

Cinema e revolução: o construtivismo russo e a montagem dialética, bases da pedagogia política das imagens de Eisenstein

Natalício Batista Jr.*

Resumo:

O construtivismo russo e a montagem dialética das imagens constituem as bases da prática e do pensamento do cinema vanguardista do diretor soviético, Serguei Eisenstein. No contexto das lutas e transformações desencadeadas pela Revolução Russa de 1917, o cinema soviético conquista destaque internacional. O cinema de Serguei Eisenstein experimenta os métodos de montagem e se aproxima dos temas socialistas e marxistas. O artigo apresenta as características da produção de Eisenstein, suas contribuições para a o cinema soviético e o sentido pedagógico e político da montagem de atrações em seus filmes, *A Greve* (1924), *O Encouraçado Potemkin* (1925) e *Outubro* (1927).

Palavras-chave: Construtivismo russo; montagem dialética; pedagogia das imagens; Serguei Eisenstein.

Cinema and Revolution: Russian Constructivism and Dialectical Montage, Foundations of the Political Pedagogy of Eisenstein's Images

Abstract:

Russian constructivism and the dialectical montage of images are the foundations of the practice and thought of the vanguard cinema of the Soviet director Sergei Eisenstein. In the context of the struggles and transformations unleashed by the Russian Revolution of 1917, Soviet cinema won international acclaim. Sergei Eisenstein's filmmaking experiments with the methods of montage and explores socialist and Marxist themes. This article presents the main characteristics of Eisenstein's work, his contribution to Soviet cinema and the pedagogical and political meaning of the montages in his films *The Strike* (1924), *The Battleship Potemkin* (1925) and *October* (1927).

Keywords: Russian constructivism; dialectical montage; pedagogy of images; Sergei Eisenstein.

* Doutorando em Ciências Sociais pela PUC-SP, São Paulo-SP, Brasil.
End. eletrônico: nataliciob@uol.com.br

Cinema, construtivismo russo e a revolução

Os primeiros passos do cinema russo foram anteriores ao aparecimento da geração de cineastas que daria forma, conteúdo e projeção às vanguardas estéticas e políticas soviéticas com o advento da Revolução de 1917. Já em 1897, houve registros de alguns filmes realizados no país com considerada adesão de plateias de aristocratas e novos burgueses, num país ainda dominado por uma população rural e um operariado pobre. Devagar, o cinema passou a ser um gosto público e até 1917 persistia uma produção cinematográfica dominada por firmas estrangeiras, entre elas as francesas, alemãs e dinamarquesas. Até a Revolução Russa, o cinema nacional soviético ainda não tinha contornos.

Com a I Guerra Mundial, a Rússia teve dificuldade de importar equipamentos de cinema o que levou o Czar Nicolau II a estimular a produção autônoma de filmes através do *Comitê Skobelev*. Com pouca produção, preso à propaganda dos czares, em 1917, o comitê foi transformado por Lênin em *Comitê de Cinema do Comissariado do Povo para a Educação*. O aumento do número de filmes não escondeu, por outro lado, a resistência de alguns setores russos, como a Academia Imperial de Artes e o público afeito à tradição poética da cultura russa. Muitos foram reticentes e críticos às novas condutas estético-ideológicas, à renovação de gêneros e estilos de arte, próprios das experimentações das vanguardas artísticas a partir de 1910. Entre 1909 e 1917, boa parte da produção foi adepta do academicismo e da herança romântica, oscilando entre o realismo, o simbolismo e os apelos psicológicos, presentes no melodrama importado do século XIX e na adaptação de tragédias clássicas para o público russo. Entre as características estéticas do cinema deste período, destacaram-se o imobilismo das cenas, as pausas psicológicas, as poses e os rostos dos atores (personagens) isolados da multidão (figurantes), numa possível referência ao dramaturgo e escritor, também russo, Anton Tchekhov (1860-1904) e ao recurso do fluxo de consciência da tradição literária de Fiódor Dostoiévski (1821-1881) e Liev Tolstói (1828-1910).

Na Rússia, pouco a pouco, a intelectualidade assimilou o cinema ainda que com boa dose de desconfiança em razão da forte presença da cultura acadêmica na arte. O cinema era, para alguns, apenas um cinematógrafo, aparelho que capturava imagens, reproduzindo a realidade pela verossimilhança, incapaz de criar imagens como o teatro e a literatura.

O escritor russo Máxim Gorki (1868-1936) estranhou a atmosfera silenciosa e sem cor da tela, em que “a terra e o ar, as árvores, as pessoas - tudo” era “feito de um cinza monótono, sombra de uma má gravura” (Gorki, 1995: 28). Era o local onde a vida tinha passado longe, restando apenas uma sombra dela. Ele aludia ao mundo em que a animação e a vitalidade desapareciam. No cinema, todos estavam mortos, “condenados em silêncio por toda a eternidade”, dizia

M. Gorki (1995: 29). Apesar de o escritor considerá-lo fonte de perigo, uma vez que os espectadores eram submetidos à escuridão da sala de projeção, Gorki impressionava-se com a utilidade científica do novo meio.

Na contramão dos defensores da arte acadêmica e da desconfiança em relação aos avanços da imagem-técnica (fotografia e cinema), foi a geração de artistas de 1910 que iniciou diálogo com as vanguardas artísticas e políticas da modernidade ocidental. Wassily Kandinsky (1866-1944), Kazimir Melevich (1878-1935), Vladimir Tatlin (1885-1953), Anatoli Lunatcharski (1875-1933), Vladimir Maiakovski (1893-1930), Alexander Rodchenko (1891-1956), El Lissitzky (1890-1941), Dziga Vertov (1896-1954) e Serguei Eisenstein (1898-1948) constituíram grupo de artistas, arquitetos, cineastas, escritores, dramaturgos e pensadores responsáveis pelas transformações no campo da arte russa e por trazer à tona, na arte moderna, a crítica sobre a relação entre a arte e os domínios materiais e produtivos da sociedade moderna, como o design, a arquitetura e a comunicação. Contrários ao purismo e ao elitismo da noção de *arte pela arte*, esses artistas souberam alinhar-se aos feitos e debates da arte abstrata, do cubismo e do futurismo da França, Alemanha e Suíça, demonstrando consciência crítica tanto ao lugar da arte no contexto da sociedade industrial quanto à arte política e dos “mártires” do regime político em curso.

Defensores da união entre pensamento e prática nas artes, eles foram membros do chamado *construtivismo russo*, movimento moderno que, no contexto das transformações da Rússia, antes e depois da revolução, propôs nova postura e síntese à herança romântica e realista nas artes, defendendo a destruição da contemplação e a valorização da estética materialista a partir da correlação estrutural entre os elementos e materiais da obra de arte, além de diálogos mais livres e criativos dos processos de trabalho e produção estéticos. Questionaram a separação entre o discurso crítico e a prática artística, advogando a superação das marcas subjetivas de autoria na obra e a transcendência da forma, agora vista pelos construtivistas na sua dimensão imanente, descontínua e processual. Para os artistas do movimento, as *Belas Artes*, enquanto parâmetro de análise e produção artística superior às “artes práticas”, não fazia mais sentido.

Vladimir Tatlin, Alexander Rodchenko e El Lissitzky são exemplos de artistas que atuaram em várias áreas de criação, usando variedade de materiais como madeira, metal, cerâmica e técnicas gráficas industriais. Criaram roupas funcionais para operários; desenharam cenários para cinema; fizeram uso experimental da tipografia, dos cartazes, da ilustração e do mobiliário. Exerceram a criação como processo de participação de todos os elementos essenciais da forma, como a massa, o plano horizontal, espaço, proporção, o ritmo e as propriedades naturais dos materiais. Além disso, o construtivismo

(...) não pretendia ser um estilo abstrato em arte nem mesmo uma arte, per se. Em seu âmago, era acima de tudo a expressão de uma convicção, profundamente motivada de que o artista podia contribuir para suprir as necessidades físicas e intelectuais da sociedade como um todo, relacionando-se diretamente com a produção de máquinas, com a engenharia arquitetônica e com os meios gráficos e fotográficos de comunicação. Satisfazer as necessidades materiais, expressar as aspirações, organizar e sistematizar os sentimentos do proletariado revolucionário – eis o objetivo: não a arte política, mas a socialização da arte (Scharf, 1991: 116).

Os intelectuais e artistas vanguardistas russos foram contemporâneos da I Guerra Mundial (1914-1918) e estiveram, de várias formas, engajados à Revolução Russa de 1917, tanto na defesa quanto na crítica às condutas do partido bolchevique pós-revolução. A relação entre as vanguardas e a esquerda revolucionária levou a Rússia a uma posição única de poder e influência no modernismo. Eric Hobsbawm (1998) destacou a influência particular da Guerra e da Revolução na aproximação das vanguardas artísticas na Rússia ao debate político. Na tese sobre o comportamento das artes entre 1914 e 1945, Hobsbawm entendeu que o caráter subversivo das vanguardas artísticas teve traços distintos, conforme o país, sobretudo na sua relação com os assuntos políticos. Segundo o autor, na França e na Alemanha, cubistas e futuristas estiveram mais distantes das políticas de esquerda. Na Rússia, entretanto, os avanços da militância bolchevique acolheram nomes importantes da vanguarda chegando até a atrair representantes importantes da arquitetura alemã, como Mies Van der Rohe e Le Corbusier, que aceitaram encomendas do partido comunista soviético. Para Hobsbawm:

(...) provavelmente, seria seguro dizer que no ambiente da guerra mundial e da Revolução de Outubro, e mais ainda na era de antifascismo das décadas de 1930 e 1940, foi a esquerda, muitas vezes a esquerda revolucionária, que basicamente atraiu a vanguarda. Na verdade, guerra e revolução politizaram vários movimentos de vanguarda não políticos antes da guerra na França e na Rússia. (...) Como a influência de Lênin trouxe o marxismo de volta ao mundo ocidental, também assegurou a convenção das vanguardas ao que os nacional-socialistas, não incorretamente, chamavam de ‘bolchevismo cultural’ (Kulturbolschewismus). O dadaísmo era a favor da revolução. Seu sucessor, o surrealismo, só tinha problemas para decidir que tipo de revolução, a maioria da seita preferindo Trotsky à Stálin. O Eixo Moscou-Berlin, que influenciou tão grande parte da cultura, baseava-se em simpatias comuns. Mies van der Rohe construiu um monumento aos líderes espartaquistas assassinados Karl Liebknecht e Rosa Luxemburgo para o Partido comunista alemão. Grosz, Bruno Taut (1880-1938), Le Corbusier, Hannes Mayer e toda “Brigada Bauhaus” aceitaram encomendas soviéticas – verdade que numa época em que a Grande Depressão tornava a URSS não apenas ideológica, mas também profissionalmente atraente para os arquitetos ocidentais (Hobsbawm, 1998: 186).

Neste período, a arte construtivista alinhava-se ao movimento e à intensidade da vida urbana e industrial. Para os construtivistas, o construtivismo deveria representar o próprio meio ao qual o artista vive com cabos, fios, máquinas, planos e contraplanos da cidade e da indústria. O caráter materialista das obras era, para os artistas, uma maneira de desvendar as estruturas formais, novas e lógicas dos materiais. Além disso, sustentavam que a produção de objetos socialmente úteis e, sobretudo, a objetividade dos processos de fabricação, mostraria novas formas e significados para a arte.

A expansão do construtivismo entre os artistas russos ajudou a reconhecer o cinema como arte construtivista, encontrando nele também a expressão de uma arte revolucionária em consonância ao pensamento da esquerda revolucionária. Considera-se mesmo, que o construtivismo constituiu na arte as extensões de transformações mais profundas da cultura social e política da época. Sendo assim,

(...) por certo, desde o tempo de David, pelo menos, artistas e esquerdistas eram em muitos casos motivados tanto por aspirações sociais e políticas quanto pelas puramente formais. Mas até o surgimento do construtivismo, nenhum movimento na evolução da arte moderna tinha sido uma expressão tão completa da ideologia marxista ou tinha estado tão intimamente ligado a um organismo comunista revolucionário. Ou o construtivismo era, de fato, ‘vermelho’ -apesar dos desmentidos e negativas com que, muito compreensivelmente, os proponentes da avant-garde se defendiam contra o fanatismo de críticos que não se davam ao incômodo de desenvolver distinções mais sutis, de elucidar a trama mais fina que contribuía para a complexa tessitura da arte moderna (Scharf, 1991: 116).

O cinema soviético pós-revolução

Além de um marco na história política ocidental, a Revolução Russa de 1917 teve desdobramentos e influências significativas na produção cinematográfica da nascente URSS. O cinema soviético dos anos 20 e 30, do século passado, obteve rapidamente reconhecimento de outros países, constituindo, ao longo do tempo, uma referência importante para a prática e pensamento do cinema, tanto pelas experimentações, pesquisas e teorias a respeito do papel da montagem na linguagem e sentido do cinema, quanto pela relação entre cinema e sua responsabilidade social na construção da consciência política e da história.

Os cineastas da geração contemporânea à Revolução Russa também foram, após a destituição dos Czares, protagonistas das transformações políticas, econômicas e culturais da recém-criada URSS. Envolvidos com propaganda do projeto político socialista e pelos interesses e experimentações das vanguardas artísticas, enfrentaram os desafios de conciliar política e liberdade artística, consciência e

imagem, pedagogia e arte por intermédio de uma nova cinematografia capaz de traduzir, pelas imagens, tanto os conteúdos revolucionários quanto a contraposição ao antigo regime e à direita russa. O cinema soviético, impulsionado pela revolução e as vanguardas artísticas, reconhecia o valor expressivo, de exposição e comunicativo das imagens.

A busca da forma artística, diferente e distinta do passado, não significou a desconsideração negligente do cinema ocidental da época, sobretudo, da cinematografia norte-americana com suas narrativas e adesão de grandes públicos. Nos filmes estadunidenses, os cineastas soviéticos da década de 20 reconheceram na montagem um recurso eficiente para produzir um espaço e tempo verossímil, mesmo que a contiguidade espaço-temporal nunca tenha existido. Antes de Serguei Eisenstein alcançar projeção com os estudos da montagem, Lev Vladimirovitch Kulechov (1899-1970), cineasta russo e teórico do cinema, foi um dos primeiros a ressaltar o valor do ritmo e combinação dos planos por intermédio de uma montagem fílmica que se coloca invisível aos olhos do espectador. Outro cineasta e contemporâneo ao período, Vsevolod Pudovkin (1893-1953) também destacou a montagem. Mais próximo das considerações de Eisenstein, ele privilegiou um método de construção fílmica e de representação dramaturgicamente orientado à tomada de consciência humana e a desalienação do personagem. Interessava a interdependência entre as partes do filme e a totalidade orgânica da obra (Xavier, 2005), relação que facilita o entendimento da contraposição da montagem construtivista à narrativa clássica, baseada no sentido literal das imagens.

A dimensão técnica, a industrial e a recepção coletiva do cinema distinguiu-o da tradição artística ocidental, tornando-o mais próximo do caráter materialista e pós-aurático da arte moderna. O cinema vanguardista soviético consistia na nova forma de expressão, moderna por excelência, portadora de um caráter pedagógico que fazia os espectadores aprender pelas imagens o novo mundo em sua dimensão estética, política e ética. Entre as principais contribuições, destacaram-se as produções fílmicas representativas dos temas, personagens e transformações típicos da revolução como o proletariado, a luta de classes, a revolução, o partido e seus líderes, bem como a planificação do poder. Tratava-se, nesta perspectiva, de apresentar, nos filmes, os símbolos e conquistas da revolução bolchevique e, com isso, construir pelo cinema um olhar e percepção diferentes do mundo ao qual a revolução destituiu. O interesse pela imagem em movimento esteve relacionado ao valor do uso dos meios de comunicação na conscientização da classe trabalhadora. Políticos, intelectuais e artistas vanguardistas passariam a ter um compromisso com as massas.

A responsabilidade pedagógica do meio significava também oferecer aos espectadores, além de imagens da Revolução, um sentido para ela, ao novo período

e sociedade soviética. O significado das imagens atendia também às exigências do recente homem consciente, fruto da revolução. O filme *Outubro* (1929), de Serguei Eisenstein, foi um bom exemplo desta filmografia soviética e do que se pode chamar de *pedagogia do olhar*. Nele, o Antigo Regime foi representado por uma estátua que é demolida, simbolizando, a destituição e superação da tradição czarista. O recurso à simbolização conduzia à leitura do que se via e à construção de sentido aos acontecimentos da época, primeiro passo para a compreensão da história.

Serguei Eisenstein e a Montagem de Atrações

Na história do cinema, poucos deixaram uma fortuna crítica e impacto nas realizações de várias gerações de cineastas quanto Serguei Eisenstein. Conhecido pelo valor estético e político além de contribuição à teoria da montagem cinematográfica, antes de ser o intelectual e cineasta russo de projeção internacional, foi um homem de teatro, com passagens, anteriores, pelo figurino, cenografia, desenho e ilustração. Do jovem que abandonou os estudos de engenharia a um dos nomes mais expressivos da vanguarda cinematográfica dos anos 20 e 30, Eisenstein pensava, sobretudo, a linguagem e o papel do cinema na condução da vida social moderna.

Na filmografia de Serguei Eisenstein, sobressaiu, desde cedo, o interesse pela pesquisa formal, estruturada pelo uso experimental da fotografia, pela articulação dos planos e ângulos, pelo jogo descontínuo do ritmo do filme e por nova dramaturgia, atenta ao valor do gesto e emoção do ator na composição da cena. *A Greve* (1924), *O Encouraçado Potemkin* (1925-26) e *Outubro* (1927) são parte de uma filmografia extensa, de uma produção artística singular que fundiu produção e pensamento, cinema, pedagogia e política.

Da experiência no teatro como assistente de Vsevolod Meyerhold (1874-1940), ator e diretor experimental do Teatro de Arte de Moscou, e como diretor de peças do movimento cultural *Proletkul*, Eisenstein soube verificar alguns tipos de construção teatral. Destacou o tipo *narrativo representativo*, característico da ideologia de direita, e o de *agit-atrações*, mais próximo aos princípios revolucionários de esquerda, capaz de conduzir os espectadores à conscientização política e à revolução, o que a tradição naturalista não tinha condição de fazer. Nesta perspectiva, é possível que o interesse de Eisenstein pela montagem venha da passagem pelo teatro, principalmente, o de atrações. Para ele, a atração significava todo e qualquer aspecto agressivo do teatro que submete o espectador a um impacto visual, sensual e também psicológico forte. Impacto que não é aleatório, mas regulado e calculado, de forma matemática e experimental, pelo diretor a fim de produzir efeitos e choques emocionais na plateia. A sequência

apropriada de choques, dentro da totalidade do espetáculo, constituiu um meio para o espectador perceber o caráter ideológico do que se mostra.

No teatro e no cinema, não interessava a Eisenstein a composição naturalista clássica baseada na reprodução das ações e na imitação do real. O salto qualitativo consistiu na quebra da narrativa clássica; na articulação criativa e dialética de fragmentos fílmicos; na introdução de elementos exteriores ao local da ação dramaturgica; na interrupção de fluxo de acontecimentos; na relação simbólica entre objetos e fatos representados; na colisão, repetição ou retardamento de cenas para fortalecer o drama; pelo fim da contiguidade e linearidade das imagens imposta, agora, pelo corte e choque entre os planos cinematográficos.

As associações e contraposições entre imagens, objetos e gestos estiveram presentes na teoria e prática da montagem de atrações, provocando o deslocamento da imagem em relação ao real. A existência real das pessoas, objetos e lugares passavam, pela montagem das imagens, a ser alvo de reflexão, capaz de gerar uma nova consciência nos espectadores, no caso, revolucionária. A montagem de atrações é dialética uma vez que a imagem (o plano, a cena e a sequência fílmica) apresenta-se por intermédio do jogo de contraposições de forma e conteúdo, pela articulação criativa e crítica entre significativo, significado e sentido do que se mostra na tela (Eisenstein, 1990a; 1990b).

A concepção construtivista da montagem eisensteiniana valorizava a manipulação da imagem e da narrativa fílmica sem escondê-la. Esta artificialidade mostrou também a presença do sujeito/autor que constrói uma obra -o filme- para ser assistida por alguém. A montagem de atrações consistia, desta maneira, na própria evidência da produção do discurso pelas imagens, a recusa da invisibilidade e do ilusionismo naturalista clássico, próprio do cinema pseudoburguês. A montagem apareceu para S. Eisenstein como espécie de orquestração de atrações que expõe a experiência e o sentido da construção. Conforme Ismail Xavier:

Eisenstein intervém deliberadamente no desenvolvimento das ações e não se preocupa com a “integridade” dos fatos representados, mas com a integridade de um raciocínio feito por meio de imagens - seja na base de metáforas, de elementos simbólicos ou de diferentes conexões abstratas entre os planos (Xavier, 1984: 52).

Serguei Eisenstein, ao defender o valor da fissura na montagem, diferenciava-se de Kulechov -adepto da noção ilusionista e invisível da montagem cinematográfica. Houve com isso, a revelação da dimensão do *conflito* existente na criação cinematográfica que sinalizou o caráter da dialética das imagens. Conflito provocado pela irregularidade e desequilíbrio entre imagens e ritmos das cenas e que, por isso, retira o espectador de sua “atitude cotidiana”, da leitura literal dos fatos, imagens e do real, procedimento estratégico para a produção de consciência.

Para Eisenstein, aqui residia a operação e o poder do cinema: o estranhamento que permitia a fusão entre o sentir e o pensar; em que o sensorial não estaria em oposição ao intelectual. A montagem, então, como paradigma geral do cinema, também sinalizava, para o autor, um procedimento de *pensar por imagens*, ou seja, a elaboração de um raciocínio pelo encadeamento das imagens. Nesta perspectiva, Eisenstein destacou pelo cinema e, sobretudo, pela montagem construtivista, nova forma de trabalhar conceitos e torná-los mais acessíveis às consciências, como uma aprendizagem conduzida aos espectadores pelo diretor do filme. Pode-se reconhecer, com isso, a aproximação da defesa de uma pedagogia das imagens que, pelo filme e no cinema, conduzia os espectadores a refletir sobre o que vê na tela e seu cotidiano (Eisenstein, 1990a; 1990b).

O alcance da consciência através das imagens consistia no desafio de, antes de ser considerado difícil ou demorado, dar-se pelo *efeito patético* das imagens. Ou seja, quando o espectador, segundo Eisenstein, ao espantar-se com o filme, “pula da cadeira”, sendo levado a sair de si mesmo, a fugir da condição ordinária na qual é submetido no cotidiano. Nos filmes de Eisenstein, o uso recorrente e bem destacado de corpos, rostos, gestos e ações dos atores em situações de tensões e fortes emoções, não é desinteressado. Esteve a serviço do estranhamento, do incômodo que tem relação com o próprio *pathos* cinematográfico, manifestado no corpo e mente dos espectadores de cinema. A remoção do equilíbrio do espectador é ao mesmo tempo sedução, insegurança e a experiência de uma condição, nova e diferente, de sentir, perceber e entender os acontecimentos na tela.

A relação de S. Eisenstein com a montagem não esteve apenas no plano da produção fílmica. Eisenstein foi autor de um pensamento original e decisivo para a compreensão do cinema, que ultrapassou as fronteiras da URSS, continuando a ser comentado pelas gerações de cineastas e teóricos sucessivas. No texto “Palavra e Imagem”, do livro *O Sentido do Filme*, publicado em 1942, Serguei Eisenstein (1990b) apresentou a diferença entre imagem e representação. Segundo ele, cada plano de um filme, à medida que mostra fatos e objetos, traz também a representação destes. Entretanto, a imagem insere-se numa operação mais complexa uma vez que se constitui pela unidade de planos montados a fim de ir além do sentido denotativo. Ou seja, a imagem pode significar algo que não está na representação particular do objeto na cena. O filme é uma combinação e articulação de partes num todo. Para o autor, o sentido da obra está na noção de organicidade e totalidade o que aproxima o cinema da esfera do entendimento, da conscientização, da transmissão de uma ideia e não da descrição de um acontecimento.

A Greve (1924), ou a força da organização política

Aos 26 anos, Serguei Eisenstein filmou os bastidores de uma greve de operários, em Moscou, mostrando, de forma clara e expressiva, o passo a passo de uma mobilização grevista, das origens das queixas dos trabalhadores aos levantes nas ruas. O filme trouxe uma visão “didática” sobre a união dos trabalhadores que lutam contra a exploração e as injustiças numa fábrica, após o suicídio de um operário, acusado, injustamente, de cometer um roubo. Filmado em 1924, o filme foi uma espécie de reverberação tardia das manifestações populares de outubro de 1917. O caráter leninista deu-se, principalmente, pela epígrafe de Lênin -“a força de uma classe operária está na sua organização. Organização quer dizer unidade de ação, unidade de ação prática”.

Dividido em seis partes, ele mostra, com rigor e sofisticação experimental da fotografia e dos cortes, o cotidiano dos trabalhadores na fábrica, o nascimento das reivindicações, a articulação das manifestações, a repressão policial e do governo, o enfrentamento nas ruas e as soluções para o conflito. As sequências filmicas são apresentadas de forma a garantir a relação tese/antítese/síntese que se estabelece por intermédio da quebra da linearidade narrativa e de articulações intencionadas entre os cortes e os ritmos das cenas. Os paralelismos entre imagens na montagem não abrem mão de simbolismos e metáforas visuais, recursos estratégicos para o pensamento visual de Eisenstein. Na Rússia pré-revolucionária, Eisenstein expôs os temas e situações da divisão social do trabalho moderno, a relação capital-trabalho, o conflito e a organização de classes.

Os personagens estão claramente definidos e até estereotipados quanto aos seus locais de classe e modos de vida. Identificam-se na trama a partir de suas posições de trabalho, moradias e vestimentas, entre elas, os empregados da fábrica, a população do campo, os representantes do governo czarista, o patrão com figurino e em ambiente burguês típico cercado de instrumentos da burocracia, de objetos de ostentação, conforto e controle, como o telefone, que sinalizam o caráter abusivo da classe de proprietários. A classe operária vive no gueto, distante e isolada. O capitalista é representado pelo empresário “gordo” e, normalmente, ao longo do filme, associado à imagem de um animal vil. Os membros do governo fumam charutos e bebem uísque; nunca se aproximam das classes populares, comunicando-se com elas por intermédio de subordinados. Os espões dos trabalhadores estão relacionados a animais furtivos e pouco confiáveis como a raposa. Em ambos os casos, os atores encenam com gestos grotescos e exagerados, embora os corpos dos proletários tragam sinais de força e vitalidade. Os indicadores de classes nos personagens permitem comparações entre eles e, sobretudo, a identificação, passo para o reconhecimento dos conflitos e tomada de consciência dos agentes.

Além disso, na trama, não se vê heróis individuais, característica da literatura e drama moderno. No filme, predomina as cenas de conjunto e das massas. Há, com isso, a apresentação do herói coletivo -o proletariado- que, no filme, está no meio da massa, ou é a própria multidão organizada.

Nota-se, em *A Greve*, o cuidado do diretor em justapor cenários realistas, animais, elementos da natureza e objetos de diversas dimensões para compor um exercício de comparação que é puro raciocínio, parte de uma ideia geral que Eisenstein defende, de um pensamento por imagens que o filme expõe.

Encouraçado Potemkin (1925): a emoção e o gesto coletivo

No filme *O Encouraçado Potemkin*, Serguei Eisenstein fortaleceu as técnicas de montagem já experimentadas em *A Greve*. Acrescentou à composição filmica o recurso da colisão de imagens e cenas opostas, numa perspectiva marxista em que o choque de forças contrárias é base para a construção da história. Na forma de um cine jornal, o filme é dividido em cinco atos, com objetivos distintos na trama. Eles interpenetram-se, dialeticamente, por intermédio de metonímias e metáforas, responsáveis pela construção do tema do filme: a fraternidade revolucionária, a emoção coletiva do povo nos levantes e as referências religiosas envolvidas no desencadeamento trágico da sublevação de marinheiros contra a exploração no navio Potemkin, em 1905.

Na cena inicial do filme, as ondas violentas batendo em um quebra-mar já constituiu uma metáfora do diretor: a fúria do mar também é a personificação da raiva e da revolta. Ao longo do filme, destacam-se cenas com personagens e multidões que expressam reações emocionais diversas. Entre muitas, há um marinheiro que grita e adverte sobre a presença de comida podre; uma mulher que chora e lamenta a morte de um filho; outra que reclama uma injustiça, levanta os punhos e reivindica soluções; em outro momento, grupos de homens organizam-se e tomam as ruas com gestos expressivos. Em todas estas situações, o uso calculado do corte cinematográfico e da câmera valoriza a emoção, o gesto e a ação em sua potência dramática, bem diferente das encenações clássicas.

No cinema mudo de Serguei Eisenstein, chama atenção o recurso sistemático do diretor provocar sentimentos e aproveitá-los como a própria matéria, visual e plástica, da representação da emoção política das manifestações. Neste sentido, há no *pathos* algum elemento que serve a *práxis* revolucionária.

Outubro (1927): contar a história é também construí-la

Obra de propaganda para alguns críticos e filme histórico para certos pesquisadores e cinéfilos, *Outubro*, assim como outros filmes de Serguei Eisenstein,

colocou nas telas o interesse em apresentar personagens e mitos fundadores do Estado Soviético. O filme foi uma encomenda de Stalin a fim de oferecer ao público soviético e internacional o sentido da Revolução Russa de 1917, suas origens e razões, percursos, conflitos, soluções e líderes como Lênin e Trotsky. *Outubro* tornou-se um dos relatos mais conhecidos do mês em que os bolcheviques incorporaram o espírito das massas russas, derrubando o Czar e o Governo Provisório da Rússia, em Petrogrado. Tratou-se mesmo da criação de uma expressão visual e simbólica, de um conto dramático e heroico do acontecimento histórico que entregou à posteridade a memória e a imagem oficial de como o fato devia ser lembrado.

O desafio de reconstruir fatos e lhes atribuir sentido não é um procedimento fácil ou livre das intenções de quem reconta a história. Narrar o que passou é também fazer escolhas, estabelecer pontos de vista, momentos, lugares e personagens. O passado é provocado por um presente histórico que insiste em ser entendido e, por isso, volta ao tempo a procura de justificativas quase sempre construídas pelas interrogações de quem vive no presente ou pelas motivações e impulsos do historiador, com seus valores e exigências narrativas. Assim, o que se constrói a partir das informações do passado não é a reconstrução literal, mas argumentos e avaliações, variadas e amplas, do significado dos dados do passado.

Um filme, como história visual que conta fatos não é a verdade por mais realista que pareça, mas uma construção, produto do pensamento. *Outubro*, em razão dos interesses e contextos sociais e políticos que envolvem a sua realização, não constitui o que aconteceu de fato, tampouco é o que poderia ter acontecido. É uma obra particular, tanto em sua contundência (o caráter propagandístico e histórico) quanto em sua capacidade de ter no uso do cinema, a consciência de que a história política do século XX também passaria pelo reconhecimento do valor da imagem na construção dos sentidos dos acontecimentos.

Serguei Eisenstein sabia qual era o papel de um filme. Para ele, cabia ao cineasta criar, compor uma obra capaz de transmitir um sentido ao acontecimento representado. Fruto da articulação entre atração e pensamento, o filme devia oferecer ao espectador a oportunidade de tomada de consciência. Eisenstein conhecia o peso e as implicações da imagem na percepção, comportamento e educação do homem do século XX. O valor pedagógico e político das imagens passava pelo reconhecimento estético de sua força. Por isso, Eisenstein não estremecia à condição da revolução produzir imagens. Para ele, outubro de 1917 não foi algo inevitável, como defenderam os stalinistas, ou um golpe de Estado, segundo o conservadorismo antissoviético. Para o diretor, ela foi a expressão do desejo do povo que reage às condições de miséria do Antigo Regime e à tirania do governo dos czares.

Considerações finais

Serguei Eisenstein deixou um legado cinematográfico extenso, tanto artístico quanto teórico a respeito dos usos da montagem para construção semântica do filme, para a dimensão pedagógica e política do cinema e tomada de consciência dos espectadores. Em sua formação artística, esteve presente o teatro de atrações e as experimentações do construtivismo russo, vanguarda contemporânea ao advento e desdobramentos da Revolução Russa de 1917. As noções de choque, conflito, colisão de imagens e ritmos na construção do filme constituíram mais do que um procedimento de composição filmica, uma forma de raciocínio visual e de um pensamento que reconheceu na dialética das imagens, recurso e potência para a reflexão.

A exposição da noção de conflito, própria da teoria da montagem, aproximou Serguei Eisenstein das causas da revolução de 1917 e do interesse de propagar os ideais socialistas. *A Greve*, *O Encouraçado Potemkin* e *Outubro* são filmes significativos da obra do diretor, tanto pelo apelo à estética construtivista e uso da montagem, quanto pelo interesse na temática socialista e marxista. Neles, o espectador é apresentado à história do povo russo, à miséria e repressão, seus conflitos, lutas e formas de organização de classe. Ao expor os acontecimentos políticos da Rússia revolucionária, os símbolos e personagens da revolução bolchevique, os filmes de Eisenstein reforçam o campo de estudo sobre os desafios da interpretação histórica a partir dos recursos visuais, sejam documentais, ficcionais e artísticos.

Bibliografia

- EISENSTEIN, Serguei (1990a). *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- _____ (1990b). *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- GORKI, Máximo (1995). “No país dos espectros”. In: PRIEUR, Jérôme (org). *O espectador noturno: os escritores e o cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, pp 28-31.
- HOBBSAWM, Eric (1998). *Era dos extremos*. São Paulo: Companhia das Letras.
- SCHARF, Aaron (1991). Construtivismo. In: STANGOS, Nikos (org). *Conceitos de Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- XAVIER, Ismail (2005). *O Discurso cinematográfico – opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.