

Convergências entre as vanguardas russas e o cinema soviético

Nicolau Bruno de Almeida*

“LEF não é um grupo, a corrente da LEF é uma tendência eterna, é a luta de sempre das formas, que são, claro, condicionadas pelas mudanças de toda a base econômica, é a luta incessante das formas novas contra as formas fechadas, contra as formas moribundas”.

Conio, 1987: 18

“Nós explodimos o cinema para que o CINEMA fosse visto.”

Dziga Vertov, 1917 (Tsvian, 2004: 35)

Resumo:

Este ensaio é uma breve introdução e busca pontuar, nas contrações do parto do cinema soviético durante o processo da Revolução de Outubro, as confluências de alguns movimentos estéticos que marcaram a origem do pensamento cinematográfico russo. Em particular as influências e posteriores perseguições de três personagens que tiveram forte influência no período: Vladimir Maiakóvski, Vsevolod Meyerhold e Serguei Tretiakov. Nesse sentido também alguns aspectos do papel do futurismo e da Escola Formalista para o construtivismo da Frente de Esquerda das Artes, que seria um dos polos aglutinadores dos primeiros passos da explosão do cinema revolucionário soviético.

Palavras-chave: cinema soviético; vanguardas russas; futurismo; formalismo.

Convergences between the Russian vanguards and the Soviet cinema

Abstract:

This essay is a brief introduction to Soviet cinema during the process of the October Revolution, the confluence of some esthetic movements that marked the origins of Russian cinematographic

* Doutor em História, Teoria e Crítica pela ECA/ USP, São Paulo-SP, Brasil. Professor de cinema, história e filosofia. Foi um dos organizadores do livro Socialismo ou barbárie: Rosa Luxemburgo no Brasil (2009), editado junto ao Rosa Luxemburg Stiftung, com a Prof. Dra. Isabel Loureiro (UNESP). Dirigiu e participou nos filmes Rosa Luxemburg: a arquitetura da flor (2008); O Pinheirinho é do povo! - crônicas do terrorismo de Estado (2012) e Uma rua chamada teatro (2012), dentre outros. End. eletrônico: kinolua@riseup.net

thought. In particular it explores the influence and subsequent persecution of three figures who had a strong influence during this period: Vladimir Maiakovski, Vsevolod Meyerhold and Serguei Tretiakov. It also deals with some aspects of the role of futurism and the Formalist School for the constructivism of the Leftist Front of the Arts, which would be one of the unifying poles in the initial steps of the explosion of Soviet revolutionary cinema.

Keywords: Soviet Cinema; Russian vanguards; futurism; formalism.

Georges Sadoul¹, no clássico *História do Cinema Mundial* (1946), cunhou a expressão “A explosão soviética”. Tratava-se de introduzir a “brusca força expansiva da Escola soviética”. Porém, prevenia [que] “uma lenta elaboração fora necessária para preparar a súbita explosão” (Sadoul, 1963:168). Sadoul, justapunha cautela, sedução e mistério para estabelecer uma oscilação em seu texto introdutório e panorâmico que caminhasse entre “lenta elaboração” e “súbita explosão” da geração russa que transformou a linguagem cinematográfica para sempre. Esta disritmia impregnada no discurso é um signo, além de retórico, temporal, pois aponta a hipótese de um hiato oculto. Algo da história das vanguardas russas parece permanecer ofuscado por aquela explosão, que, ao mesmo tempo em que se precipita, torna invisível uma longa preparação anterior.

Jay Leyda² apresenta a resolução de uma conferência ainda anterior à Revolução Russa que já prenunciava a “explosão”, permitindo visualizar algo da atmosfera desta gestação.

Vemos que existia, antes de outubro, nos Conselhos de Delegados operários – conselhos locais e conselhos de fábrica –, uma forma embrionária das estruturas atuais de poder soviético; a história do cinema bolchevique também começa assim, antes da Revolução: uma conferência de organizações educativas operárias que foi convocada no mês de setembro pelo Conselho Central de Comitês de comércios e ateliês para examinar – considerando todas as artes – quais deveriam ser os ideais de uma cultura proletária e socialista; os bolcheviques eminentes participaram desta conferência: por exemplo Lunatcharsky, Kalinine e Samoïlov, de fato, esta foi a primeira reunião da organização que mais tarde irá se chamar pelo nome de Proletkult. Uma série de resoluções fizeram a síntese das opiniões adotadas, entre elas uma tratava do cinema: ‘(...) Se o poder pertence verdadeiramente ao povo, nós podemos fazer do cinema um potente instrumento de educação da classe operária e da grande massa, nós podemos fazer dele uma das armas mais importantes no combate dos proletários para sair dos caminhos estreitos da arte burguesa. O cinema vai encorajar o desenvolvimento da consciência e da cres-

¹ Todas as traduções do inglês, francês e espanhol foram realizadas livremente pelo autor.

² Jay Leyda além de um historiador do cinema soviético também foi testemunha privilegiada deste período, tendo sido assistente de Serguei Eisenstein.

cente solidariedade internacional. Para levar a luta em favor do socialismo, fará vivificar o espírito do proletariado, vai esclarecer os ideais apaixonados' (Leyda, 1976: 128-129).

No dia 9 de novembro, dois dias depois que, na capital russa, o poder tinha passado para as mãos do Soviet local, surge “a primeira organização soviética de cinema: ‘estabelecemos, numa Comissão de Estado pela Educação – Seção de Instrução, uma subseção cinematográfica; foi a Kinepotdotel – colocada sob a direção de Nadeja Kroupskaïa”³ (Leyda, 1976: 143).

Leyda aponta que: “Não havia nem se passado um mês da tomada do Palácio de Inverno quando pela primeira vez o novo governo organizava um encontro dos escritores e dos artistas de Petrogrado (...)” (Leyda, 1976:144). No ano seguinte, em outubro de 1919, Lênin assina “o decreto nacionalizando as salas e o material cinematográfico” (Sadoul, 1971: 49). Gérard Abensour, biógrafo de Vsevolod Meyerhold, apresenta o testemunho em primeira pessoa de Anatoli Lounatcharski:

De acordo com o testemunho sempre solicitado, Lounatcharski teria convidado em dezembro de 1917 cento e vinte intelectuais de Petrogrado para tomar contato. Destes apenas meia dúzia aceitaram aparecer: *‘Eu me lembro que havia Alexandre Blok, Larissa Reisner, Nathan Altman, Vladimir Maiakóvski, Sterenberg e Vsévolod Meyerhold. Este fez em tom apaixonado todas as formas de proposições construtivas para quebrar a sabotagem e o boicote praticados pela maioria esmagadora da intelligentsia’* (Abensour, 1998: 272).

Nenhum dos presentes naquela primeira esvaziada reunião com artistas e intelectuais, ainda em dezembro de 1918, era cineasta. No entanto, podemos destacar dois nomes nesta lista de artistas apoiadores, da primeira hora da Revolução de Outubro, que seriam de muitas formas inspiradores decisivos desta explosão do cinema soviético. Pois, como bem colocam Luda e Jean Schnitzer: “(...) É impossível falar do cinema dos anos 20 sem falar de dois homens que não foram cineastas, mas cujas influências sobre a cinematografia, desta época, foram profundas, determinantes. Vsévolod Meyerhold e Vladimir Maiakóvski, um diretor teatral e o outro poeta” (Schnitzer, 1979: 54).

Para Vladimir Maiakóvski, como se sabe, de alguma forma, era um encontro marcado com o processo revolucionário. Escreve em sua autobiografia sobre aqueles meses: “Aceitar ou não? Para mim tanto quanto para os outros

³ Esposa de Vladimir I. Lênin.

futuristas de Moscou esta questão nem se colocava. Era a minha revolução. Eu fui ao Instituto Smolny. Me pus a trabalhar, eu executava todas as tarefas que se colocassem na minha mão. Depois vieram os comícios” (Leyda, 1976:144).

O poeta Maiakóvski, já em 1913⁴, publica o texto “Teatro, cinema e futurismo”⁵, entre outros manifestos escritos sobre cinema (mas também sobre as relações entre cinema e teatro), onde proclamava a difusão e o conhecimento massivo das ideias futuristas. A vanguarda literária do futurismo coabitava e retroalimentava os trabalhos de estudos de linguagem da Escola Formalista OPOYAZ [Sociedade de Estudo da Linguagem Poética da Academia de Ciências de Moscou]. Segundo Annie Van den Oever:

Onde quer que Maiakóvski e seus amigos futuristas criassem a prática revolucionária, Chklóvski e seus amigos da OPOYAZ proviam o espaço conceitual para registrar e explicar o impacto das novas técnicas disruptivas na forma de uma teoria que os futuristas eram incapaz de formular por eles próprios (Den Oeven, 2010: 51).

Berthélemy Amengüal ressalta na correlação entre futurismo e formalismo a defesa comum da “autonomia da arte”:

Os formalistas, depois dos futuristas, seus quase contemporâneos e seus ‘aliados’, afirmavam a autonomia da arte. Os futuristas porque se polarizaram totalmente sobre as possibilidades da língua – ‘a palavra enquanto tal’ –, sobre o enorme trabalho de alquimia verbal que propunham, os formalistas por razões de método e de eficácia – a obra, o gênero são objeto de estudo e experimentação (...) (Amengüal, 1980: 432).

Para Conio, havia uma confluência entre formalismo e futurismo, ambas trabalhavam com pesquisa e a realização da especificidade da linguagem poética:

Nós conhecemos as ligações profundas que uniam os dois movimentos: estes vão convergir no construtivismo, que, a partir de 1922 vai se identificar com o que chamamos de arte de esquerda, quer dizer a vanguarda. A idéia principal era a autonomia da literatura (...). Esta teoria deriva diretamente dos *slogans* futuristas sobre a autonomia da palavra, a autonomia da linguagem. A obra literária é uma coisa em si, que tem suas leis específicas (Conio, 1975:138).

⁴ Mesmo ano do principal manifesto futurista “Bofetada no gosto público” (1913).

⁵ Este texto foi primeiramente publicado em 27 de julho de 1913, no Kino-Journal e depois republicado em diversos países e impressões, como em Leyda (1976); Albèra (2009) e Maiakóvski (2013).

Os manifestos futuristas de Maiakóvski sobre o cinema, ainda antes da Revolução de Outubro, apontavam para o desenvolvimento da consciência das especificidades da linguagem do cinema e no controle da percepção de suas formas estéticas, no desnudamento dos procedimentos artísticos e na construção de uma “ciência exata” da “busca de relações entre arte e vida” (Leyda, 1976: 477). Segundo Gérard Conio:

Não se buscava apenas substituir os velhos clichês da beleza estereotipada por uma beleza nova (da beleza dinâmica dos futuristas italianos à beleza convulsiva surrealista), se buscava criar um homem novo, desapegado do servilismo burguês que era assimilado como achatamento da vida cotidiana. Aquilo que queria Maiakóvski na poesia, (...) Tatline na pintura, Meyerhold no teatro, Eisenstein e Vertov no cinema, os formalistas na ciência da literatura” (Conio, 1975: 137).

Já em 1913, o precursor ensaio formalista de Victor Chklóvski, “Arte como procedimento”, propunha a poesia “como uma forma de pensar e conhecer. Como uma maneira particular de pensar, a saber: um pensamento por imagens” (Todorov, 2001: 75). Chklóvski renunciava, em 1913, antecipando através destas correspondências profanas – entre pensamento, poesia e imagem – uma convergência das utopias formalistas e futuristas com o ideário que se criaria em torno do cinema soviético. Como diz Gérard Conio quando falava de Chklóvski: “Ao ler atentamente Victor Chklóvski, nos apercebemos que (...) a literatura e a vida, de fato, estão sempre em osmose. A morte da literatura se confunde com a revelação de que tudo é literatura” (Conio, 1987:161).

Os formalistas russos aderiram à revolução com seus debates no auge de seu florescimento teórico. Uma parte dos estudos e experimentos linguísticos que se dirigiam à especificidade de cada linguagem artística, na sua interação dentro das séries de experiências estéticas se voltaram para a relação entre arte e vida. Eles questionavam o que nomeavam como “cotidiano” [*byt*] e a tarefa da poesia era fazer com que se escutasse a revolução na “vida cotidiana”. Jakobson formula uma boa concepção da noção russa de [*byt*]:

Opondo-se a esse impulso criador para a transformação do futuro, há uma tendência à estabilidade de um presente imutável que se enche de trastes estagnados, que sufoca a vida segundo padrões estreitos e rígidos. O nome em russo para esse elemento é *byt*, a vida cotidiana. (...) A verdadeira antítese da vida cotidiana é o desmoronamento das normas, sentido imediatamente pelos que compartilham essa vida” (Jakobson, 2006: 15).

Gérard Conio também fornece uma definição desta expressiva palavra russa e da sua problemática tradução:

(...) *byt* é uma palavra muito rica para ser traduzida com exatidão (...). Designa mais usualmente a vida cotidiana, a vida corrente sob seu aspecto pejorativo, com suas convenções e seus ritos; é assimilada como a forma mais odiosa de alienação, o afogamento nos hábitos, (...) a servidão ao conforto material. Corresponde, no fundo, à noção de ‘emburguesamento’. É um dos temas essenciais da *intelligentsia* russa depois do século XIX é justamente a revolta contra a “*byt*”. Apenas se concebe a liberdade, a verdadeira vida, no momento da vitória sobre a “*byt*” (Conio, 1975: 137).

A questão colocada pelo formalismo, de um deslocamento do debate sobre as fronteiras da percepção artística (entre cada uma das linguagens), se redirecionava para um questionamento do processo revolucionário, sob a perspectiva de uma crítica da vida cotidiana. Este questionamento se traduzia para o plano da criação cultural, não apenas pela libertação social e econômica. Como nos coloca Conio:

Esta libertação econômica e social que visava o marxismo, eles a sabiam ilusória, se ela não fosse seguida de uma libertação interior (...). Por isso se esforçavam para que a revolução fosse escutada no ‘byt’ [cotidiano], no modo de vida, em todos os aspectos da vida cotidiana. A revolução política devia suscitar para eles, tornar possível, uma revolução poética: a irrupção da poesia na vida, na vida de cada um, na vida de todos os dias” (Conio, 1975:141).

Logo depois da Revolução de Outubro, durante a guerra civil, engajado na ROSTA (Rossiyskoie Telegrafnoie Aguentstvo/Agência Telegráfica Russa) Maiakóvski dedicou um enorme esforço de seu trabalho artístico criando *outdoors* poéticos, cartazes, *slogans* e pinturas de agitação e propaganda por toda a Rússia. Maiakóvski, buscava uma refuncionalização de seu trabalho artístico na esfera pública, irradiação de sua estética futurista, como um bem comum dentro do processo coletivo de emancipação do proletariado russo.

Em 1918, alguns meses depois da revolução, a revista *A Arte da Comuna* fora a primeira tentativa de organizar um espaço de difusão dos futuristas comunistas, o órgão dos “*kom-futs*”, mas já naquele tempo se tornaria suspeito de tendências “esquerdistas”. O futurismo na Rússia foi, desde o princípio, pelo menos entre seus autores, artistas e pensadores hegemonicamente “de esquerda”. Quando estoura a Revolução, fixa-se no horizonte uma convergência incontornável entre o futurismo e sua adesão ao processo da Revolução de Outubro. De acordo com Gérard Conio: “Ao contrário do que gostariam de nos fazer acreditar, não havia hiato entre as convicções futuristas e o engajamento de Maiakóvski (...)” (Conio, 1987: 12).

Maiakóvski há muito tempo tinha compreendido a necessidade de criar um vasto agrupamento de vanguarda em torno de uma revista que fosse, ao mesmo tempo, um lugar de discussões, uma encruzilhada da reflexão teórica e um órgão de combate. (...) Os artistas ‘de esquerda’ deveriam abrir um caminho difícil entre os defensores atrasados da ‘arte pela arte’ e os partidários de uma ‘arte proletária’ que não eram nada além de um academicismo disfarçado sob um discurso revolucionário. Ora, a arte nova, tal como concebiam os teóricos do LEF não devia ser o espelho, mas o motor da transformação. A palavra de ordem da LEF era que a transformação das formas deveria se acompanhar, ver preceder, em todo o caso, influenciar, a transformação do mundo: o papel da vanguarda era esclarecer, guiar o proletariado na reconstrução do modo de vida” (Conio, 1987: 9).

A revista LEF (*Levyi Front Iskusstv/Frente de Esquerda das Artes*) foi este espaço de aglutinação dos artistas revolucionários. A revista tem um primeiro período, entre março de 1923 até 1925, quando ainda tinha Maiakóvski como seu editor chefe e animador principal. Segundo Ripellino: “A LEF se propunha tomar parte ativa do desenvolvimento da sociedade soviética eliminando as predileções oleográficas, criando novos usos, novas formas de vida, (...) ‘A LEF lutar por uma arte que seja construção da vida’, lê-se no primeiro número da revista homônima” (Ripellino, 1971:121).

No primeiro ano da revista, no texto “Em quem a LEF finca os dentes?”(1923), se pode ler:

(...) Mas nós havemos de lutar, com todas as nossas forças contra a transferência para a arte de hoje dos métodos de trabalho dos defuntos. (...) Mas havemos de bater em ambos os flancos (...) naqueles que pregam uma arte acima das classes, uma arte de toda a humanidade. (...) Mas havemos de purificar o velho ‘nós’: de todos os que tentam transformar a revolução da arte, parte de toda a vontade de Outubro, num *oscarwildeano* auto-gozo da estética pela estética, da revolta pela revolta. (...) Já lutamos com o velho cotidiano. Vamos lutar agora com os vestígios desse cotidiano no dia de hoje (Schneiderman, 1984: 226-227).

O texto traz um ensinamento consigo: depois de derrubado o velho cotidiano, deve-se suprimir a hipótese ontológica do cotidiano. Mas os conflitos internos da LEF, segundo Gérard Conio, não distanciavam futurismo e formalismo, ao contrário, faziam com que confluíssem:

Não deixa de ser verdade que Maiakóvski fundou a LEF com o objetivo de criar um agrupamento capaz de fazer crescer as possibilidades de comunicação com as massas: escapar do elitismo que é a parte que sempre coube as vanguardas, ir em direção ao povo era sua grande preocupação e é por isso que multiplicava suas visitas às fábricas, declamando seus poemas nos comícios, usando de seus magníficos dotes de orador para fazer penetrar a poesia no povo. E a sua poesia

ela própria é uma poesia oratória, uma poesia de tribuno, animada por um sopro épico, é escrita para ser gritada diante das multidões, é uma poesia da multidão, contrária a uma poesia de salão (Conio, 1987:13).

Neste sentido, a linguagem cinematográfica aparece na poética de Maiakóvski como mais um instrumento de difusão de propulsão para um uso comum com as massas. Assim como fazia também no seu teatro e de fato, ele próprio, mais de uma vez flertou de várias formas com o cinema, escreveu e publicou roteiros, além de ter atuado como ator em outros.

Para Dziga Vertov, “Maiakóvski é o Cine-Olho, vê o que o olho não vê” (Vertov, 1974: 33). Segundo ele, o pai dos coletivos *Kinokl'*, em um testemunho chocante da derrota e um diagnóstico da grandeza da epopeia da poesia soviética inaugurada pela trajetória de Maiakóvski:

Maiakóvski abriu caminho vitoriosamente nas páginas dos livros, nos folhetos, nas revistas, nas páginas de todos os grandes diários superando montanhas de preconceitos. Mas há um campo onde conheceu o fracasso. Não conseguiu abrir as páginas da tela. Não conseguiu triunfar sobre o burocratismo dos funcionários do cinema. Seus roteiros iam para o lixo, ou se anotavam para uma programação futura sem jamais serem realizados. Ou então se desfiguravam de maneira ‘absolutamente vergonhosa’ no curso de sua realização” (Vertov, 1974: 38).

Vemos como foi a convergência entre uma escola de pensamento da crítica literária de vanguarda, formalista, uma corrente de poetas de vanguarda, futuristas que desaguaram no construtivismo, caldo cultural onde germina o cinema soviético. Em outro texto, Gérard Conio, ainda no sentido de caracterizar o universo da LEF, complementa: “Para a LEF, a Revolução nas estruturas econômicas e sociais devia ser obrigatoriamente acompanhada de uma revolução estética: tratava-se de transformar os costumes e as mentalidades tanto quanto as relações de classe e a poesia devia contribuir para promover um homem novo” (Conio, 1975: 229).

É nesta atmosfera intempestiva da Frente de Esquerda, no contexto de debates, na convergência desta revista onde se agrupam os três maiores cineastas e teóricos do cinema soviético: Lev Kulechov, Dziga Vertov e Serguei Eisenstein. E é lá onde publicam seus principais textos, seus primeiros manifestos. Ali se forjou a formação intelectual revolucionária de uma geração.

⁶ *Kinoki* é uma rede federativa de células organizativas de pequenos cineclubes, grupos de estudo e produção de cinema que foram organizados por Dziga Vertov e o Conselho dos três, no processo da Revolução Russa.

Lev Koulechov⁷ foi pioneiro nos estudos da montagem dentro da linguagem cinematográfica no panorama das vanguardas russas. Segundo Gérard Conio “o verdadeiro inventor da montagem foi Lev Koulechov” (Conio, 1987: 154). No retrato que dele faz Berthélemy Amengüal, Koulechov parece traçar um caminho paralelo com as inquietações futuristas e formalistas no campo da busca pela especificidade de cada linguagem:

A descoberta fundamental de Koulechov, aquela pela qual iram passar também Poudovkine e Eisenstein, é de ter visto que coexistem, em cada tomada, duas fontes de potência expressiva: a sua própria e aquela que adquire em contato com outras tomadas. (...) cita esta frase de Koulechov: ‘em cada arte nos dispomos primeiro de um material e depois de um método - específico para cada arte - para tratar este material.’ (...) Koulechov declarava que ‘o fundamento da arte do filme é a montagem’ (Amengüal, 1976: 203).

Em outra passagem Koulechov testemunha com delicadeza sua experiência com Serguei Eisenstein:

Eu o considero o maior de todos os realizadores e sou orgulhoso - e ao mesmo tempo confuso - de dizer que Eisenstein foi meu aluno. Foi, na verdade, bem pouca coisa. Mas Eisenstein ele mesmo dizia que, se qualquer pessoa podia ser diretor de cinema, alguns deveriam aprender seu *métier* em três anos e outros em trezentos anos. Ele, seguiu meu curso por três meses...” (Schnitzer, 1979: 94).

Eisenstein, em 1926, dirá: “Eu era um dos mais ardentes partidários da LEF (a Frente Esquerda), propugnávamos algo completamente novo, isto é, obras que correspondessem às novas condições sociais da arte” (Eisenstein, s/d: 14). Ângelo Maria Ripellino ressalta a filiação de Eisenstein, em suas primeiras formulações da teoria da “montagem de atrações”, com as propostas da “literatura factográfica” desenvolvida nas páginas da LEF. E cita uma passagem de Chklóvski que busca situar a importância daquele ambiente para a criação de Eisenstein.

É preciso lembrar aqui também que a ‘montagem de atrações’ está intimamente ligada à ‘factografia’ do LEF, às colagens de Rodtchenko, as idéias de Maiakóvski. Sem os esquemas da LEF não se explica o primeiro período deste diretor. Chklóvski escreveu: *Eisenstein é a coroação lógica do trabalho da Frente de Esquerda. Pode-se repreendê-lo por estar no meio ou no fim, e não no início deste movimento. Para que aparecesse Eisenstein foi preciso que trabalhasse Koulechov, com seu tratamento consciente do material*

⁷ Ele foi a origem do termo “efeito Kulechov”, mitologia surgida de acordo com o próprio Lev Kulechov na Sorbonne em Paris. “(...) Quando Poudovkine dava uma palestra, o presidente da sessão declarou que saudava o homem que havia criado o efeito de montagem. Poudovkine logo se retificou (...) dizendo que este efeito fora descoberto por seu mestre Koulechov” (Schnitzer, 1979: 88).

cinematográfico. Foi preciso que trabalhassem os 'Kinóki', Dziga Vertov, os construtivistas, era preciso que nascesse a idéia do cinema sem argumento' (Ripellino, 1971:151-152).

Segundo François Albèra, o construtivismo era a argamassa da Frente de Esquerda. Ele define a problemática da questão de [se] “o construtivismo é um grupo homogêneo ou se podemos ver nele uma série de convicções partilhadas por artistas e teóricos pertencentes a grupos diferentes, uma espécie de denominador comum de parte das vanguardas” (Albèra, 2002: 167).

O diretor de teatro Vsévolod Meyerhold,⁸ também presente naquela primeira magra reunião de dezembro de 1917 foi também o pedagogo de toda uma geração, talvez pudéssemos dizer que foi aquele que galvanizou a *paidéia* da vanguarda teatral russa de todo um período histórico. Para se ilustrar este alcance, segundo os Schnitzer, “80% dos cineastas, diretores e atores dos anos 20-30 foram seus alunos e discípulos” (Schnitzer, 1979:55). E François Albèra vai afirmar [que é Meyerhold] “(...) quem propõe o próprio termo *construtivismo*” (Albèra, 2002: 233):

Eisenstein trabalha novamente em Mistério-bufo, de Maiakóvski (que já ensaiara no exército) e encontra Meyerhold e Maiakóvski. Pouco depois entra para o Instituto de Estado de Ensino Superior em Direção, supervisionado por Meyerhold. (...) Em 1922, trabalha como assistente (...). Ainda que breve, esse encontro é, evidentemente, fundamental: o Mestre logo sugere que o aluno voe com suas próprias asas... durante toda a vida Eisenstein não deixou de reverenciar Meyerhold - cujos arquivos guardou depois que o Mestre foi preso, salvando-os de uma possível destruição (Albèra, 2002: 236).

Serguei Mikhailovitch Eisenstein escreveria sobre o Mestre: “Feliz aquele que pudesse aprender simplesmente vendo ele trabalhar. (...) Nada poderá jamais apagar de minha memória as impressões que me deixaram estes três dias de ensaios...” (Abensour, 1998: 319). E também: [Falo] “do ídolo de minha juventude, do meu destino teatral, do meu Mestre/Meyerhold!” (Bouquet, 2007:14). Eisenstein se inseriu neste meio intelectual e aí se nutriu com a formação de uma sensibilidade singular, própria da síntese de uma série de correntes de seu tempo. Como diz Stéphane Bouquet:

Assim Eisenstein era um ator inteiramente mergulhado na febril vida cultural pós-revolucionária. Frequentava a todos, se interessava por tudo, e também vai logicamente se interessar pelo cinematógrafo. A partir de 1922 segundo os dizeres

⁸ Também presente naquela primeira reunião de Anatoli Lounatcharski com intelectuais e artistas em dezembro de 1917, que citamos no começo de nosso texto.

mesmos de Dziga Vertov, Eisenstein mantém presença assídua nas sessões e discussões do Kino-Pravda (Cinema-Verdade) onde Vertov elabora suas concepções do Kino-Glaz (Cine-Olho) (Bouquet, 2007:19).

É preciso também acrescentar a influência de Sergei Tretiakov. As três primeiras peças encenadas por Eisenstein foram escritas e acompanhadas por ele. Era “o tipo de artista operativo por ele definido e personificado”, citado por Walter Benjamin no famoso ensaio “O autor como produtor” (1928):

Esse escritor operativo proporciona o exemplo mais tangível da interdependência funcional que existe sempre entre uma tendência política correta e a técnica literária progressista. (...) a missão (...) não é relatar, mas combater, não ser espectador mas participante ativo. (...) Ora, escolhi o exemplo de Tretiakov deliberadamente para mostrar-vos como é vasto o horizonte a partir do qual temos que repensar a idéia de formas ou gêneros literários em função dos fatos técnicos de nossa situação atual, se quisermos alcançar as formas de expressão adequadas às energias literárias do nosso tempo (Benjamin, 1985:123).

A primeira redação da teoria da “montagem de atrações” de Eisenstein foi co-escrita com Sergei Tretiakov. Na primeira redação teatral deste texto (que teve formulações diversas) vinha escrito um primeiro ponto.

1. A linha teatral do *Proletkult*: o Instituto Teatral do *Proletkult* não trabalha nem no ‘emprego de valores do passado’ nem na ‘invenção de novas formas do teatro’. Trabalha na sua própria supressão enquanto instituto de teatro e na sua substituição por um centro de demonstração e qualificação obtida na *organização da vida cotidiana (byt) das massas* (Amengüal, 1980: 53).

Tretiakov foi o editor de redação do segundo período da revista Novy LEF. Neste período, era considerado um dos principais teóricos da Literatura factográfica. Segundo Gérard Conio:

Podemos nos perguntar, em qual medida os filmes de Dziga Vertov não foram a origem direta da concepção de uma escritura literária não voltada para a criação pessoal, para a invenção de uma ficção, tipo de sobrecarga cenográfica ou fantasmagoria do real, (...) mas assumiria a função de reveladora do sentido escondido da realidade, se esforçaria para mudar a vida. Num artigo publicado em 1928, Tretiakov definia a trajetória de Vertov nos termos que poderiam se aplicar textualmente a literatura factográfica: ‘os diretores ordinários inventam um tema, Vertov o descobre (Conio, 1987: 159).

Gérard Conio alude à consigna “a vida vista de improviso”, que refletia ao modo construtivista de desconstruir a previsibilidade da vida cotidiana (*byt*),

com as potencialidades técnicas que traz o cinema em revelar o extra-cotidiano, o imprevisível. Vertov parecia ser a coroação do ideário factualista, para além de uma defesa do documentário, do material fílmico como documento, havia a recusa da ficção, o espaço de uma forma aberta entre reportagem militante e uma poética dos fatos.

Vertov também se reunia com os factualistas do *Novy LEF*, em dois princípios herdados da teoria construtivista da arte: antes de tudo, a fusão da arte e da técnica, a substituição da estética da máquina (não entendida como modelo, nem como objeto, mas como fator de criação) (...) a recusa da subjetividade, da criação individual e do processo de identificação que ela implica. O escritor, segundo Tretiakov, deve renunciar a todo individualismo para se tornar o ‘termômetro do meio social’, deve apagar o seu Eu para se submeter ao ‘coletivismo do trabalho literário’(Conio, 1987: 157).

Apesar dos ataques de Vertov contra o cinema narrativo ter sido um ponto de distanciamento e de conflito com Eisenstein, a recusa do individualismo também se dava para ambos através da recusa de um herói individual: “Durante o período mudo, tanto um como o outro condenavam o herói individual, pois para eles não havia outro motor da revolução e da História que as massas” (Sadoul, 1971:105). Segundo o próprio Vertov:

A história do Cine-olho é uma história de combate sem trégua por modificar o curso do cinema universal, por colocar o acento entre as produções das telas, sobre os filmes não encenados, mais que nos filmes encenados, por substituir o documento à encenação, para romper o quadro estreito do teatro, para entrar na vasta arena onde se desenrola a vida ela própria (Leyda, 1976: 205).

Yuri Tsvian sintetiza o projeto futuro dos *Kinokis* de autossupressão do próprio lugar social da expressão artística:

Os kinokis: um grupo de cineastas documentaristas que declaravam ter como objetivo abolir o cinema não documental. Isto alcançado, os kinokis deveriam dar os instrumentos para o povo (o plano de rede nacional de Círculos de Cine-Olhos amadores) e misturado com as bases. Assim era o núcleo da agenda teórica dos kinokis, verdadeiramente anarquista: desprofissionalizar a realização do cinema, e desmantelar a indústria do filme, ou seja, exatamente o mesmo organismo dentro do qual trabalhavam (Tsvian, 2004: 24).

Segundo Albèra para o construtivismo esta autossupressão tem sentido organizativo, operatório. Não apenas ser utilitário, mas adquirir um *novus usus*, “organizar a vida e não decorá-la”: “(...) A arte, instrumento de transformação social, parte da reconstrução do modo de vida, da ‘revolucionarização’ da consciência

do povo, é esse o sentido que deve ser dado à sua ‘abolição’, abolição da arte (pintura, música, poesia, teatro, cinema etc.) ‘de cavalete’” (Albèra, 2002: 169).

Em maio de 1921, Lênin escreve para A. Lounatcharski, comissário do povo para a Instrução, e afirma que é uma vergonha ter mandado votar a publicação de 5 mil exemplares dos 150.000’ [de Maiakovski]: ‘isso não passa de tolice, absurdo, extravagância e pretensão’. Também em outro bilhete datado do mesmo dia para M. N. Pokrovski “Será que não é possível por um limite nisso tudo? É preciso limites” (Albèra, 2002: 184). Em 1923, o Proletkult já havia sido considerado um “perigoso desvio” (Gallas, 1971: 24). Segundo Helga Gallas:

Na primeira Conferência Internacional dos Escritores Proletários e Revolucionários, celebrada em Moscou em novembro de 1927, (...) A delegação alemã presenciou o ataque de Averbach contra os escritores ‘simpatizantes, ataque que havia sido precedido pela expulsão de Maiakovski da Conferência. Na ‘Resolução sobre a literatura proletária da União Soviética’, aprovada na Conferência, se falava de um ‘novo estilo realista’, que devia servir de fundamento para o ulterior desenvolvimento da literatura proletária. Esta fórmula foi precisada (...) na primeira Conferência Pan Russa da RAPP, em 1928 (Gallas, 1971:83).

Em 1930, Vladimir Maiakovski se suicida, com uma bala no coração. É um suicidado pelo desencanto, era frequentemente assediado com alcunha de ser “incompreensível para as massas”, “tirou uma lição desta aposta utópica”. Em sua carta de despedida escreveu suas últimas linhas: “Como dizem: caso encerrado,/O barco do amor/ espatifou-se na/ rotina(*byt*)/. Acertei as contas com a vida/ Inútil a lista/ de dores/ desgraças/ e mágoas/ mútuas./ Felicidade para quem fica. 12 de junho - 30” (Mikhailov, 2008: p. 534).

Conio pontua como, ainda em 1932, houve a proibição de todos os grupos literários.

Em 1932 um decreto do Comitê Central proclamava a dissolução de todos os grupos literários. No princípio dirigido contra o monopólio de um grupo (...) esta decisão era na realidade inspirada pela vontade stalinista de submeter absolutamente toda literatura ao controle do partido. (...)” (Conio, 1975: 9) “Na URSS, com o relatório de Jdanov (1934), a derrota da LEF e o Estado tomando o controle da ideologia marcavam o momento onde o termo ‘Formalismo’, antes uma polêmica, viria a designar contra-revolucionário” (Conio, 1975: 15).

Quando ‘formalismo’ se torna definitivamente em sentença de pena capital, os flancos da LEF vão sofrer as suas primeiras baixas.

É frequente que se utilize como um termo guarda chuva de condenação durante a era stalinista, aplicado indiscriminadamente para qualquer artista ou movimento que ousasse desviar-se da ortodoxia do realismo socialista soviético. (...) Durante

os processos do final dos anos 30, tornou-se parte da litania de acusações que precediam muitas das prisões, e Sergei Tretiakov foi um dos intelectuais executados sob estranhas acusações de espionagem em 1937. Depois da ferocidade da depuração, ‘formalismo’ não podia ser discutido abertamente (Den Oeven, 2010: 89).

Alguns autores vão dizer que Tretiakov, durante o período de sua prisão, jogou-se de uma escada, para se suicidar evitando a continuidade da tortura.

Numa manhã de 20 de junho de 1939, Meyerhold chega a sua casa e dois homens lhe anunciam a sua prisão. Em 22 de junho, o homem de tablado, mestre de gerações do cinema e do teatro russo redige uma confissão: “Sou um impulsivo”, prevenindo-se das acusações do juiz, confessa de antemão o pecado de “formalismo”. “Os interrogadores começaram a me agredir, um homem de 65 anos, (...) Meus joelhos estavam cobertos de hematomas e recebia ainda outras agressões sobre estas feridas. Minha pele em carne viva”. “Uma semana depois da prisão de Meyerhold, sua mulher, a atriz Zinaida Raihk foi encontrada assassinada com seus olhos arrancados num apartamento no centro de Moscou. Foi um trabalho da polícia secreta” (KING, 2009: p. 281). A acusação final contra Meyerhold: alta traição, 1934-35, pratica “atos de espionagem anti-soviéticos”, foi “agente dos serviços secretos britânicos e japoneses”, “militante trotskista, membro ativo de uma rede de espionagem e sabotagem trotskista” (Abensour, 1998: 482/486/490). Foi executado em 1940.

A metáfora da explosão, também não é aleatória, ao contrário, cristaliza o mito e incensa com vapor de triunfalismo o evento. A “explosão” busca redimensionar o cinema soviético à altura da sua condição de mito vanguardista. Para Roger Bastide:

Cada época faz duma obra de arte uma certa concepção, bastante diversa da concepção de origem. (...) Assim como a palavra se propaga, toma acepções novas, parece multiplicar-se, também a obra de arte se enriquece de todas as interpretações que continuam a flutuar à sua volta. (...) a verdade histórica nos está eternamente fechada. Tudo o que podemos fazer é afirmar o que tal obra é para nós, homens de hoje, e o que nossas gerações aí procuram: é descobrir o mito, isto é, a imagem que nosso século forma delas (Bastide, 1979: p. 92).

Maiakóvski foi canonizado como um mito da cultura soviética pelo stalinismo. Mas isto, se deu essencialmente com um dispositivo de domesticação da

memória que suprimia todas as relações do poeta com seu contexto original, forjando falsas oposições entre o poeta e seus camaradas formalistas, futuristas e construtivistas. Forjando um falso abismo entre o marxismo e o formalismo.

Maiakóvski e seus companheiros tinham prematuramente tomado seus desejos por realidades e o passado lhes puxava o tapete. A LEF se queria um grande movimento de massa e não era mais que um grupúsculo literário; queria estar à frente e apenas estava atrasada; era já um anacronismo. Foi a última expressão de uma época que já estava condenada, que pertencia já a história. Ele não foi vítima das distensões internas, nem das contradições, mas das leis da história. Morreu da distorção entre duas linguagens, entre dois sistemas que não se compreendiam, que nunca se compreenderam: aquele da necessidade prática e aquele da criação. É a utopia, é a loucura da vanguarda russa desde o começo do século de acreditar ser possível o impossível, de ter tentado conciliar os inconciliáveis: a poesia e a vida, a arte e a produção, a intelligentsia e o povo, os imperativos da política e as exigências da estética, o valor individual e a realidade social. Era também a sua grandeza (Conio, 1987: 13).

O stalinismo criou um hiato histórico, um ponto cego perfeito para a perspectiva de uma tradição seletiva da história da arte russa e soviética. A tragédia totalitária stalinista sepultou consigo um *élan* estético que agrupava uma geração, este “grande desejo confiado à linguagem - a função, o poder de mudar a vida”. A explosão do cinema soviético, com Eisenstein, Kulechov e Vertov nunca poderá implodir esta pequena história oculta. Estas galáxias ocultas com seus fantasmas (Maiakóvski, Tretiakov e Meyerhold) que nos encaram e nos desafiam a erguer uma nova concepção de história da arte na Revolução de Outubro sem desviar os olhos da tragédia.

Bibliografia

- ABENSOUR, Gérard (1998). *Vsévolod Meyerhold ou l'invention de la mise en scène*. Paris: Fayard.
- ALBÈRA, François (2009). *La vanguardia en el cine*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.
- _____ (2002). *Eisenstein e o construtivismo russo*. São Paulo: Cosac & Naify.
- AMENGÜAL, Berthelemy (1980). *Que viva Eisenstein!* Lausanne: L'Age d'Homme.
- BASTIDE, Roger (1979). *Arte e sociedade*. São Paulo: Cia. Editora Nacional.
- BENJAMIN, Walter (1985). *Magia e técnica, arte e política*. Obras Escolhidas. São Paulo: Editora Brasiliense.

- BOUQUET, Stéphane (2007). *Le livre Sergueï Eisenstein/* Coll. Grands Cineastes. Paris: Cahiers du Cinéma/Le Monde.
- CONIO, Gérard (1975). *Le formalisme et le futurisme russes devant le marxisme, problèmes de la Révolution Culturelle*. Lausanne: L'Age d'Homme.
- _____ (1987). *Le Constructivisme russe. Tome Second: Le constructivisme littéraire, textes théoriques, manifestes, documents*. Paris: Cahiers des avant-gardes/ L'Age d'Homme.
- DEN OEVER, Annie Van (2010). *Ostrannenie - On "strangeness" and moving image, the History, reception, and relevance of a concept*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- EISENSTEIN, Sergei (s/d). *Da Revolução à Arte, da Arte à Revolução*. Porto: Biblioteca das Ciências Humanas – Editorial Presença.
- GALLAS, Helga (1971). *Teoria marxista de la literatura*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- JAKOBSON, Roman (2006). *A geração que esbanjou seus poetas*. São Paulo: Cosac & Naify.
- KING, David (2009) *Red star over Russia, a visual history of the Soviet Union from 1917 to the death of Stalin*. Londres: Tate Publishing.
- LEYDA, Jay (1976). *Kino, histoire du cinéma russe et soviétique*. Lausanne: Éditions L'Age d'Homme.
- MAIAKÓVSKI, Vladimir (2013). *Escritos sobre cine*. Madrid: Nevsky Prospekts.
- MIKHAILOV, Alexandr (2008). *Maiakovski, o poeta da revolução*. São Paulo: Record.
- RIPELLINO, A. M. (1971). *Maiakóvski e o teatro de vanguarda*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- SADOUL, Georges (1963). *História do cinema mundial: Volume 1 - Das origens a nossos dias*. Rio de Janeiro: Martins Fontes.
- _____ (1971). *Dziga Vertov*. Paris: Champ Libre.
- SCHNAIDERMAN, Boris (1984). *A poética de Maiakóvski*. São Paulo: Perspectiva.
- SCHNITZER, Luda e Jean (1979). *Histoire du cinéma soviétique 1919-1940*. Paris: Pygmalion Gérard Watelet.
- TODOROV, Tzvetan (Org.) (2001). *Théorie de la littérature - Textes de Formalistes russes*. Paris: Éditions du Seuil.
- TSVIAN, Yuri (2004). *Lines of resistance, Dziga Vertov and the twenties*. Pordenone: Le Giornate de Cinema Muto.
- VERTOV, Dziga (1974). *Memorias de un cineasta bolchevique*. Barcelona: Labor.