* criadora, como esclareceu Lênin:

Isso é muito importante para o entendimento da dialética. Não é a negação vazia, a negação inútil, a negação cética, a vacilação e a dúvida, que é característica e essencial na dialética – que sem dúvida contém o elemento de negação e, na verdade, o contém como o seu elemento mais importante – mas sim a negação como um momento de ligação, como um momento de desenvolvimento, que conserva o positivo. (1916: 226 *apud* BOTOMORE, 2013: 442)

⁶⁹ O termo surge em oposição ao vocábulo "cineastas", que são, para os *kinoks*, um "rebanho de trapeiros que mal conseguem esconder as suas velharias" (VERTOV, 1981b: 36). Rompendo com o cinema narrativo e representativo, propõe em lugar do vocábulo "cinema" o termo "kinokismo".

⁷⁰ A fundação desse coletivo aponta também para a percepção de Vertov sobre o cinema como uma arte do coletivo e não como trabalho individual de um gênio criativo. Nessa proposta de reinvenção do cinema, não há espaço, por exemplo, para uma "política de autores" como a do movimento cinematográfico da *nouvelle vague*.

Em um debate publicado no n.11-12 da *Novy Lef*⁷¹ (1927: 50-70), o escritor russo Serguei Tretiakov, membro do grupo *LEF* e da Revista⁷², levanta um debate emblemático, demasiadamente pertinente, em torno da questão da encenação e não-encenação, da falsificação e "desfalsificação" na obra de Vertov e Eisenstein:

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

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

A meu ver, é o maior ou menor grau de *desfalsificação* do material que faz um filme ser encenado ou não encenado. Todo filme comporta um momento de arbítrio. "Interpretar" o material é já utilizá-lo de maneira restritiva. Tomemos *O grande caminho*. É um filme encenado mas no qual atua apenas um único personagem, Esfir Choub. Seu arbítrio é artístico, a escolha que ele faz do material é puramente estética; graças a uma sucessão de montagem de atrações, ele é destinado a provocar na sala uma certa carga emocional. Mas Choub lida com um material mais documentário porque menos falsificado. (*apud Crítica Marxista*, n.40, 2015: 92-3, os grifos são do autor)

Naturalmente, entre o material captado em imagens em movimento e a realidade, há sempre um grau de distorção, de interpretação, de objetividade e subjetividade. Todo filme é ideológico – incorpora uma visão de mundo, questões específicas, referências, influências, escolhas explícitas e implícitas, objetivas e subjetivas, claras, justificadas e arbitrárias, na medida em que é forjado pela intenção do realizador, pelos conceitos gerais e específicos elaborados para a obra; e concatena diferentes sentidos, seja na visão do diretor, do público, dos críticos ou no que diz respeito ao próprio texto fílmico. Mesmo o filme documentário, ainda que se proponha a um registro fiel, legítimo da realidade, está condicionado à questões objetivas e subjetivas do próprio realizador, seja na escolha do tema, do que filmar, de como filmá-lo, do enquadramento, da planificação, de uma determinada estética, da montagem do

⁷¹ "A revista *Levyi Front Iskusstv (LEF)*, *Frente de esquerda das artes*, foi lançada em 1923 por artistas soviéticos de vanguarda, nomeadamente Vladimir Maiakovski, que assumiu a chefia da redação e Ossip Brik, coeditor. Dela participaram os escritores Nikolai Aseev, Semion Kirsanov e Serguei Tretiakov, os cineastas Serguei Eisenstein e Dziga Vertov, o teatrólogo Vsevolod Meyerhold e o crítico literário Victor Chklovski; as capas eram elaboradas por Alexander Rodchenko. A *LEF* publicou sete números até 1925. Dois anos depois, o grupo retomou o projeto, lançando a *Novy Lef*, que durou dois outros anos." (ALBERA, François. *Documentaire*, n.22-23, 1º trimestre de 2010 *apud Crítica Marxista*, n.40, p.91-119, 2015)

⁷² Participaram do debate Brik, V. Jemtchoujni, A. Lavinski, M. Matchavariani, P. Neznamov, V. Pertsov, S. Tretiakov, E. Choub, V. Chklovski, L. Esakia etc.

material. Tretiakov prossegue em sua análise e esboça alguns parâmetros, conceitos e conclusões:

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

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

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

(*apud Crítica Marxista*, n.40, 2015: 94, os grifos são meus)

Portanto, em qualquer imagem, há sempre um certo grau de distorção, de falsificação – que é toda e qualquer "distorção ou modificação arbitrária de elementos autênticos" (*Ibidem*). O texto fílmico está sempre carregado de sentido, de signos e significados. Além disso, há sempre uma linha tênue entre a proposta do diretor, roteirista e o que o texto fílmico de fato comunica, narra. Um filme expressa inúmeras narrativas, significados, semânticas, intertextualidades, sentidos, interpretações, diálogos, vozes. O cinema, enquanto linguagem, também articula-se à impossibilidade de neutralidade, de objetividade pura, de uma realidade absoluta, pronta e acabada. É possível, como acreditava Vertov, filmar o ímpeto da "vida do improviso", desde que aceitemos, contudo, que não há neutralidade naquilo que produzimos e reproduzimos, construímos e desconstruímos na vida social.

Para ele, a revolução estabelecia um marco zero no contexto sócio-político-cultural-artístico da sociedade soviética, imputava um novo começo, uma tabula rasa, por isso, o cineasta defendia o abandono de todo passado burguês da cultura. Propunha uma substituição da instituição cinema (com seus profissionais, técnicos e sistema econômico de produção, distribuição e exibição) pelo *kinokismo* e pelos *kinoks* – este baseado em uma rede coletiva de colaboradores, e aquele seria o cinema dos *kinoks*. Um preceito que, de certa forma, retoma a defesa de Kulechov de um cinema que, indispensavelmente, sobrepujasse a rígida especialização de funções – entretanto, o projeto de Vertov era ainda mais revolucionário, na medida em que propunha um modelo inteiramente novo. Por outro lado, uma perspectiva que propõe-se a fazer tabula rasa da nova cultura e sociedade soviética pós Revolução de Outubro,

seria antidialética e anti-histórico-materialista. A terceira lei da dialética (cf. ENGELS, 1976 e 1979)

refere-se à importância da contradição existente das coisas, que constantemente se apresenta e se resolve na generalidade dos fenômenos da natureza e da vida (Engels, 1976)⁷³. (...) determinada forma "nega" a outra, em função das novas relações processuais, sem, contudo destruir por completo a "forma negada", ou seja, a nova forma contém parte de forma antiga. Na história, Politzer (1986)⁷⁴ lembra que o feudalismo foi a negação do escravagismo e o capitalismo a negação do feudalismo (negação da negação), contudo, alguns aspectos, mesmo que de natureza arquitetônica, permanecem ou continuam incorporando a paisagem. "Para resumir, e como conclusão teórica, as coisas mudam, porque encerram uma contradição interna (elas próprias e as suas contrárias); as contrárias estão em conflito, e as mudanças nascem desses conflitos; assim a mudança é a 'solução' do conflito". (CASSETI, 2009: 59)

Não há dialética sem mudança, sem transformação, sem movimento, sem transmutação, e, por sua vez, não há conflito, não há superação das contradições sem a negação, sem que a mudança produzida cambie os contrários. "As coisas não só se transformam uma nas outras, mas, ainda, uma coisa não é apenas ela própria, mas outra que é a sua *contrária*, porque cada coisa *contém* a sua *contrária*" (POLITZER, 1986: 150 *apud* CASSETI, 2009: 57, os grifos são do autor). Lênin salienta que a negação é característica e essencial na dialética, é seu elemento mais fundamental, mas não a negação inútil ou cética, "mas sim a negação como um momento de ligação, como um momento de desenvolvimento, que conserva o positivo" (LÊNIN, 1916: 226 *apud* BOTTMORE, 2013: 413). É por meio da negação que a positividade do momento anterior é superada e, ao mesmo tempo, preservada quanto a alguns elementos (cf. BOTTMORE, 2013: 443).

Vertov condenava a retomada da realização de filmes de estúdio na União Soviética e também a busca de inspiração nas outras artes – sobretudo, antes da nacionalização do cinema russo, ainda eram realizados romances e dramas, adaptados de clássicos, uma vez que os estúdios ainda eram empresas capitalistas privadas, ou seja, a preocupação comercial, com o lucro, poderia sobrepor-se à artística e estética. Como visto no capítulo anterior, contudo, com a NEP, a iniciativa privada regressa ao cenário da produção cinematográfica russa, fomentando a indústria durante os anos de 1920, período áureo do cinema revolucionário.

Para Vertov, o cinema, enquanto arte, não deveria buscar inspiração nas outras artes, deveria tornar-se independente, autônomo:

⁷³ ENGELS, F. *Anti-Dühring*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976, p. 111.

⁷⁴ POLITIZER, G. *Princípios Elementares de Filosofia*. São Paulo: Moraes, 1986, p. 160.

O cinema dos *Kinoks*, NÓS o depuramos dos intrusos: música, literatura e teatro; nós procuramos o nosso ritmo próprio que não terá sido roubado em qualquer parte e que encontramos no movimento das coisas [isto é, na dialética] (VERTOV, 1981b⁷⁵: 37).

Na concepção vertoviana, essa nova arte, autônoma em relação às outras artes, estéticas e metanarrativas, construída no processo revolucionário, seria uma arte dialética, em movimento, em contínua mudança e transformação, revolucionária (na raiz do termo), comprometida com o entendimento da vida, com o ponto de vista do proletariado e com sua invenção da vida sem a exploração do homem pelo homem. O "ritmo" do cinema, sua autenticidade, seria encontrado na dialética, numa linguagem e teoria dialéticas.

O tema dos filmes do cineasta – realizados, em parceria, pelos *kinoks* – seria o "novo homem" "liberto da imperícia e da torpeza, que terá os movimentos exatos e leves da máquina" (*Ibidem*). O "novo homem" de que fala Vertov remete-nos ao "novo homem soviético", "projeto" defendido por seus contemporâneos russos, também construtivistas, sobretudo Rodchenko. A concepção de "novo homem", para os *kinoks*, ia além do aspecto político, isto é, não se tratava apenas da busca ou construção de um novo homem que resultaria de uma nova sociedade, com novos valores, uma nova cultura, a cultura proletária – que, para os construtivistas, eliminaria a burguesa precedente e partiria de um marco zero, sem sofrer influências daquela. Obviamente que, o "novo" de Vertov também está inserido nessa questão – não é por acaso ou por coincidência que Vertov fala de um "novo homem" justamente no momento histórico em que a sociedade russa passava por uma revolução socialista e uma transformação social e econômica –, mas, para além dos aspectos políticos, tratava-se também de uma nova arte e, sobretudo, um novo cinema. É a partir desse "novo cinema", forjado nessa "nova sociedade", que nasceria um "novo homem", pois, para Vertov, o cinema que nasce na Rússia revolucionária é também elemento transformador do homem: "A União Soviética é o único país em que o cinema, utensílio nas mãos do Governo, pode e deve empreender a luta contra a cegueira das massas populares, a luta pela vista. *Ver e mostrar o mundo em nome da revolução proletária mundial*, eis a fórmula mais simples dos *Kinoki*" (VERTOV, 1981a: 49, os grifos são do autor). Perspectiva esta compartilhada pelos demais construtivistas. No debate publicado na *Novy Lef*, em 1927, M. Matchavariani observa que "o cinema não é só um trabalho estético sobre um material, é uma força política, social que organiza por essa razão a vontade dos homens. Se assim é, devemos produzir obras que

⁷⁵ Manifesto *Nós.Variante do manifesto*, escrito em 1919 e publicado em 1922 pela revista *Kinofot*. In. GRANJA, Vasco. *Dziga Vertov*. Lisboa: Livros Horizonte, 1981.

preenchem essa função social" (n.11-12, 1927, pp. 50-70 *apud* O (grupo) *LEF* e o cinema. *Crítica Marxista*, 2015: 112).

Para Vertov, o olho da câmera, da máquina, perfeito e imparcial, corrigiria a visão humana imperfeita, míope, parcial, emotiva, "psicológica", que impediria o homem de

(...) ser tão exato como um cronômetro, refreando sua aspiração para se parecer com a máquina.

(...) A incapacidade dos homens para saberem comportar-se envergonha-nos perante as máquinas, mas que podemos nós fazer se as maneiras infalíveis da eletricidade nos comovem mais [são mais interessantes] do que o empurrão desordenado do homem ativo e do que a moleza corrupta dos homens passivos.

(...) *NÓS não queremos filmar mais temporariamente o homem [contemporâneo, não o "novo homem"] porque não sabe dirigir os seus movimentos.*

Mediante a poesia da máquina, vamos do cidadão retardatário ao homem elétrico perfeito.

Atualizando a alma da máquina, fazendo de modo a que o operário se enamore pelas suas ferramentas, a camponesa pelo seu trator, o maquinista pela sua locomotiva, introduzimos a alegria criadora em cada trabalho mecânico, assimilamos os homens às máquinas, educamos os homens novos. (VERTOV, 1981b: 37, os grifos são do autor)

Essa correção da visão humana pelo olho/visão da câmera é o "cine-olho", capaz "de tornar o invisível, visível; o obscuro, claro; o manifesto, escondido; o público, encoberto; o atuado, não atuado; transformar a falsidade em verdade" (VERTOV, s.n.t. *apud* LIGNANI, 2009: 27). Seu objetivo, juntamente com os *kinoks*, era "dar lugar" à máquina, utilizando-a como um "cine-olho muito mais perfeito que o olho humano para explorar o caos dos fenômenos visíveis que enchem o espaço" (VERTOV, 1981a: 40). Isto é, a câmera, com sua objetividade mecânica, era o instrumento mais perfeito de captação da realidade objetiva, uma vez que, diferentemente dos olhos humanos, pode ser cada vez mais aperfeiçoada e, "quanto mais perfeita for, mais e melhor percebe" (*Op. cit.*: 41).

Como discutido no capítulo anterior, essa valorização da máquina, no contexto revolucionário russo, estava relacionada à necessidade de desenvolvimento econômico do capitalismo no país, de industrialização – para a internacionalização da revolução proletária. Vertov era declaradamente um internacionalista. Por outro lado, há uma grande influência do futurismo, vanguarda que encontrou terreno fértil no ambiente artístico da Rússia antes mesmo da Revolução. Com o futurismo, os construtivistas partilhavam valores como a identificação do homem com a máquina, a absorção e superação da cultura, a superação do passado, a construção de um novo futuro, um novo mundo, caracterizado pela exaltação da velocidade, da máquina, da dinamicidade:

Nós afirmamos que a magnificência do mundo enriqueceu-se de uma beleza nova: a beleza da velocidade. Um automóvel de corrida com seu cofre enfeitado com tubos grossos, semelhantes a serpentes de hálito explosivo (...) um automóvel rugidor, que parece correr sobre a metralha, é mais bonito que a Vitória de Samotrácia. (MARINETTI, *Manifesto Futurista*, 1909 apud CALBUCCI, 2008: 206-7)⁷⁶

No final do período áureo do cinema revolucionário soviético, Vertov realizará – um trabalho que, sobretudo, tem sua "gênese" na montagem – *O Homem com a Câmera*⁷⁷ (1929), rompendo com a tradição com a literatura e o teatro, e estabelecendo o cinema como arte autônoma. Este filme foi experimento para a aplicação (e elaboração) de diversas técnicas, recursos e teorias de montagem desenvolvidas por Vertov e pelos *kinoks*:

Inversões temporais da projeção, aceleração, congelamento e *ralenti* da imagem, sobreposições, animações, justaposições infinitesimais – de até um único fotograma –, choque de angulações, intensas variações rítmicas: Vertov experimentou, ao longo da década de 1920, um leque de recursos de montagem tão extraordinário. (SARAIVA, 2006: 134)

5.1.1 - *O Homem com a Câmera* (1929)

Entre as obras mais importantes de Dziga Vertov, a de maior destaque é, sem dúvida, o documentário reflexivo *O Homem com a Câmera* (1929), um marco na história do cinema. O filme inicia com a organização do espetáculo cinematográfico voltado à audiência pública: a preparação da sala de cinema, de seu aparato técnico de projeção e da orquestra que o acompanhará, e a entrada do público na sala. Trata-se de uma construção em *mise-en-abyme*, uma narrativa dentro da outra, pois o espetáculo que vemos ser preparado é a exibição do próprio filme a que assistimos. Somos, então, transportados para a cena seguinte: o filme propriamente dito (ou o filme dentro do filme), ao qual o público daquela sala de cinema assistirá e que é, ao mesmo tempo, o filme ao qual assistimos.

Nessa segunda parte, vemos planos de cidades russas, principalmente Moscou, como se fossem de uma única cidade. A cidade está silenciosa, todos dormem, inclusive a montadora do filme exibido. Quando ela acorda, a rotina da metrópole se inicia e a cidade é literalmente posta em movimento: carros, bondes, trem, máquinas, homens, sempre em movimento. O funcionamento da cidade se traduz no funcionamento das máquinas e da viação (dos bondes e charretes). Aqui, é possível identificar a fascinação futurista de Vertov pela máquina – que

⁷⁶ Inclusive, em 1912, é publicado o primeiro manifesto assinado por poetas russos, *Uma Bofetada no Gosto do Público*, por Maiakovski, Burluk, Khlebnikov e Kruchonykh.

⁷⁷ Idealizado como filme mudo, com indicações de como sua trilha sonora deveria ser realizada.

também é compartilhada por comunistas (e construtivistas), por acreditarem que a máquina "libertará" o homem do grande volume de trabalho. Assim, o corpo humano é aperfeiçoado pela máquina. Há, no filme, uma exaltação da cidade e de sua dinamicidade, de suas máquinas, tecnologia, eletricidade, veículos, fábricas e minas a todo vapor. É a modernidade que pode florescer livremente no seio da nova sociedade soviética, construída livre das amarras do atraso czarista:

Nosso trajeto nos guia através da poesia das máquinas, do cidadão mais lento ao homem elétrico perfeito.

Ao revelar a alma da máquina, promovendo o amor do operário por seu instrumento de trabalho, do peão por seu trator, do engenheiro por sua máquina, nós introduzimos a alegria criadora em todo trabalho mecânico (...) (VERTOV, 1922 *apud* MICHELSON, 1984: 07)⁷⁸

A própria câmera que filma os planos de *O Homem com a Câmera* não é omitida ou suavizada pelo realismo ficcional, mas, pelo contrário, evidenciada em diversos planos do filme. O operador de câmera não está atrás das lentes, mas na frente delas. E os bastidores são também o próprio espaço da ação. Nesse sentido, podemos falar em uma confluência entre o espaço-fora da tela e o espaço da ação, que se confundem, se imbricam, se mesclam, dialeticamente. Naquele contexto, o cinema estava, de fato, sendo invendo e reinventado, rompendo com leis e padrões rígidos, avesso ao platô, à encenação, ao roteiro – uma verdadeira revolução nas artes, sobretudo cinematográfica. "O futuro da arte cinematográfica é [portanto] a negação do seu presente" (VERTOV, 1981b: 36).

Os letreiros dos créditos iniciais do filme já nos advertem sobre esse aspecto ao elucidar, prematuramente, que trata-se de um filme sem roteiro, sem atores, sem cenário, sem intertítulos e legendas. Um filme construído para a "criação de uma linguagem autenticamente internacional", que Vertov e os *kinoks* nomeiam como "cine-escritura absoluta":

O filme *O Homem com a câmera de filmar* apresenta-se como ensaio de transposição cinematográfica dos fenômenos visíveis. Sem a inclusão de legendas (filme sem legendas), sem inclusão de argumento (filme sem argumento), sem inclusão de teatro (filme sem atores, sem cenários etc.). Este novo trabalho experimental do Kino-Glaz é centrado na criação de uma linguagem autenticamente internacional – a CINE-ESCRITURA ABSOLUTA – na base da sua total separação com a linguagem do teatro e da literatura. (00"19, VERTOV *apud* FEVRALSKI, 1981: 65-6, os grifos são do autor)

⁷⁸ Tradução de Rafael Lignani, no texto Dziga Vertov: uma revolução. In. PERNISA JÚNIOR, Carlos (org.). *Vertov. O Homem e sua câmera*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2009.

É nesse sentido que *O Homem com a Câmera* deve ser concebido como um filme-manifesto, que foge "dos adocicados enlases do romance, do veneno da novela psicológica, do abraço teatral do amante" (VERTOV, 1981b: 36), e sintetiza as diretrizes do movimento dos *kinoks*. Em *Da história dos Kinoks* (1929), Vertov faz algumas afirmações sobre o filme *Cine-Olho – a vida de improviso*, mas que, segundo ele, também se referem a *O Homem com a Câmera* e na medida em que nascia naquele filme a temática deste. Ambos os filmes são o

"reconhecimento da câmera" sobre a vida real. Todos os processos técnicos prescritos no manifesto "não atuados", e que mais tarde nós aperfeiçoamos, foram realmente aplicados nesse filme. Partindo dos princípios do cine-olho, eu **mostrei a vida como ela é, pelo ponto de vista do olho humano melhorado**, que vê melhor que o olho humano. Sentimos que era necessário usar todas as possibilidades da câmera em uma apresentação daquela vida que passa e em **uma exibição de ângulos ainda desconhecidos por nós**. (...) algo tinha sido visto desta ou daquela forma, através do ponto de vista do cine-olho. (VERTOV, 2009a: 89, os grifos são meus)

O filme assumiria o ponto de vista do olho humano melhorado pela câmera para criar uma realidade que é forjada a partir da montagem, que proporciona uma "cinessensação do mundo" (cf. VERTOV, 1981a: 40). "A câmera de filmar arrasta os olhos do espectador das mãos para os pés, dos pés para os olhos, para todo o resto, na ordem mais vantajosa, e organiza os pormenores graças a uma montagem meticulosamente estudada" (*Op. cit.*: 42).

O Homem com a Câmera é um filme sem roteiro, sem argumento. Grande parte de seus planos e sequências não foram filmados especificamente para este filme, que nasceu propriamente da montagem, na medida em que é, sobretudo, a partir da montagem que se inicia seu processo de construção. Segundo Graham Roberts (2000 *apud* PERNISA JÚNIOR *et al*, 2009: 55), o filme foi montado a partir de material filmado para outros trabalhos, em anos e cidades diferentes, tais como: 1) o material filmado para o *Kino-Glaz*, em 1924 e 1925, em Moscou; 2) material filmado durante o período de montagem do filme, entre maio e setembro de 1928, em Kiev; 3) material filmado para *O décimo primeiro ano (Odinnadtsatii)*, em 1928, durante a primavera, em Donbas; e 4) material filmado no verão de 1928 em Yalta e Odessa. Podemos concebê-lo também, em outra medida, como um filme sem diretor, uma vez que Vertov é creditado como "autor-supervisor do experimento" – embora estes aspectos possam não representar um ineditismo em nossa conjuntura atual, é preciso lembrar de que trata-se de um filme de 1929, momento em que esse tipo de construção e concepção era ainda inédito.

O operador de câmera percorre vários cantos da cidade do início ao fim do filme, é a máquina, a câmera, que o liberta de sua imobilidade, lhe proporcionando também inúmeros

ângulos, enquadramentos e perspectivas que o olho humano, imperfeito (e a mobilidade imperfeita do corpo humano), seria incapaz de proporcionar – bastar pensarmos, por exemplo, nos planos capturados dos trilhos do trem, no qual a câmera proporciona uma perspectiva por baixo do trem em movimento. Entretanto, para Vertov, não é apenas o olho humano que se liberta, mas a própria câmera – "que se encontra oprimida por uma triste escravidão, sujeita a um olho humano *imperfeito* e míope" (VERTOV, 1981a: 40, os grifos são do autor) –, que também se emancipa. Se o olho humano não é capaz de proporcionar um plano dessa perspectiva, com esse tipo de ângulo e escala (como o plano por baixo do trem), a câmera o é.

Conforme o filme avança, seu ritmo também se intensifica: o tempo fílmico, o movimento em quadro e a montagem tornam-se mais acelerados, rápidos e dinâmicos. Agora, o grande "protagonista" é o próprio movimento, o ritmo (expressos nas imagens e na montagem). Uma sinfonia visual, na qual tempo, compasso e movimento são ditados pelo ritmo da montagem: carros, máquinas e pessoas em um fluxo cada vez mais intenso, que, em alguns momentos, dividem a tela horizontalmente, e para além da própria diegese, os próprios planos são velozes, em sua duração e ritmo. A máquina, a cidade, a montagem, o filme e o cinema são dialéticos, são o próprio movimento:

A cinematografia, que tem os nervos à face da pele, necessita de um sistema rigoroso de movimento exato.

O metro, o ritmo e a índole do movimento, a sua disposição exata em relação aos eixos das coordenadas da imagem, e talvez dos eixos mundiais das coordenadas (as três dimensões + a quarta - o tempo), devem ser inventariados e estudados por todos os criadores cinematográficos.

Necessidade, precisão e velocidade: três imperativos que colocamos ao movimento digno de ser filmado e projetado.

O que se exige na montagem é ser um compêndio geométrico do movimento mediante a alternância cativante das imagens. (VERTOV, 1981b: 38, os grifos são meus)

Essa é a definição de Vertov para o próprio cinema e para a montagem. O cinema – que não pode ser concebido de modo dissociado da montagem – é, para ele, movimento, mas não um movimento de qualquer natureza, e sim o movimento dotado de necessidade, precisão e velocidade, rítmico. Este cinema é o kinokismo. No mesmo texto, ele continua:

O kinokismo é a arte de organizar os movimentos necessários das coisas no espaço graças à utilização de um conjunto artístico rítmico conforme às propriedades do material e ao ritmo interior de cada coisa.

Os intervalos (passagens de um movimento para outro) e de modo algum os próprios movimentos, constituem o material (elementos da arte do movimento). São eles (os intervalos) que levam a ação até o desenlace cinético. A organização do movimento é a organização destes elementos, isto é, os intervalos na frase. Em cada frase distingue-se o crescendo, o ponto

culminante e a queda do movimento (que se manifestam em tal ou tal grau). Uma obra é feita de frases tal como uma frase é feita de intervalos do movimento.

(...)

O cinema também é a *arte de imaginar os movimentos* das coisas no espaço (...) ele permite realizar, graças ao kinokismo, o que é irrealizável na vida. (VERTOV, 1981b: 38-9, os grifos são do autor)

A cidade é também registrada como fluxo de relações sociais, repleta de construções e reconstruções constantes, cíclicas. Como a matéria, as relações sociais são também movimento – não são destruídas e sim transformadas:

O movimento, em seu sentido mais geral, concebido como forma de existência, como atributo inerente à matéria, compreende todas as transformações e processos que se produzem no Universo, desde as simples mudanças de lugar até a elaboração do pensamento.

(...)

Todo movimento está ligado a alguma mudança de lugar (...) Essa mudança de lugar não é, de forma alguma, a totalidade do respectivo movimento, mas é inseparável do mesmo. (ENGELS, 1976: 41-2)

A dialética, enquanto movimento da matéria (cf. ENGELS, 1976 e 1979), se expressa tanto nos fenômenos naturais quanto sociais, e, em *O Homem com a Câmera*, é evidenciada também por acontecimentos sociais antagônicos, com sua gênese e caducidade, como casamento civil e divórcio, nascimento e morte (cortejo fúnebre): "(...) em toda a Natureza, desde o menor ao maior, do grão de areia aos sóis, dos protistas [protozoários] ao homem, há um eterno vir a ser [nascimento] e desaparecer [morte], numa corrente incessante, num incansável movimento e transformação" (ENGELS, 1976: 23).

Se, na perspectiva engeliana, o processo de elaboração do pensamento é também dialético, e os filmes, em certa medida, também pensam – constituindo-se como um campo de experimentação do ato de pensar, como já defendeu Deleuze, 1985 –, são também uma forma de pensamento, então, o cinema é também dialético. Da mesma forma, a montagem é também dialética, o que pode ser compreendido e justificado por dois argumentos: primeiro, como afirma Amiel, "a ordem da montagem é também uma ordem de pensamento" (2010: 53), na medida em que "é uma operação intelectual que preside às conexões entre os planos" (*Ibidem*); segundo, a montagem constrói sentidos ao relacionar, justapor ou opor planos ou elementos que, não sem frequência, possuem interações opostas, antagônicas, mas que são, nessa relação, simultaneamente complementares, que, longe de se anularem, só existem ou produzem sentido e significação na relação de um com o outro, podendo existir, apenas, inexoravelmente pela existência do outro.

O filme também registra o trabalho enquanto base material da sociedade, associado à manipulação das máquinas. Assistimos a diferentes formas de trabalho justapostas analogicamente: o trabalho na central telefônica, de controle de tráfego, dos bombeiros, na fábrica, no salão de beleza, na oficina de costura, na fábrica de cigarros, na mina, e também, nessa "narrativa em abismos", o próprio trabalho de montagem do filme e do operador de câmera, que, além de personagem, também registra as imagens do filme. O trabalho também é movimento, é dialético, porque transforma a matéria, a sociedade, é atividade, intervenção:

O homem é sempre vinculado por conexões e relações com a própria existência, a qual é atividade, embora se possa acrescentar sob a forma de absoluta passividade e inércia. (...) as relações objetivas se manifestam ao indivíduo não na intuição, mas na *praxis*, como mundo do trabalho, dos meios, fins, projetos, obstáculos e êxitos. (KOSIK, 1976: 60, os grifos são do autor)

O operário, representado nas figuras anônimas da tela, "protagonista" da revolução, classe capaz de pôr fim à exploração do homem pelo homem na sociedade capitalista, é também um dos protagonistas do filme – assim como também o são o operador de câmera e a montadora do próprio filme, enquanto "artistas-operários"⁷⁹ forjados pelo método de montagem do *kino-glaz*, na medida em que se fundem com câmera, literalmente, na trucagem.

Mais uma vez, imagens de roldanas a girar – vale à pena mencionar que são utilizadas em máquinas para transferir força e movimento –, maquinários e engrenagens em funcionamento – entre os quais, a própria câmera movimentada com o cinegrafista por um guindaste com uma grande roldana – são associados, na montagem, ao fluxo das águas de uma represa e vão ganhando um ritmo cada vez mais intenso e veloz. As engrenagens movimentam-se vertiginosa e aceleradamente, e a montagem corresponde a esse movimento, tornando-se também cada vez mais rítmica e veloz, com planos curtos, cortes rápidos e secos. Espaço narrativo e espaço do quadro (planos, posicionamentos e ângulos de câmera, montagem) metaforizam-se mutuamente, reflexivamente, e evidenciam um fluxo de imagens, de movimentos, de uma consciência ativa em diferentes níveis narrativos: "Viva a poesia da máquina movida e movente, a poesia das manivelas, rodas e asas de aço, o grito de ferro dos movimentos, as ofuscantes caretas dos jatos incandescentes" (VERTOV, 1981b: 39)

Por fim, os movimentos da máquina são associados ao movimento humano – que não é metaforizado por qualquer homem, mas pelo operador de câmera –, a ponto de se fundirem, literal e simbolicamente. No texto *Nós: Variante do Manifesto*, Vertov e os *kinoks* já haviam indicado esta como uma das diretrizes do movimento: "assimilamos os homens às

⁷⁹ Termo utilizado por Saraiva (2006: 136).

máquinas, educamos os novos homens (...) liberto[s] da imperícia e da torpeza, que terá os movimentos exatos e leves da máquina" (VERTOV, 1981b: 37).

Na parte seguinte do filme, o trabalho se encerra e as pessoas são apresentadas em situações de distração, lazer, relaxamento ou desempenhando algum esporte. Nesta sequência, Vertov é enfático no uso do recurso de *slow motion*, de modo que as práticas e treinos desportistas parecem simular um balé ou uma dança, com movimentos coreografados. Dubois defende que o uso que Vertov faz do *slow motion* é propriamente moderno, pois realiza "ensaios de variação de velocidade", explora

fisicamente, pelo cinema, a "**quarta dimensão**": a câmera lenta é a descoberta de uma percepção nova do universo, em que "os cavalos pairam acima dos obstáculos, o homem adquire densidade de uma nuvem"; é graças a seu "extraordinário poder de separação dos sentimentos", a instauração de uma "nova dramaturgia do corpo humano"; é uma maneira de interrogar o próprio dispositivo-cinema (a passagem da imagem congelada do fotograma ao seu movimento desencadeado pela sucessão em *O homem da câmera*) etc. Em suma, trata-se de experimentar com a própria matéria tempo. (2004: 208-09, os grifos são meus)

A montagem paralela de contraplanos da plateia indica que os planos anteriores seriam, na verdade, PPVs (planos ponto de vista) e imprimem um ritmo e uma certa cadência à sequência. Com um recurso de trucagem, um ilusionista "surge" no quadro – por meio da técnica de *stop action*, descoberta por Méliès – como por um "passe de mágica" para realizar outro truque diante da câmera. Assim, o filme metaforiza uma certa magia proporcionada pela imagem e pela montagem – mas que se opõe ao ilusionismo cinematográfico, ao ilusionismo narrativo:

Vertov o apresenta [referindo-se ao mágico], é claro, como um trabalhador, alguém que ganha seu pão através da criação de ilusão, trabalhador este cuja prestidigitação é talvez a mais próxima em efeito àquela do realizador cinematográfico⁸⁰. Encontramos o mágico mais de uma vez no filme paradigmaticamente reflexivo (*O Homem da Câmera*), **no qual os processos de filmagem, montagem e projeção serão revelados e incorporados através de constante e elaborada montagem paralela, aos processos e funções do trabalho**. Se o realizador é, como o mágico, um fabricante de ilusões, ele pode, ao contrário do mágico e em benefício do ensino e da elevação da consciência, destruir a ilusão através de um outro procedimento transcendentalmente mágico: o retrocesso do tempo pela inversão da ação. **Ele pode desenvolver por assim dizer, "o negativo do tempo" para "a**

⁸⁰ Embora, nessa primeira afirmação, Michelson refira-se diretamente ao mágico que aparece em *Kino-Glaz* (1924), ela também cabe perfeitamente ao mágico que assistimos em *O Homem com a Câmera* e a ele, portanto, se referiria de forma indireta.

decodificação comunista da realidade⁸¹. (MICHELSON, 1979, s.p., os grifos são meus)

A montagem e o cinema, em um nível mais amplo, são entendidos também como uma arte capaz de encantar ao produzir efeitos que contrariam as leis naturais. É nesse sentido também que, nos planos seguintes, objetos inanimados ganham movimento e mobilidade por meio da técnica de animação por *stop motion* e de efeitos especiais por *stop action*. Da fusão de dois planos, nasce um levantador de peso forjado pela montagem, com apenas pernas, braços e cabeça, num efeito quase caledoscópio, quase espelhado. A velocidade do movimento torna-se, novamente, o conteúdo e o método.

A essa altura, o efeito de *slow motion* já desapareceu, nada mais se vê além do movimento, que se estabelece no interior dos planos, trespassando o espaço; nos cortes em movimento – a bola de futebol que se movimenta de um plano a outro, o movimento que é iniciado num plano, continuado no outro, e assim em cada plano seguinte –; na câmera que se movimenta vertiginosa e bruscamente; e nos intervalos, na própria montagem, cadenciadamente. Os intervalos e os movimentos constituem, portanto, os elementos da arte plástica do movimento que é o cinema. E esses intervalos conduzem a ação ao desenlace cinético (cf. VERTOV, 1981b: 38-9). Um intenso ritmo de planos "em que a lógica chega a um ritmo quase zero, importando mais o ritmo e os movimentos" (ALVARENGA e CONCEIÇÃO, 2009: 83).

São inúmeros os recursos propriamente cinematográficos, que evidenciam a construção do cinema (do filme) e de sua gramática, a "cinelinguagem internacional" – e que revelam o dispositivo: câmeras múltiplas, foco e desfoco, enquadramentos, posicionamentos e ângulos de câmera variados, movimentos de câmera vertiginosos, fusões, sobreposições de dois ou mais planos, projeção (montagem) de vários planos em um único plano, personagem (operador de câmera) que assume proporções gigantescas sobre a multidão, congelamento de fotogramas, plano através do espelho, planos diagonais, oblíquos, formas abstratas do movimento na sequência final, divisão da tela em duas, planos duplicados, espelhados, invertidos, montagem paralela de dois planos dividindo a tela, *slow motion*, *stop action*, *stop motion* – que torna a câmera um ser animado, vivo, independente –, tempo, espaço, velocidade acelerada das imagens, montagem rápida, ritmos temporais, cadência, movimento, animações, flicagem, analogias e simbolismo visuais, composições visuais e de formas geométricas, linhas, elipses.

⁸¹ A discussão em torno dos conceitos de "negativo do tempo" e "decodificação comunista da realidade" já foi apresentada no terceiro capítulo.

Para poder representar um estudo dinâmico numa folha de papel há que se possuir os signos gráficos do movimento.

NÓS *estamos à procura do cine-gama.*

NÓS caímos, levantamo-nos com o ritmo dos movimentos, movimentos lentos e acelerados, correndo longe de nós, perto de nós, em cima de nós, em círculo, em linha reta, em elipse,

(..)

Viva a *geometria dinâmica*, as corridas de pontos, de linhas, de superfícies, de volumes" (VERTOV, 1981b: 39, os grifos são do autor).

O final da última parte do filme se dá na sala de projeção, onde nós, espectadores – do outro lado da quarta parede –, e a plateia, assistimos ao filme dentro do filme: a plateia é, ao mesmo tempo, personagem e espectador – e seu lugar não é mais apenas em frente à tela, mas dentro dela –, e o filme exhibe a si mesmo. Assistimos a um plano em detalhe das rodas do trem movimentando-se sobre os trilhos e, no plano seguinte, com uma abertura de enquadramento, descobrimos que o mesmo plano está sendo exibido na sala de cinema dentro do filme – uma sala de cinema dentro da outra. Ficção e realidade tornam-se campos confusos, nebulosos, entrelaçados e já não estão tão delimitados quanto antes. O filme, enquanto narrativa estruturada em *mise en abyme*, apresenta uma trama infinita, com inúmeros espelhos que refletem a si mesmo. Vertov desconstrói a caracterização do cinema como obra narrativa, que muitas vezes busca inspiração na literatura, ou como encenação/representação, renunciando à *mise-en-scène* e desconstruindo o ilusionismo narrativo, ao evidenciar o processo de filmagem do filme, o congelamento de fotogramas – enquanto menor unidade dentro do filme –, seu processo de edição, o mecanismo de projeção técnica do cinema, o feixe de luz na sala escura, a exibição na sala de projeção do filme dentro do filme e sua organização enquanto espetáculo público. Trata-se, portanto, de um filme autorrepresentativo, autorreflexivo, uma duplicação especular, onde a instância enunciadora é o próprio ato enunciatório.

Se em *O Homem com a câmera de filmar* não é o fim o que se destaca mas o meio, é porque o filme tinha, entre outras coisas, **a missão de apresentar estes meios em lugar de os dissimular como acontece nos outros filmes.** Na medida em que um dos fins do filme era tornar conhecida a gramática dos meios cinematográficos, teria sido absurdo esconder essa gramática. (VERTOV, 1981c: 56, os grifos são meus)

Para Michelson, a "exposição dos termos e da dinâmica do ilusionismo cinematográfico" é

a maneira através da qual Vertov questiona o mais poderoso e sagrado aspecto, de efeito imediato, da experiência cinematográfica, rompendo

sistematicamente o processo de identificação e participação do espectador, desencadeando a cada momento do filme uma **crise de crença**. Num sentido muito mais sutil e complexo, ele foi, Bazin às avessas, um daqueles diretores "que puseram toda sua fé na imagem"; no entanto, esta fé estava ligada à imagem vista, reconhecida **como imagem** e a condição desta fé ou deste conhecimento era a consciência, a subversão **através** da consciência do ilusionismo cinematográfico. (MICHELSON, 1979, s.p., os grifos são da autora)

Outro aspecto que evidencia uma das principais concepções de Vertov é a destruição do Teatro Bolshoi, no plano final da última parte. Com esse plano, além de, figurativamente, destruir a arte ficcional burguesa e o passado burguês da cultura⁸², aponta, ao mesmo tempo, para a construção de um novo cinema, o *kino-pravda*, o cinema-verdade.

Por que motivo não faríamos um filme acerca da cine-linguagem, o primeiro filme sem palavras, um filme internacional que não tivesse necessidade de ser traduzido em qualquer outra língua? Por que motivo, de resto, não tentaríamos nós descrever com esta linguagem o comportamento de um homem vivo, os atos realizados em diversas circunstâncias por um homem com uma câmera de filmar? Parecia-nos que deste modo matávamos dois coelhos com uma cajadada: **elevávamos o cine-alfabeto ao nível de uma cinelinguagem internacional e mostrávamos um homem, um homem vulgar, não através de pequenas aparições mas mantendo-o no ecrã durante a duração do filme**. (VERTOV, 1981c: 55-6, os grifos são meus)

Pernisa Júnior e Alvarenga (2009) aponta para a potencialidade didática de *O Homem com a Câmera*, que, de fato, poderia ser compreendido também como uma aula de cinema, "talvez a primeira filmada da história. Lá estão os princípios que vão delinear a linguagem cinematográfica como é conhecida hoje; as técnicas e os mecanismos da gravação das cenas; e o próprio funcionamento de aparatos de filmagem e montagem" (p. 16).

5.2 - Serguei Eisenstein

(...) o programa teatral do Proletkult não consiste no uso dos valores do passado e na "invenção de novas formas de teatro", mas na eliminação da própria instituição do teatro como tal, substituído por um centro demonstrativo dos resultados obtidos na *qualificação da organização da vida cotidiana das massas*. (EISENSTEIN, *Da Revolução à Arte, da Arte à Revolução*, s.d.: 19, os grifos são do autor)⁸³

⁸² Saraiva (2006) realiza uma análise, embora breve, bastante interessante sobre este filme de Vertov, a qual serviu de fundamentação para a minha.

⁸³ Texto A Montagem de Atrações, de 1923, parte da coletânea de textos de Eisenstein, *Da Revolução à Arte, da Arte à Revolução*, s.d., publicada pela Editorial Presença, Lisboa.

A partir de sua experiência com o teatro no final da década de 1910⁸⁴, Eisenstein desenvolve o método da montagem de atrações, que é aplicado a uma das linhas do programa teatral do Proletkult, o Teatro de atração-agitação, desenvolvido por ele e por B. Arvatov. Esse método, portanto, visava construir um teatro de atração, de agitação, dinâmico, excêntrico, da ala esquerda da Associação. Para Eisenstein,

a atração (no seu aspecto teatral) é todo o fator agressivo do teatro, isto é, todo o elemento que leva ao espectador os fatores sensoriais ou psicológicos que influenciam na sua experiência, todo o elemento que pode ser verificado experimentalmente e matematicamente calculado para produzir determinadas emoções-choques no espectador. (s.d.: 21)

O método da montagem de atrações desenvolvido por Eisenstein partirá desse conceito:

Em vez de uma "reflexão" estática de um acontecimento com todas as possibilidades de atividade dentro dos limites da ação lógica deste, avançamos para um novo plano, a montagem livre de atrações arbitrariamente escolhidas e independentes (uma vez preservada a composição de conjunto e os laços que mantém a unidade dessas ações) com o fim de obter determinados efeitos temáticos. Nisto consiste a montagem das atrações⁸⁵. (*Op. cit.*: 22-3)

A ideia sintetizadora fundamental da produção teórica e cinematográfica de Eisenstein partirá da noção de "atração" no método da montagem de atrações. "Essa ideia pode passar, é claro, por mudanças significativas; os próprios contextos particulares requerem constantes reelaborações e modificações em consonância com as características específicas das situações concretas que têm de ser levadas em conta" (MÉSZÁROS, 2013: 33). Na montagem de atrações, estão já presentes, embora ainda de modo embrionário, ideias e conceitos fundamentais e sintetizadores do arcabouço teórico do cineasta e de suas produções: a ideia de fragmento e conjuntura; de unidade e totalidade; e a noção de choque, de conflito, da arte e da montagem como conflito: "*Não existe arte sem conflito*" (EISENSTEIN, s.d.: 47, os grifos são do autor).

No artigo *O método para fazer cinema proletário*, de 1925, Eisenstein apresenta a montagem de atrações como o único "*método para fazer qualquer filme*" (s.d.: 27, os grifos são do autor), isto é, para fazer um cinema proletário, revolucionário e de transformação

⁸⁴ A primeira experiência de Eisenstein com o teatro foi Turandot, na montagem da excursão do teatro Nezlobin a Riga, sob a direção de Komissarjevski, em 1913. Depois, como decorador dos trens de propaganda. E, posteriormente, no primeiro teatro proletário do Proletkult, como cenógrafo e, em seguida, como diretor de cena (Apresentação do editor. In: EISENSTEIN, s.d.: 08 e 11-2).

⁸⁵ "Mais tarde, no artigo *Como me tornei realizador*, afirmaria: 'Se eu conhecesse melhor Pavlov naquela altura, teria chamado tudo aquilo 'teoria dos excitantes estéticos'" (Nota do editor. In: EISENSTEIN, s.d., p. 217).

social. Em sua "abordagem de classe" para a construção de um filme, dever-se-ia introduzir os seguintes elementos:

1. *Um determinado objetivo à obra*, um choque emocional e psicológico socialmente útil sobre o público, choque esse que deve ser constituído por uma série de estímulos convenientemente provocados. É a esse *choque socialmente útil* que dou o nome de *conteúdo da obra*.
2. *Uma escolha de estímulos*. Em dois sentidos: Pela avaliação correta das inevitáveis características de classe da sua natureza, alguns estímulos são capazes de provocar certas reações (emoções) entre os espectadores de uma só e determinada classe. (s.d.: 27-8, os grifos são do autor)

O "conteúdo da obra" seria "o resumo de tudo o que é objeto de uma série de choques a que o público deve ser submetido segundo uma certa ordem" (*Op. cit.*: 29), como atenção, tristeza, repulsa, ou seja, "estímulos capazes de provocar certas reações" (*Op. cit.*: 27-8), entendidas, por sua vez, como emoções. Os materiais de um filme, portanto, deveriam "ser organizado segundo princípios que conduzam à emoção desejada" (*Op. cit.*: 29). O objetivo do método era produzir emoções-choque no espectador, pois, para o cineasta, esta seria a única possibilidade de alcançar uma conclusão ideológica perceptível. Desse modo, no corpo teórico-prático eisensteiniano, parte-se do aspecto psicológico, emocional para chegar-se ao intelectual, à compreensão e cognição.

Aumont (*et al*), em *A Estética do Filme*, analisando o sistema teórico-artístico e de montagem cinematográfica de Eisenstein, argumenta que

O postulado ideológico que o fundamenta [são as leis do materialismo histórico dialético que asseguram a veracidade do discurso apresentado no filme] exclui qualquer consideração de um suposto "real" que conteria em si seu próprio sentido e no qual não se deveria tocar. Para Eisenstein, é possível dizer que, no limite, o real não tem qualquer interesse fora do sentido que se lhe atribui, da leitura que se faz dele; a partir de então, o cinema é concebido como um instrumento (entre outros) dessa leitura: o filme não tem como tarefa reproduzir o "real" sem intervir sobre ele, mas, ao contrário, deve refletir esse real, atribuindo a ele, ao mesmo tempo, um certo juízo ideológico (mantendo um discurso ideológico). (2009: 79)

Para Eisenstein, a arte e o cinema são uma *práxis* criadora e a cognição da vida é, inseparavelmente, a edificação da vida. É atividade social transformadora.

(...) entre a teoria e a atividade prática transformadora se insere um trabalho de educação das consciências, de organização dos meios materiais e planos concretos de ação; tudo isso como passagem indispensável para desenvolver ações reais, efetivas. Nesse sentido uma teoria é prática na medida em que materializa, através de uma série de mediações, o que antes só existia idealmente, como conhecimento da realidade ou antecipação ideal de sua transformação. (VAZQUEZ, 1977: 27)

A arte e o cinema entendidos como *práxis* criadora estabelecem uma concatenação dialética, constante, entre a teoria e prática, num "eterno vir a ser e desaparecer, numa corrente incessante, num incansável movimento e transformação" (ENGELS, 1976: 23). O mesmo processo se estabelece entre questões (entendidas como "problema") e proposições (entendidas como "soluções"), entre dimensões objetivas e subjetivas, "planejado" e "realizado", de modo processual, sem implicações de modelos prévios, "o caminho se constrói ao andar (c.f. VAZQUEZ, 1977).

Assim começou para mim uma "vida dupla", onde a cada instante se conjugavam a atividade criadora e a atividade analítica, o comentário da obra pela análise e a verificação pela obra de minhas hipóteses teóricas. Devo igualmente a uma e outra o fato de ter *tomado consciência do que há de específico no método da arte*. O que houve de agradável nos êxitos e de doloroso nos fracassos representa para mim o essencial. Há anos que sofro pela "soma" de lições que aprendi com a minha prática. (EISENSTEIN, 1969: 19, os grifos são do autor)

Retomando os conceitos fundamentais do sistema teórico-metodológico-prático eisensteiniano, temos a noção de fragmento – e de conjunto, a ser abordado no subcapítulo seguinte. O fragmento, para Eisesntein, é entendido como a unidade fílmica de discurso. Todavia, trata-se de uma caracterização que é polissêmica no cabedal teórico-artístico do autor e que Aumont (*et al*) sistematiza em três princípios distintos, embora diametralmente complementários:

I) o fragmento "como elemento da cadeia signatária do filme: nessa qualidade, define-se pelas relações, pelas articulações, que apresenta com os outros fragmentos que o cercam" (2009: 82);

II) o fragmento, como imagem fílmica,

concebido como decomponível em um número enorme de elementos materiais, que correspondem aos vários parâmetros da representação fílmica (luminosidade, contraste, "grão", "sonoridade gráfica", cor, duração, tamanho do quadro etc.) sendo essa decomposição encarada como meio de "cálculo", de domínio dos elementos expressivos e significantes do fragmento. As relações entre fragmentos serão, conseqüentemente, descritas como articuladoras de determinados parâmetros constitutivos de um dado fragmento com determinados outros parâmetros constitutivos de um ou vários outros fragmentos, em um cálculo complexo (e, a bem dizer, sempre incerto). (*Ibidem*)

III) Neste caso, "a noção de fragmento encerra um tipo de relação com o referente: o fragmento, extraído do real (um real já organizado na frente da câmera e para ela) opera como um *corte* no último. (...) Assim, o quadro, em Eisenstein, tem sempre mais ou menos valor de

censura nítida entre dois universos heterogêneos" (AUMONT *et al*, 2009: 83), a saber, o campo e o "fora de quadro" – que quase não é utilizada pelo cineasta;

É possível estabelecer uma analogia entre a acepção eisensteiniana acerca da noção de fragmento, sobretudo conforme apresentada no item II, e a concepção dialético-materialista de totalidade – conforme aprofundada por Lukács (1948: 12) a partir do pensamento marxista-engelsiano. Enquanto o fragmento, compreendido como imagem fílmica, é decomponível em um amplo número de elementos – ou mesmo em sua acepção como "unidade fílmica", "como elemento da cadeia signatária do filme" –, a totalidade é, por sua vez, em sua acepção primeira, "a unidade concreta de contradições que interagem" (*Ibidem*), sendo, portanto, composta por totalidades a ela subordinadas que interagem entre si – assim como ela mesma, enquanto totalidade, é "sobredeterminada por totalidade de complexidade superior" (*Ibidem*).

Por sua vez, a noção de fragmento no construto teórico-prático do pensamento eisensteiniano

manifesta uma mesma concepção do filme como *discurso articulado*: o fechamento do quadro focaliza a atenção sobre o sentido que nele está isolado; esse próprio sentido, construído analiticamente levando-se em conta características materiais da imagem, combina-se, articula-se, de maneira explícita e tendenciosamente *unívoca*. (AUMONT *et al*, 2009: 83, os grifos são do autor)

Desse modo, o entendimento do filme como discurso articulado concatena-se à concepção materialista de entendimento de um fenômeno como totalidade e concreticidade, como "unidade dialética" (ou "unidade do diverso", para usar palavras de Marx), onde "os fatos isolados são abstrações, são momentos artificialmente separados do todo, os quais só quando inseridos no todo correspondente adquirem [plena] verdade [essência] e concreticidade [entendida como totalidade]" (KOSIK, 1976: 40), na medida em que se combinam e articulam-se de maneira "unívoca".

Toda a categorização da concepção de fragmento, tal como desenvolvida por Eisenstein, está, inexoravelmente, imbricada à noção de conflito. Fundamentada no materialismo histórico dialético – que define a negação (no sentido transformador) e a contradição (que produz movimento, mudança, transformação) como suas características fundamentais –, a concepção de dialética, é, na obra de Eisenstein, produtora de sentido: "a produção de sentido, no encadeamento de fragmentos sucessivos, é pensada" por ele "a partir

do modelo de conflito" (AUMONT *et al.*, 2009: 83). Para ele, a dialética está, sobretudo, relacionada à dinamicidade das coisas:

O fundamento desta filosofia é um conceito *dinâmico* das coisas: Ser – como uma evolução constante a partir da interação entre dois opostos contraditórios. Síntese – surgindo da oposição entre tese e antítese. Uma compreensão dinâmica das coisas é também básica, no mesmo grau, para uma compreensão correta da arte e de todas as formas artísticas. No campo da arte, este princípio dialético de dinâmica é incorporado no CONFLITO como o princípio fundamental para a existência de qualquer obra de arte e de qualquer forma artística. (EISENSTEIN, 2002a: 49, os grifos são do autor)

Para Eisenstein, arte é sempre conflito, seja por sua missão social, por sua natureza ou por sua metodologia – esta se manifestaria pelo confronto entre condicionalidade social e natureza existente. A gênese da arte estaria no conflito entre a existência natural e a tendência criativa, entre a inércia orgânica e a iniciativa com algum objeto, entre a forma orgânica (entendida como princípio passivo do ser) e a forma racional (entendida como o princípio da produção), portanto, entre a Natureza e a Indústria. Da relação antitética entre forma orgânica e forma racional, nasceria a "dialética da forma artística" (*Op. cit.*: 50).

Podemos enumerar, como exemplos de tipos de conflito na forma – característicos do conflito no plano, assim como do conflito entre planos em colisão, ou montagem:

1. Conflito gráfico.
2. Conflito de planos.
3. Conflito de volumes.
4. Conflito espacial.
5. Conflito de luz.
6. Conflito de tempo, e assim por diante.

Nota bene: A lista é dos aspectos principais, *dominantes*. Entende-se naturalmente que ocorrem principalmente como complexos. (*Op. cit.*: 58)

Na concepção de Eisenstein, o cinema é entendido como uma forma superior de arte, a cinodialética. Falar de cinema é, inexoravelmente, falar de montagem. "O conflito dentro do plano é a montagem em potencial" (2002a: 206). Para ele, "montagem é uma ideia que nasce da coalizão de planos independentes – planos até opostos um ao outro: o princípio 'dramático'" (*Op. cit.*: 52). Do ponto de vista do fenômeno da ótica (base técnica do cinema), duas "imagens fotografadas imóveis" "colocadas uma próxima da outra" dão "sensação de movimento" apenas "pictoricamente e fraseologicamente" (*Op. cit.*: 53). Ou seja, compreender esse fenômeno ótico partindo dessa premissa seria uma concepção vulgar, sendo esta a aparência do fenômeno (pseudoconcreticidade) e não sua essência (concreticidade, totalidade). De acordo com Eisenstein, "cada elemento sequencial é percebido não *em*

seguida, mas em cima do outro" (2002a: 53, os grifos são do autor). Isto significa que, dialeticamente, da "superposição de dois elementos da mesma dimensão sempre nasce uma dimensão nova, mais elevada" (EISENSTEIN, 2002a: 53). "A incongruência de contorno do primeiro quadro – já impresso na mente – com o segundo quadro percebido em seguida engendra, em conflito, a sensação de movimento" (*Ibidem*). Estas são, portanto, demonstrações, por meio do fenômeno óptico e da montagem cinematográfica, da existência e estabelecimento de uma "interdependência e ligação estreita, indissolúvel, de *todos* os aspectos de cada fenômeno", "ligação que mostra um processo único universal do movimento, regido por leis; tais são certos traços da dialética, dessa doutrina de desenvolvimento" (LÊNIN, 1979: 10).

Apresentados estes pontos, torna-se possível verificar em que medida e de que modo o materialismo histórico dialético é tomado por Eisenstein como o postulado ideológico de todo o seu sistema, de sua concepção de arte, de cinema, de montagem cinematográfica, de "real" e filosófico-existencial.

Em 1924, Eisenstein realiza *A Greve*, considerado pelo *Pravda*, em um texto de Mikhail Koltsov, "a primeira criação revolucionária do nosso cinema" (S.n.t. *apud* FURHAMMAR e ISAKSSON, 1976: 16), uma produção do Proletkult e Goskino. No ano anterior, havia realizado *O Diário de Glunov*, também produzido pelo Proletkult com a colaboração da Goskino. *A Greve* é considerado o filme que inaugura o período áureo do cinema revolucionário soviético. Sobre esse período áureo, Furhammar e Isaksson afirmam que

Naturalmente, nem tudo ou mesmo a maioria do que foi produzido na União Soviética durante esse período de grandeza, tinha muito valor seja como arte ou como propaganda. Muita coisa se inspirava mais nas diretrizes do partido do que em talento criador e estava marcada pelo didatismo pastoso e sectário que parece acompanhar a propaganda de rotina. (*Op.cit.*: 15-6)

Por outro lado, o cinema revolucionário soviético "era arte propagandística dizendo respeito e se dirigindo ao proletariado com um sentido quase brutal de orgulho e comunidade de sentimentos" (*Op. cit.*: 16).

A boa repercussão de *A Greve* entre os intelectuais e políticos da Rússia soviética e de outros países proporcionou a Eisenstein um convite para realizar um dos filmes que seriam

exibidos na comemoração dos 20 anos da Revolução de 1905⁸⁶. Com o prazo para entrega do filme até 20 de dezembro de 1925, Eisenstein realizou, em nove meses, *O encouraçado Potemkin*, a partir de roteiro de sua autoria, com colaboração de Nina Agadzhánova-Chutko. "O *Couraçado Potemkine* é, certamente, o filme de Eisenstein que mais longe penetrou nas largas massas de público a nível mundial. Um pouco por todo o lado suscita admiração e entusiasmo e, com o correr dos anos, transforma-se mesmo num símbolo político" (RAMOS, 1981: 33).

5.2.1 - *O encouraçado Potemkin* (1925)⁸⁷

O filme foi realizado sem atuação de atores profissionais, apenas com amadores, que não tinham qualquer carreira no campo artístico. Assim, buscaram-se tipos físicos, pessoas "do povo", da classe trabalhadora e das classes mais pobres da Rússia, caracterizadas como trabalhadores, camponeses, soldados. Esse processo cinematográfico ficou conhecido como tipificação ou tipagem – algo, em certa medida, semelhante aos "atores-tipo" de Pudovkin, embora, para esse filme, Eisenstein tenha buscado não atores.

O encouraçado Potemkin é considerado o primeiro filme da história do cinema mundial a utilizar o corte e a montagem de forma sistemática, estruturada, organizada e consciente, a fim de criar uma realidade temporal própria da ação, da diegese, isto é, de construir e organizar sistematicamente o tempo e a realidade fílmicos pelos efeitos da montagem. Para Tavares, Eisenstein desenvolvia a técnica narrativa inaugurada com seu primeiro filme, *A Greve*, fazendo com que a narração quebrasse

o tabu da continuidade lógica e discursiva da exposição e optava por uma continuidade rítmica, na qual a sucessão dos planos e sua relação entre si não se orientavam mais pela simples progressão temática. Ela alcançava tal progressão através de metáforas e símbolos, efeitos plásticos e rítmicos, através de conflitos e de oposição entre planos. (...) O cinema dizia mais de maneira mais intensa do que antes. (1982: 16)

Em *O encouraçado Potemkin*, Eisenstein buscou utilizar as leis de composição da tragédia em sua forma tradicional em cinco atos (cf. EISENSTEIN, 1982: 98). Esse modelo

⁸⁶ Para as comemorações, foram encomendados dois filmes, incluindo *O encouraçado Potemkin*. O outro foi *A mãe*, de Pudovkin.

⁸⁷ Segundo notas de Jorge Leitão Ramos, "sob a supervisão de Eisenstein, o compositor alemão Edmund Meisel compôs uma partitura musical para o filme. A atual versão não inclui essa partitura mas uma outra, datada de 1950, feita sob a direção de Seguei Kazenov" (RAMOS, 1981: 58). Há, contudo, uma versão restaurada em 2005, sob a supervisão do pesquisador Naum Kleiman, a partir das indicações de Eisenstein, que incorpora a partitura original de Meisel.

de composição, segundo ele, contribui para imprimir ao *Potemkin* um caráter dramático. Assim, o filme é dividido em cinco atos trágicos: *I. Homens e vermes*, *II. Drama no convés*, *III. O Morto clama por vingança*, *IV. A Escadaria de Odessa* e *V. Diante da esquadra*. "Os fatos estão arrançados para formar um todo sequencial, cuidadosamente de acordo com as exigências da tragédia clássica: um terceiro ato diferente do segundo, um quinto diferente do primeiro, e assim por diante" (EISENSTEIN, 1982: 98). Aqui, notamos a influência do teatro sobre o trabalho cinematográfico de Eisenstein, assim como na realização de *A Greve*, quando ele se fundamenta na teoria da montagem de atrações, desenvolvida a partir de seu trabalho como cenógrafo/decorador, montador e diretor de espetáculos no Proletkult, sob influência de Meyerhold, que foi seu professor.

A estrutura e composição do filme são construídas a partir de dois princípios teóricos fundamentais: a "unidade orgânica de sua composição" e o "pathos" do filme. A unidade orgânica, para Eisenstein, tem um sentido dialético, sendo o organismo entendido como uma "unidade superior", conforme a definição proposta por Engels em *A Dialética da Natureza*: "o organismo é certamente uma unidade superior" (ENGELS, 1976 *apud* EISENSTEIN, 1982: 98). Ainda na perspectiva dialética e materialista, Eisenstein defende que

(...) a unidade orgânica de uma obra de arte e a sensação de unidade somente podem ser conseguidas se a lei da construção da obra corresponde à lei da estrutura dos fenômenos naturais, sobre os quais Lênin disse: "O particular não existe fora daquela relação que conduz ao geral. O geral somente existe no particular, através do particular". (1982: 98)

Segundo Lukács, a totalidade se define como a "unidade concreta das contradições que interagem", entre totalidades subordinadas e sobredeterminadas. Assim, a totalidade ("o geral") e totalidades subordinadas ("o particular"), ou totalidades sobredeterminadas e outras totalidades, existem apenas na relação um com o outro, na interação, existem, inevitavelmente um pela existência do outro:

A concepção dialético-materialista da totalidade significa, primeiro, a unidade concreta de contradições que interagem (...); segundo, a relatividade sistemática de toda a totalidade tanto no sentido ascendente quanto no descendente (o que significa que toda a totalidade é feita de totalidades a ela subordinadas, e também que a totalidade em questão é, ao mesmo tempo, sobredeterminada por totalidades de complexidade superior...) e, terceiro, a relatividade histórica de toda totalidade, ou seja, que o caráter de totalidade de toda totalidade é mutável, desintegrável e limitado a um período histórico concreto e determinado. (LUKÁCS, 1948: 12 *apud* BOTTOMORE, 2013: 596)

Dessa forma,

Passa-se de uma partícula do organismo do navio de guerra ao organismo como um todo; de uma partícula do organismo da armada – navio de guerra – ao organismo da armada como um todo. É assim que o sentimento de fraternidade revolucionária se desenvolve tematicamente, e a composição da obra sobre o tema da fraternidade dos explorados e da revolução se desenrola paralelamente. (EISENSTEIN, 1982: 99)

Esse princípio, extraído e adaptado do materialismo dialético, está presente não exclusivamente na composição, estrutura, planificação e temática do filme, como Eisenstein apresenta, mas também na montagem, que toma o fragmento como princípio, quando o fragmento não é mais um detalhe, mas uma representação (cf. AMIEL, 2007: 50). Segundo Amiel,

(...) num tipo de montagem mais próximo da colagem, cada fragmento ecoa a sua própria esfera de significação. A montagem consiste então precisamente em associar essas entidades, ou seja, em valorizá-las enquanto tais no próprio momento em que as confrontamos.

O discurso, utilizando cada plano como elemento significante, é da ordem dessa colagem "intelectual". Quando, no *Couraçado Potemkine*, Eisenstein monta sucessivamente planos que representam os olhares dos marinheiros e as espingardas dos soldados, ou a bota branca de um oficial e a boca escancarada de um rebelde que grita, não são apenas dois elementos de intriga que ele confronta, são evidentemente duas esferas mais amplas, dois universos que se abrem ao pensamento solicitados pelo fragmento. (...) O fragmento, então, já não é um detalhe, é uma representação. (*Ibidem*)

O mesmo se processa no trecho mencionado por Eisenstein (cf. 1982: 99) para exemplificar a articulação entre a partícula do organismo e o todo. Situação em que a partícula do organismo do navio de guerra ou a partícula do organismo da armada (navio de guerra) passam ao organismo como um todo, representando, intelectual e simbolicamente, por meio da composição da obra, o desenvolvimento temático do sentimento de fraternidade revolucionária. Nesse caso também, o fragmento não é apenas um detalhe, mas uma representação, que é também construída pela montagem (entre outros vieses, como a composição, estrutura e planificação), pois, nesse contexto, o enquadramento assume um papel importante – como defende Amiel (2007: 50) analisando outro momento da história cinematográfica, mas que, em nossa concepção, também se aplicaria a esse caso. Portanto, não apresenta apenas um detalhe realista, mas faz do plano uma escolha precisa e consciente, que se evidencia enquanto escolha, uma "imagem que é dada a ver" e que, nesse caso, longe de detalhar algum aspecto da totalidade (finalidade com a qual, em geral, o plano detalhe ou grande plano é utilizado pela montagem clássica narrativa), dá-se a ver como uma imagem diferente das que a precedem ou sucedem. Semelhante construção ocorre no plano detalhe do

lorgnon do médico pendurado à cordoaria do navio como figura de linguagem para o lançamento do médico ao mar.

Outro meio de composição utilizado por Eisenstein no filme é o "pathos", cujo efeito é provocar profundas emoções e entusiasmos no espectador. Para provocar este efeito, "uma obra deve ser completamente criada através de uma ação explosiva e constantes mudanças qualitativas" (EISENSTEIN, 1982: 101-2). Essas mudanças qualitativas na ação não devem se dar por meio "de um único personagem, mas através de todo meio ambiente" (*Op. cit.*: 102), da total perturbação de tudo que está ao seu redor. Para Eisenstein, este é o método mais complicado e eficiente na realização de uma obra de "pathos". O efeito do "pathos" pode variar de intensidade ("se desejamos que o espectador experimente uma máxima emoção, mergulhá-lo no êxtase, devemos oferecer-lhe uma 'fórmula' adequada que o leve ao ponto de emoção conveniente" – *Ibidem*) e, no filme, atinge seu auge máximo, seu clímax, na sequência da escadaria de Odessa.

Nessa sequência, como o próprio Eisenstein (cf. 1982: 102) defende, há uma evidente progressão (crescimento) da intensidade emocional, que é expressa por meio do movimento, um dos meios estruturais e composicionais do filme e da sequência de Odessa especificamente. O **movimento** como princípio teórico, como método, diretriz composicional, estrutural, presente na ação, temática e montagem, aparece em Eisenstein e Vertov, ainda que de modo diferenciado: "... os primeiros planos [de figuras humanas] abrem lugar para as visões de conjunto [planos gerais da mesma cena]. À fuga caótica (da multidão) sucede a ritmada marcha dos soldados" (*Op. cit.*: 103) cadenciadamente. É quando o ritmo e o movimento se aceleram.

E depois, quando o movimento de descida chega à sua culminação, é bruscamente invertido: no lugar da precipitada fuga da *multidão* escadaria abaixo, vemos a *solitária* figura de uma mãe levando seu filho morto, *lenta e solenemente subindo* a escadaria. (*Op. cit.*: 102-03, os grifos são do autor)

Há, portanto, um conflito antitético no ritmo, velocidade e direção do movimento: o ritmo acelerado presente nos planos da multidão fugindo e dos cossacos disparando e descendo as escadas na mesma direção, de modo cadenciado, entram em conflito com o movimento ascendente, lento, majestoso e enfático da mãe com seu filho morto no colo. Essa variação de velocidade também se reflete na montagem. Nos planos seguintes, há mais uma variação na direção do movimento, que se inverte, assumindo, novamente, a direção contrária: o movimento ascendente da mulher e seu filho é, agora, substituído pelo movimento descendente (da multidão correndo e da queda do carrinho de bebê escadaria abaixo), quando

o ritmo do movimento em quadro, da estrutura, composição e montagem se aceleram novamente. Há, portanto, uma oscilação cadenciada do movimento e do ritmo, que, embora assumam formas e naturezas antagônicas, compõem um todo orgânico.

Isto significa mais do que simplesmente diferentes *tempos*. Isto é um salto no modo de representação: do abstrato ao físico. O que dá um aspecto mais ao movimento para baixo.

(...)

A cada passo há um salto de uma dimensão para outra, de uma qualidade para outra, até que, finalmente, a mudança afeta não só uma sequência individual (o carrinho), mas todo o método: os erguidos leões marcam o ponto em que a *narração* torna-se uma *apresentação por meio das imagens*. Os visíveis degraus que marcam o progresso descendente da ação correspondem aos degraus que marcam os saltos qualitativos, mas procedendo na direção contrária da crescente intensidade.

Assim, o tema dramático, irrompendo impetuosamente na cena das descargas na escadaria, é ao mesmo tempo o *leit-motiv* estrutural que determina a colocação plástica e ritmada dos acontecimentos.

(EISENSTEIN, 1982: 103, grifos do autor)

Para Eisenstein, "a transição de uma qualidade à outra por meio de saltos não é simplesmente uma fórmula de *crescimento*, mas de *desenvolvimento*" (*Op. cit.*: 104, grifos do autor). Como elucidou Lênin acerca do processo universal do movimento e de suas leis – cf. articulado no subcapítulo anterior:

um desenvolvimento por assim dizer em espiral, e não em linha reta; um desenvolvimento por saltos, por catástrofes, por revoluções; "soluções de continuidade"; transformações da quantidade em qualidade; impulsos internos do desenvolvimento, provocados pela contradição, pelo choque de forças e tendências distintas agindo sobre determinado corpo, no quadro de um determinado fenômeno. (LÊNIN, 1979: 10)

E, para além do próprio filme e da composição estrutural cinematográfica, o movimento metaforiza a própria lógica evolutiva da natureza, da vida social e da economia:

Somos arrastados dentro deste desenvolvimento não só como indivíduos vegetativos subordinados às *leis evolutivas da natureza*, mas como uma parte das unidades coletivas e sociais conscientemente participantes no seu desenvolvimento, porque sabemos que tais saltos são característicos da vida social. Há as *revoluções* que estimulam o desenvolvimento e o movimento social. (EISENSTEIN, 1982: 104, os grifos são do autor)

O movimento que, em Eisenstein, assume diversas direções, principalmente contrárias, antagônicas, caracterizando-se, assim, por saltos; é, como em Vertov, a própria dialética, tornando o filme dialético em sua estrutura composicional, temática e nos métodos de montagem: "O salto [um terceiro aspecto da unidade orgânica] que caracteriza a estrutura

de cada elemento composicional e a composição de todo filme, é a expressão da composição do mais importante elemento do tema do filme: a explosão revolucionária" (*Ibidem*). Uma obra "pathos", por natureza, segundo Eisenstein, é dialética, pois ela possui uma estrutura multifacetada e patética que "nos faz reviver *agudamente os momentos de culminação e substanciação*, que estão no cânone de todos os processos dialéticos" (1982: 104, os grifos são do autor).

Todo movimento está ligado a alguma mudança de lugar: mudança de lugar de corpos celestes, de massas terrestres, de moléculas, de átomos ou de partículas de éter. Toda a Natureza que nos é acessível, constitui um sistema, um conjunto de corpos. (...) [então,] não se pode deixar de admitir também o fato de que eles atuem uns sobre os outros...

(...) Todo movimento consiste num jogo de intercâmbio entre atração e repulsão. Mas o movimento só é possível quando cada atração, isoladamente considerada, é compensada por uma repulsão correlativa, em outro ponto.

(...) Entretanto, a esse respeito poderia parecer que subsistiam duas possibilidades: que todo movimento desaparecesse, um dia, fosse porque se equilibraram, finalmente a repulsão e a atração; fosse pelo fato de que toda a atração se transferisse definitivamente para uma parte da matéria e toda a repulsão para outra parte. Diante da concepção dialética, porém, essas possibilidades são excluídas de antemão. Uma vez que a dialética estabeleceu, de acordo com os resultados conseguidos até agora pela investigação da Natureza, que todas as oposições polares são condicionadas, necessariamente, pelo jogo alternante de um sobre o outro de ambos os polos opostos; que a separação e a oposição de ambos os polos, só existe dentro de sua correspondência e união (e, inversamente, sua união é condicionada por sua separação, sua correspondência, por sua oposição) já não se pode falar de um equilíbrio final entre repulsão e a atração (ENGELS, 1976: 41, 42 e 43)

O "pathos", para Eisenstein, tem seu ponto culminante no fato de que vivemos dentro de um momento histórico. Isto é, somos dotados da capacidade exclusivamente humana de adquirir experiências e poder revivê-las, de "participar coletivamente na criação de uma nova história humana" (1982: 104) – o que mais uma vez evidencia a dialética, que é, na perspectiva marxista-engeliana, movimento e mudança constante. É porque vivemos dentro de um momento histórico e participamos das mudanças e conquistas do desenvolvimento social, que somos capazes "de nos sentirmos parte do processo, de nos sentirmos parte do empenho coletivo" (*Ibidem*) de mudança, de construção de um novo futuro – ora, esta é a própria temática de *O encourado Potemkin*, seu objetivo enquanto obra de arte voltada para a *práxis* social (produto do construtivismo) e filme político-pedagógico, e também sua estrutura e composição fílmica. Eisenstein destaca que esse aspecto do "pathos" se aplica à vida e à arte:

Nascida do "pathos" do tema, a estrutura de composição é o eco dessa lei básica e única que rege o processo orgânico - o social e os demais - envolvido na criação do universo. A participação neste cânone (cujo reflexo é a nossa consciência e a sua área de aplicação, toda a nossa experiência) leva-nos ao mais alto ponto da sensação emocional que é o "pathos".

(...) Como pode o artista conseguir na prática estas fórmulas de composição?

(...) A obra adquire um caráter orgânico e atinge as alturas do "pathos" somente quando o tema, o conteúdo e a ideia da obra se tornam um todo orgânico e contínuo junto com as ideias, os sentimentos e o verdadeiro alento do autor.

Então, só então, se produzirá a genuína organicidade de uma obra que entre no círculo dos fenômenos naturais e sociais como um membro com iguais direitos, como um fenômeno independente. (EISENSTEIN, 1982: 104-05)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como verificado, a revolução socialista de 1917, na conjuntura social e política russa, conduziu o país a uma revolução também de caráter econômico, cultural e intelectual. Nesse processo de construção de uma nova sociedade, forjaram-se novas características, novas instituições, novos valores, uma nova educação, uma nova cultura, uma nova arte e, por conseguinte, um novo cinema. O cinema revolucionário soviético, concebido e abordado a partir de uma perspectiva pedagógica e política, estava à disposição de uma nova proposta de pensar, construir, elaborar e difundir a educação – entendida de modo bem mais amplo do que apenas como ensino, e sim como formação do novo homem, que participassem ativamente da construção de uma nova sociedade. Naquele contexto histórico, a educação estava vinculada a uma perspectiva revolucionária, dialética, com novos fundamentos, concepções, sistemas, métodos e práticas. Era necessário reformular toda a estrutura da educação e da instituição escolar, assim como todo o modo de pensar, conceber e fazer cultural, artístico e cinematográfico. Isto é, a educação, a escola, assim como as artes e o cinema, estavam a serviço de uma transformação social. Desse modo, eram pensadas como ato político. Transformar a realidade social era transformar também suas múltiplas determinações. Estas dimensões da vida assumiram um caráter revolucionário.

Ao novo cinema, único capaz de inserir o conflito dialético no devir duma noção, caberá a tarefa de inculcar sem desfalecimento a ideologia comunista às massas.

Tornando-se o último elo da cadeia dos meios de **revolução cultural**, cadeia que, trabalhando num único sistema monístico, engloba tudo, a partir da educação coletiva e do método complexo do ensino até as formas mais novas de arte, deixando de ser arte e passando à fase seguinte da sua evolução, é apenas resolvendo deste modo o seu problema que o cinema merecerá efetivamente a sua qualificação de "a mais importante de todas as artes". Só deste modo poderá o cinema marcar a sua diferença fundamental em relação ao cinema burguês. Só deste modo se tornará parte integrante da futura era do comunismo. (EISENSTEIN, s.d.: 52-3, os grifos são meus)

Considerando essa compreensão, este trabalho propôs-se a investigar como se delineou o cinema soviético do período revolucionário a partir de duas questões fundamentais: **Como o período revolucionário de 1917 e anos posteriores forjaram o cinema enquanto arte?** E, ainda: **Como o cinema revolucionário soviético, numa relação dialética, funda por influenciar a realidade soviética no período revolucionário estudado (até o final da década de 1920)?** O objetivo do trabalho, portanto, foi apreender a essência desse fenômeno, a partir da compreensão da relação dialética que se estabeleceu entre cinema,

enquanto linguagem e expressão artística, e as determinações concretas da realidade, no que diz respeito aos campos político-educacional e econômico-social. Assim, recorreremos aos diversos vieses, já mencionados (histórico, social, político, econômico, ideológico, intelectual, cultural), afastando-se de uma análise que se fechasse apenas no campo cultural e artístico.

Não sem frequência, trabalhos sobre o cinema soviético e seus subtemas ou subtotalidades, muitas vezes, isolam o cinema revolucionário soviético de seu contexto político, social, histórico e econômico, abordando apenas o aspecto artístico, estético, e buscando fundamentação apenas na teoria do cinema e das artes. Este trabalho, por sua vez, buscou uma abordagem diretamente relacionada ao seu contexto de origem, pois foram as circunstâncias histórico-materiais que determinaram suas escolhas estéticas, teóricas, técnicas e cinematográficas, na medida em que "o particular não existe fora daquela relação que conduz ao geral. O geral somente existe no particular, através do particular" (LÊNIN, s.n.t. *apud* EISENSTEIN, 1982: 98).

Acerca do método dialético, Netto pontuou que Marx,

tratou de ser *fiel ao objeto*: é a estrutura e a dinâmica do objeto que comandam os procedimentos do pesquisador. O método implica, pois, para Marx, uma determinada *posição (perspectiva)* do sujeito que pesquisa: aquela que se põe o pesquisador para, na sua relação com o objeto, extrair dele as suas múltiplas determinações. (*Ibidem*, os grifos são do autor)

Desse modo, a hipótese e metodologia deste trabalho estabeleceu suas bases no materialismo dialético, a fim de analisar o fenômeno em sua essência (concreticidade) e não por sua aparência (pseudoconcreticidade). Na medida em que a arte, enquanto produção humana, é uma atividade histórico-social, para que fosse compreendida em sua concreticidade/totalidade, demonstrou-se ser necessário analisá-la a partir de seus fatores conjecturais e estruturais, a fim de compreender o objeto a partir de sua estrutura e dinâmica (em suas especificidades, em sua natureza e singularidades).

Eisenstein, em suas produções artístico-intelectuais, ocupou-se de defender e desenvolver, por meio do conflito, da dialética, da contradição de polos antitéticos, "uma forma totalmente nova de expressão fílmica", "um cinema puramente intelectual, livre das limitações tradicionais, adquirindo formas diretas para ideias, sistemas e conceitos, sem qualquer necessidade de transições e paráfrases", uma "*síntese da arte e da ciência*". Este seria o nome apropriado para a nova era no campo da arte. Seria a justificação final para as palavras de Lênin de que "o cinema é a mais importante das artes" (EISENSTEIN, 2002a: 70). Trata-se, portanto, de uma arte e um cinema construídos intelectualmente e que deveriam

conter o "máximo de emoção e vigor estimulante" (EISENSTEIN, 2002b: 14). Ao romper com o tradicional entendimento da arte como representação mimética do mundo e da vida, a edificam pela *práxis*.

De modo semelhante, na concepção vertoviana, a arte e o cinema são meios de cognição e edificação do mundo, da sociedade, na medida em que a câmera, o cine-olho e o cine-verdade, que Vertov desenvolve, ampliam as capacidades visuais, perceptivas e cognitivas do homem em sua relação com o mundo. A partir daí, então, do desvelamento da natureza da realidade social, o homem poderá construir uma nova vida, na medida em que esta poderá "ser conhecida na sua concreticidade"; e também um novo homem, "sujeito objetivo, histórico-social":

Para o materialismo a realidade social pode ser conhecida na sua concreticidade (totalidade) quando se descobre a natureza da realidade social, se elimina a pseudoconcreticidade, se conhece a realidade social como unidade dialética de base e de supraestrutura, e o homem como sujeito objetivo, histórico-social. (KOSIK, 1976: 44)

Dialética é transformação. Transformar a sociedade e suas determinações, sua totalidade e totalidades subordinadas, é transformar o homem, na medida em que este se relaciona com o universo no qual se encontra inserido, transformando-o na sua atuação consciente e inconsciente; e, ao transformar o universo, transforma a si mesmo.

(...) na produção social da própria existência, os homens entram em relações determinadas, necessárias, independentes de sua vontade; essas relações de produção que correspondem a um grau determinado de desenvolvimento de suas forças produtivas materiais. A totalidade dessas relações de produção constitui a estrutura econômica da sociedade, a base real sobre a qual se eleva uma superestrutura jurídica e política e à qual correspondem formas sociais determinadas de consciência. O modo de produção da vida material condiciona todo o processo de vida social, política e intelectual. Não é a consciência dos homens que determina o seu ser; ao contrário, é o ser social [sua existência] que determina sua consciência. (MARX, 2008: 47)

"De formas de desenvolvimento das forças produtivas", as relações de produção "se convertem em seus entraves. E se abre assim uma época de revolução social" (*Ibidem*), que conduz a uma revolução política, econômica, e também a uma revolução cultural e intelectual: "Ao mudar a base econômica, transforma-se, mais ou menos lentamente, mais ou menos rapidamente, toda a imensa superestrutura erigida sobre ela" (MARX, 2008: 47). Ao romper com a cognição idealista da realidade social, a transformação da vida social se processa por meio de uma *práxis* criadora e reflexiva.

Quando nos detemos a pensar sobre a Revolução Russa e suas totalidades subordinadas, sobre a realidade social e suas determinações durante o período revolucionário na Rússia,

deparamo-nos, em primeiro plano, com a imagem de uma trama infinita de concatenações e influências recíprocas, em que nada permanece o que era, nem como e onde era, mas tudo se move e se transforma, nasce e morre. Vemos, pois, antes de tudo, a imagem de conjunto, na qual os detalhes passam ainda mais ou menos para o segundo plano; fixamo-nos mais no movimento, nas transições, na concatenação, do que no que se move, se transforma e se concatena (ENGELS, *Do Socialismo Utópico ao Socialismo Científico*, s.n.t.)

A proposta fundamental deste trabalho permitiu-nos verificar em que medida o materialismo histórico dialético foi tomado como postulado ideológico nos movimentos de transformação da sociedade russa, numa *práxis* revolucionária, na qual os artistas e realizadores soviéticos adotaram de modo sistemático, inexorável, o entendimento de que "sem teoria revolucionária não pode haver também movimento revolucionário" (LÊNIN, 1979: 96-7).

O cinema soviético revolucionário contribuiu amplamente para o desenvolvimento da história, teoria, linguagem e técnica cinematográfica mundial e para o estabelecimento da montagem como princípio fundamental na construção do filme, o que, por sua vez, possibilitou a construção de uma linguagem propriamente cinematográfica. Também contribuiu para o desenvolvimento de outros elementos cinematográficos, como a própria noção de movimento no quadro, na montagem e em outras estruturas e elementos cinematográficos – a partir da perspectiva dialética e construtivista:

(...) o cinema soviético em sua fase, considerada heróica, lançou mão e ampliou consideravelmente o repertório de movimentos de câmera existente até então no cinema. (...) a qualidade desse movimento em Vertov é um correspondente formal do próprio movimento de construção da indústria e da sociedade. Desta maneira, podemos afirmar que os cineastas soviéticos nos anos de 1920 literalmente escreveram, de maneira cinematográfica, e numa perspectiva construtivista, o processo de industrialização da União Soviética. (VIEIRA, 2004: 25)

Este cinema demonstrou que um cinema revolucionário é possível, mas revolucionário não apenas por romper com as convenções tradicionais do campo artístico e cinematográfico, mas por preocupar-se com a transformação da realidade e conceber que "a arte não é um espelho para refletir o mundo, mas um martelo para forjá-lo" (MAIAKOVSKI, S.n.t.). Um cinema que fundou "por influenciar na realidade" (PASQUALE IACCIO, S.n.t)

no sentido revolucionário, dialético e construtivista. Neste sentido, portanto, uma arte e um cinema da *práxis*. "Para vocês, o cinema é um espetáculo. Para mim, é quase um meio de compreender o mundo" (MAIAKOVSKI, 1922), de transformá-lo. Não se trata de uma arte que apenas representa a vida, mas que a constrói, que a edifica, num processo ininterrupto de movimento, contradições, conflitos e transformações, pois, na perspectiva dialética, esta é a dinamicidade da vida social e natural, e de suas múltiplas totalidades, subtotalidades e totalidades sobredeterminadas.

O cinema soviético revolucionário foi também uma ferramenta política para a propagação da revolução proletária e do fim da exploração do homem pelo homem. Imbuído de uma tarefa, sobretudo política, contribuiu com a conscientização a respeito da opressão da classe trabalhadora – principalmente, russa, nos tempos do czarismo, mas não apenas – pelas classes aristocrática, clérica e burguesa; e para colocar em evidência, junto às massas populares, a necessidade da revolução proletária internacional, de edificação de uma nova sociedade. Não se tratam apenas de filmes históricos, na medida em que apresentam temáticas históricas e universais, mas de manifestos revolucionários atemporais. Como observou Vieira, "o cinema já esteve muito mais interligado com a sociedade, refletindo, construindo e, sobretudo, transformando a História do século XX" (2004: 25).

Em todas essas justificativas residem a importância de estudar essa cinematografia, analisá-la e compreendê-la. A necessidade de se estudar o cinema soviético na contemporaneidade não se restringe à importância que essas obras encenam para o cinema especificamente, mas também para o campo pedagógico, artístico, cultural e político, se considerarmos os filmes como documentos históricos. "O filme, imagem ou não da realidade, documento ou ficção, intriga autêntica ou pura invenção, é História" (MARC FERRO, 1992). São obras que representam mimeticamente que, em um momento histórico, em outubro de 1917, a revolução proletária tornou-se realidade, o marxismo, mais uma vez, provou-se enquanto ciência proletária; e o bolchevismo, como modelo válido de tática, como apontou Lênin. "O essencial é que se quebrou o gelo, que se abriu caminho, que se indicou a via" (LÊNIN, 1980b: 548).

REFERÊNCIAS

ALBERA, François. **Eisenstein e o construtivismo russo**: a dramaturgia da forma em "Stuttgart" (1929). São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2002.

_____. *LEF*, cinema e revolução na Rússia soviética. In: **Crítica Marxista**, n.40, pp.83-85, 2015.

ALVARENGA, Nilson Assunção; CONCEIÇÃO, Pedro Nogueira. Dziga Vertov e as vanguardas cinematográficas: o Construtivismo Russo em diálogo com o Impressionismo Francês. In: PERNISA JÚNIOR. **Vertov**: o homem e sua câmera. Rio de Janeiro: Mauad X, 2009.

AMIEL, Vincent. **Estética da montagem**. Lisboa: Edições Texto & Grafia Ltda, 2010.

AZEREDO, Ely. **Infinito Cinema**. Rio de Janeiro: Unilivros, 1988.

BERGALA, Alain. **A Hipótese-cinema**: pequeno tratado de transmissão do cinema dentro e fora da escola. Rio de Janeiro: Booklink/ Cinead-Lise-FE/ UFRJ: 2008.

BOGDANOV, Aleksandr. Proletariado e Arte (1918) e Os caminhos da criação proletária (1920). In: MIGUEL, Jair Diniz. **Arte, Ensino, Utopia e Revolução**. Os Ateliês Artísticos Vkhutemas/Vkhutein (Rússia/ URSS, 1920-1930). São Paulo: Universidade de São Paulo, 2006. (Tese de doutorado). Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-02022007-171251/>>. Acesso em: 06 de julho de 2014, às 11h32min

BOTTOMORE, Tom (Org.). **Dicionário do Pensamento Marxista**. Ed. digital. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

BRIK, O. *et al.* O (grupo) *LEF* e o cinema. In: **Crítica Marxista**, n.40, pp.91-119, 2015.

CALBUCCI, Eduardo. Marinetti e Mário: (des)conexões entre o Manifesto Técnico da Literatura Futurista e o "Prefácio Interessantíssimo". In: **Revista USP**. São Paulo, n.79, pp. 205-14, set./nov. 2008.

CARRIÈRE, Jean-Claude. **A Linguagem Secreta do Cinema**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

CARVALHO, Diogo. Cultura, cinema e populações alógenas na URSS: da revolução ao stalinismo. In: **Contemporâneos**: Revista de Artes e Humanidades, n.8, pp. 01-19, mai./out. 2011. Disponível em: <<http://www.revistacontemporaneos.com.br/n8/dossie/culturacinema.PDF>>. Acesso em: 31 de maio de 2014, às 10h36min.

CASSETI, Valter. **Contra a Correnteza**. [S.I.]: [2009]. Disponível em: <<http://www.funape.org.br/contracorrenteza/>>. Acesso em: 07 de agosto de 2018, às 16h33min.

CERVETTO, Arrigo. A questão dos tempos no tempo da Ásia. In: **Intervenção Comunista**, ano VII, n.81, mai./2010, 6p.

DELEUZE, Gilles. **Cinema 1: a imagem-movimento**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. **Cinema 2: a imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

DUARTE, Rosália. **Cinema & Educação**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

DUBOIS, Philippe. **Cinema, Vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

EISENSTEIN, Sergei M., PUDOVKIN, V. I. e ALEXANDROV, G. V. Declaração sobre o futuro do cinema sonoro (Apêndice). In: EISENSTEIN, Sergei M. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002, pp. 33-6.

EISENSTEIN, Sergei M. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002a.

_____. **Da Revolução à Arte, Da Arte à Revolução**. Lisboa: Editora Presença, s.d.

EISENSTEIN, Sergei M. **O sentido do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002b.

_____. **Reflexões de um Cineasta**. Rio de Janeiro: Zahar, 1969.

_____. **O coraçado Potemkin**. São Paulo: Global editora, 1982.

ENGELS, Friedrich. **A Dialética da Natureza**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

_____. **Anti-Dühring**: filosofia, economia, política, socialismo. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

_____. **Do Socialismo Utópico ao Socialismo Científico**. S.n.t. Disponível em: <<https://www.marxists.org/portugues/marx/1880/socialismo/cap02.htm>>. Acesso em: 06 de agosto de 2016, às 13h36min.

_____. Karl Marx e Discurso diante da sepultura de Marx. In: ENGELS, Friedrich e KARL, Marx. **Textos**. São Paulo: Edições Sociais, 1976, pp. 201-09 e 213-14.

FERRO, Marc. **Cinema e História**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

FEVRALSKI, A. Depoimento. In: GRANJA, Vasco. **Dziga Vertov**. Lisboa: Livros Horizonte, 1981, pp. 59-69.

FREIRE, Paulo. **A importância do ato de ler**: em três artigos que se completam. São Paulo: Autores Associados: Cortez, 1989.

_____. **Pedagogia da Autonomia**: saberes necessários à prática educativa. 3ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

_____. **Pedagogia do Oprimido**. 24ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

FURHAMMAR, Leif e ISAKSSON, Folke. **Cinema e Política**. São Paulo: Paz e Terra, 1976.

GRANJA, Vasco. **Dziga Vertov**. Lisboa: Livros Horizonte, 1981.

GRECO, Patrícia Danza. Arte e Revolução na Rússia Bolchevique. In: **Revista Contracultura**. S.n.t. Disponível em: <<http://www.uff.br/revistacontracultura/Arte%20Revolucao%20Greco.pdf>>. Acesso em: 01 de junho de 2014, às 15h36min.

GULLAR, Ferreira. As vanguardas russas. In: **Arte & Informação**. Editora Ar de Paris, ano 1, n.5, dez. 2001.

KAREL, Kosik. **Dialética do Concreto**. 5ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

KISSINGER, Henry. **Diplomacia**. 1ª ed. Lisboa: Gradiva, 2009.

KOLLONTAI, Alexandra. **A Nova Mulher e a Moral Sexual**. 3ª ed. São Paulo: Editora Ática, 1979.

LEAL, Paulo Roberto Figueira; PEQUENO, Laura. Vertov: política e cinema na URSS dos anos 1920. In: PERNISA JÚNIOR. **Vertov: o homem e sua câmera**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2009.

LEITÃO, Jorge Leitão. **Sergei Eisenstein**. Lisboa: Livros Horizonte, 1981.

LENIN, Vladimir Ilitch. Acerca do Infantilismo "de Esquerda" e do Espírito Pequeno-Burguês. In: **Marxists**, março de 2009. Disponível em: <<https://www.marxists.org/portugues/lenin/1918/05/05.htm>>. Acesso em: 04 de agosto de 2016, às 21h37min.

_____. **Como Iludir o Povo** – com os slogans de liberdade e igualdade. São Paulo: Global Editorial e Distribuidora Ltda, 1979a.

_____. **Cultura e Revolução Cultural**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

_____. **Materialismo e empiriocriticismo**. Moscovo/ Lisboa: Edições Progresso/ Avante, 1982.

_____. **Obras Escolhidas**. Em Três Tomos – 1. São Paulo: Editora Alfa-Omega, 1979b.

_____. **Obras Escolhidas**. Em Três Tomos – 2. São Paulo: Editora Alfa-Omega, 1980a.

_____. **Obras Escolhidas**. Em Três Tomos – 3. São Paulo: Editora Alfa-Omega, 1980b.

_____. **O Estado e a revolução: o que ensina o marxismo sobre o Estado e o papel do proletariado na revolução**. São Paulo: Expressão Popular, 2007.

LIGNANI, Rafael. Dziga Vertov: revolução. In: PERNISA JÚNIOR, Carlos. **Vertov: o homem e sua câmera**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2009.

LÖWY, Michael. **Ideologias e ciência social: elementos para uma análise marxista**. 17ª ed. São Paulo: Cortez, 2006.

MACHADO, Arlindo. **Serguei M. Eisenstein: geometria do êxtase**. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1982.

MARTINS, Luiz Renato. Teoria da arte - teoria da montagem: poéticas do choque, de Cézanne a *Outubro*. In: ALBERA, François. **Eisenstein e o construtivismo russo: A dramaturgia da forma em "Stuttgart" (1929)**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2002, pp. 09-25.

MARX, Karl. **Contribuição à Crítica da Economia Política**. São Paulo: Expressão Popular, 2008.

_____. **O Capital** (Crítica da Economia Política). Livro I. Volume I. 7ª ed. São Paulo: Difel, 1982.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **A Ideologia Alemã**. 1ª ed. São Paulo: Expressão Popular, 2009.

_____. **Manifesto do Partido Comunista**. 1ª ed. São Paulo: Expressão Popular, 2008.

MÉSZÁROS, István. **O conceito de dialética em Lukács**. São Paulo: Boitempo, 2013.

MICHELSON, Annette. O Homem da Câmera: de mágico a epistemólogo. In: **Revista Cine-Olho**, São Paulo, n.8-9, out./nov./dez. 1979.

NETTO, José Paulo. **Introdução ao Estudo do Método de Marx**. 1ª ed. São Paulo: Editora Expressão Popular, 2011.

OLIVEIRA, Roberto Acioli de. O Czar e a Sétima Arte: Cinema Russo Antes da Revolução. In: **Rua - Revista Universitária do Audiovisual**, 15 de julho de 2012. [versão digital] Disponível em: <<http://www.rua.ufscar.br/o-czar-e-a-setima-arte-cinema-russo-antes-da-revolucao/>>. Acesso em 08 de agosto de 2016, às 22h06min.

PARKINSON, G. H. R. **Georg Lukács**. El hombre, su obra, sus ideas. Barcelona: Grijalbo, 1973.

PERNISA JÚNIOR, Carlos; ALVARENGA, Nilson Assunção. Por que visitar *Um homem com uma câmera*. In: PERNISA JÚNIOR, Carlos (Org.). **Vertov: o homem e sua câmera**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2009.

PERNISA JÚNIOR, Carlos (Org.). **Vertov: o homem e sua câmera**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2009.

PISTRAK, Moisey Mikhaylovich. **Fundamentos da Escola do Trabalho**. 3ª ed. São Paulo: Expressão Popular, 2011.

PONCE, Aníbal. **Educação e Luta de Classes**. 18ª ed. São Paulo: Cortez, 2001.

REED, John. **10 dias que abalaram o mundo**. Porto Alegre: L&PM, 2002.

REIS, Ronaldo Rosas. Cinema e Arte Russa. In: **Crítica Marxista**, n.40, pp.87-90, 2015.

RODRIGUES, Leôncio Martins; e FIORE, Ottaviano De. Lenin e a economia soviética. In: **Lenin: capitalismo de estado e burocracia** [online]. Rio de Janeiro: Centro Edelstein de Pesquisa Social, 2010, pp. 4-20. Disponível em: <<http://books.scielo.org/id/t6zhg/pdf/rodrigues-9788579820212-02.pdf>>. Acesso em: 04 de agosto de 2016, às 20h42min.

SARAIVA, Leandro. Montagem Soviética. In: MASCARELLO, Fernando (Org.). **História do cinema mundial**. Campinas: Papirus, 2006, pp. 109-141.

SAVIANI, Dermeval. **Escola e Democracia**. 2ª ed. São Paulo: Cortez/ Autores Associados, 1984.

SWINGWOOD, Alan. **Marx e a Teoria Social Moderna**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

TAVARES, Carlos. Apresentação. In: EISENSTEIN, Sergei M. **O coraçao Potemkin**. São Paulo: Global editora, 1982, pp. 13-9.

TROTSKY, Leon. **A História da Revolução Russa** (2 vols.). São Paulo: Editora Sundermann, 2007.

VÁZQUEZ, Adolfo Sánchez. **Filosofia da Práxis**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1977.

VERTOV, Dziga. Da história dos Kinoks (1929). In: PERNISA JÚNIOR, Carlos (Org.). **Vertov: o homem e sua câmera**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2009a, pp. 87-94.

_____. Extrato do ABC dos kinoks. In: XAVIER, Ismail. (Org.). **A experiência do cinema: antologia**. Rio de Janeiro: Graal/Embrafilme, 1983a, pp. 263-266.

_____. Nascimento do cine-olho. In: XAVIER, Ismail. (Org.). **A experiência do cinema: antologia**. Rio de Janeiro: Graal/Embrafilme, 1983b.

_____. Kinoks- Revolução. In: GRANJA, Vasco. **Dziga Vertov**. Lisboa: Livros Horizonte, 1981a, pp. 36-9.

_____. Nós. Variante do manifesto. In: GRANJA, Vasco. **Dziga Vertov**. Lisboa: Livros Horizonte, 1981b, pp. 36-9.

_____. O amor pelo homem vivo. In: GRANJA, Vasco. **Dziga Vertov**. Lisboa: Livros Horizonte, 1981c, pp. 50-8.

_____. Resolução do Conselho dos Três em 10-4-1923. In: XAVIER, Ismail. (Org.). **A experiência do cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Graal/Embrafilme, 1983c, pp. 252-259.

VIEIRA, João Luiz. Vanguarda revolucionária: Eisenstein, Vertov e o construtivismo cinematográfico. In: **Recine**. Revista do Festival Internacional de Cinema de Arquivo, Arquivo Nacional, ano 1, n.1, set. 2004, pp. 16-25.

XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do Cinema**. Rio de Janeiro: Embrafilme/Graal, 2003.