

Os sinuosos trilhos soviéticos: Alexandre Medvedkine e o cine-trem

The meandering trails soviets: Alexandre Medvedkine and the cinetrain

Rafael Fermino Beverari¹

Resumo: A dimensão técnica das experiências cinematográficas soviéticas ganha novos contornos a partir das produções de seus expoentes cineastas como Eisenstein, Vertov, Pudovkin, Dovzhenko, entre outros. No entanto, diferentes projetos envolvendo a cinematografia russa insurgem no interior do contexto revolucionário. É o caso do cine-trem, organizado por Alexandre Medvedkine, que percorre grande parte do território soviético no ano de 1932 e cujas práticas da elaboração de roteiro, captação de imagens, montagem e exibição se aproximam do cotidiano da luta de classes.

Palavras-chave: Cinema; Marxismo; Organização do trabalho; Proletariado.

Abstract: The technical dimension of the Soviet cinematographic experiences gain new shape from the productions of its exponents filmmakers such as Eisenstein, Dziga Vertov, Pudovkin, Dovzhenko, among others. However, different projects involving the Russian cinematography appears within the revolutionary context. It is the case of the cinetrain, organized by Alexandre Medvedkine, that travels much of Soviet territory in the year of 1932 whose practices of script, shooting, montage and exhibition are close to the daily class struggle.

Keywords: Cinema, Marxism; Work organization; Proletariat.

¹ Mestre em Ciências Sociais pela Universidade Federal de São Paulo; professor das Faculdades Integradas Campos Salles, São Paulo-SP, Brasil. E-mail: rfbeverari@gmail.com

Introdução

A sentença escrita em russo com fonte de distintos tamanhos em branco “Como você vive, camarada mineiro?” - título do filme - é acompanhada por um fundo preto. O símbolo de interrogação ocupa uma posição em destaque, perpassando, por altura, as demais linhas que compõem a frase. O que poderia ser um simples artifício de montagem cinematográfica elaborado pelo diretor Nikolai Karmazinski parece ser o fio condutor das produções realizadas durante a experiência do cine-trem, organizado por Alexandre Medvedkine, durante o ano de 1932 em parte do território soviético. Com o trabalho de fotografia realizado por E. Vogorov, a primeira cena parte de uma panorâmica que se inicia desde uma montanha e caminha vagarosamente para os trilhos, cujo trem percorre caminho oposto ao movimento da câmera. O vapor que sai pela chaminé da locomotiva parece demonstrar a potência desta. Uma cartela “A grande mina Outubro” explicita o local onde a trama envolvendo os “camaradas mineiros” será retratada. Logo, montes de livros empilhados são fechados em uma estante com portas de vidro. Lacrado diante das prateleiras, a cena se desloca para uma próxima cartela que indica o local assinalado; “Reunião de comitê da mina”. No total, dez homens surgem sentados diante de uma mesa. O plano fechado em um homem pensativo antecede um manuscrito que diz: “Plano não completado: Ausências. Disciplina no trabalho. Planejamento para o mês. Trabalho cultural. Perguntas do dia”. Próximo do corte para outra cena, um dos insetos considerados como uma das piores pragas domésticas percorre o papel por entre a lista de afazeres dos trabalhadores: a mosca.

O pequeno trecho da produção destacado acima não se apresenta isolado de uma profunda discussão envolvendo as artes visuais que permeavam o cenário artístico soviético desde a revolução de 1917. Logo, cineastas como Denis Kaufman, mais conhecido como Dziga Vertov, correram para colaborar com o processo revolucionário através do *Kino Komitet* de Moscou. Suas concepções baseadas no *Kino-Pravda* (Cine-Verdade) e *Kino-Glaz* (Cine-Olho) demarcam sua trajetória em busca da percepção da realidade por meio de uma montagem que estabeleça uma intrínseca relação entre o olho (humano) e a câmera (máquina). Longe das luzes dos estúdios de ficção, a apreensão de uma realidade concebida pelo autor estaria disposta nos eventos filmados no calor do momento. Outro expoente da cinematografia russa é Sergei Eisenstein que, com seus exercícios de montagem, proporcionou novos sentidos à realidade através da edição. Sua participação no Exército Vermelho durante os primeiros momentos do conflito não o restringiu a participar das agitações por meio do teatro e posteriormente às telas de

projeções. Para ele, o conceito de “realismo” no cinema “era uma construção intelectual, motivada, tal como em Sócrates, pela busca da verdade das coisas” (MACHADO, 2013, p. 132). Esse inter-relacionamento das imagens com a finalidade de atribuir uma significação própria foi fator fundamental nas obras de Eisenstein. Um exemplo deste artifício pode ser observado no filme *Outubro* (1928), quando a imagem do primeiro ministro Kerenski é seguida por uma estátua de Napoleão Bonaparte. A associação ao bonapartismo² desses dois personagens é algo induzido ao espectador diante dessa técnica de montagem.

O debate sobre como retratar a nação por meio da câmera agita o meio artístico que continua produzindo materiais que variam de cinejornais aos filmes de ficção. Pois é nessa discussão envolvendo a captação do que seria a realidade vivenciada no interior de um processo revolucionário que estes questionamentos sobre o que filmar e como montar perpassam a década de 1920, ressoando até nos estúdios militares do começo de 1930.

O cavaleiro do Exército Vermelho, Alexandre Ivanovitch Medvedkine, entusiasmado com o teatro de cavalaria assistido durante as investidas, torna-se o Diretor-Chefe do setor de propaganda de todo exército soviético. Sua alta patente não o impediu de optar pela renúncia aos afazeres militares e sua dedicação ao cinema. Retratando a guerra civil que assola a Rússia com seus documentários e ficções, sempre com traços de comicidade, Medvedkine dirige um grupo de cineastas ao lado das barricadas soviéticas durante a Segunda Guerra Mundial, tendo inclusive realizado uma invenção que acoplava uma câmera filmadora na parte superior de uma arma. A mira que busca a efetividade do disparo é acompanhada de perto do seu registro. O campo de visão do atirador se funde com o espectador que compõe a cena no campo de batalha. Sua produção no meio audiovisual se estende para o campo da direção, assistente de direção e roteirista de mais de 30 obras realizadas em situações que vai desde filmes de ficção, passando pela propaganda até curtas metragens documentais³. O processo de reestruturação econômica conhecido como Perestroika marca o ano de seu falecimento em 1989. Por sua vez, a avidez no registro de suas imagens que percorrem as décadas de 1930 até 1980 apontam para possíveis análises das decisões tomadas pelos revolucionários no decorrer dos tempo⁴.

² “Bonapartismo (do nome dos dois imperadores franceses Bonaparte) um governo que procura parecer não partidário, aproveitando-se de uma luta extremamente aguda dos partidos dos capitalistas e dos operários entre si. Servindo de facto os capitalistas, esse governo engana, mais que ninguém, os operários com promessas e pequenas esmolas.” Disponível em: [Cf. http://www.marxists.org/](http://www.marxists.org/) . Acesso em: 13/04/2017.

³ Cf. <http://www.imdb.com/name/nm0575963/> . Acesso em 15/04/2017.

⁴ O cineasta francês Chris Marker realizou em 1992 um filme intitulado “Le Tombeau d’Alexandre” que retrata da trajetória de Medvedkine por meio de suas obras audiovisuais. Suas escolhas no tema e na abordagem da produção cinematográfica percorrem um paralelo às mudanças sofridas pelo Estado soviético.

Sabendo da enorme dimensão e complexidade dos conflitos sociais envolvendo a constituição da União das Repúblicas Socialistas Soviéticas, este artigo busca compreender o projeto do cine-trem, organizado por Alexandre Medvedkine, no ano de 1932, em várias regiões deste território. A extensa rede ferroviária, como principal meio de transporte daquele período, tornava viável a presença de trens de propaganda com um vagão destinado ao cinema. Para Medvedkine, mais importante do que proporcionar o filme às massas seria a experiência que envolve a construção do filme e seus resultados posteriores. Assim, os trabalhadores por onde passara a locomotiva poderiam vivenciar os pormenores da indústria cinematográfica ao participarem diretamente da construção dos roteiros, atuação dos personagens e acompanhamento da revelação e montagem da celuloide. A exibição seguida por calorosos debates também entusiasmava os realizadores que buscavam melhorar as condições de vida de um povo ainda marcado pela Guerra Civil.

No total, três vagões foram utilizados, sendo o primeiro como dormitório, o segundo como sala de projeção e animação (títulos e desenhos animados) e o terceiro para revelar e copiar as películas. O espaço em seu interior era menor que 2m² para cada um dos 32 passageiros, uma vez que se tratava da adaptação de um trem de passageiros. No total, 18 números de um cinejornal e 53 filmes de propaganda foram executados em uma viagem de 294 dias aos lados da Ucrânia e Criméia. O que inicialmente contou com o apoio fundamental do Comissariado do Povo para os Transportes visando a melhoria do sistema ferroviário soviético se transformou em um projeto marcado pela ousadia de seus realizadores diante do desafio de questionar uma estrutura burocrática que atrapalharia o desenvolvimento industrial e agrícola da nação. Burocracia esta que culminava em uma população assolada pela miséria de um país recém-industrializado que havia acabado de passar pela Primeira Guerra Mundial e os conflitos internos do intenso momento revolucionário.

O cinema, que até então contava com um público limitado e variável nas diferentes regiões, passa a ter outro significado a partir do momento em que se aproxima da classe trabalhadora do campo ou da cidade. Portanto, o filme como expressão ideológica representa apenas um fragmento da sociedade, sendo recebido e interpretado de maneira particular por cada grupo social, de modo que os mineiros de Krivoy Rog (Ucrânia) possam ter uma percepção distinta do material produzido durante a passagem pelos camponeses dos Kolkhozes⁵ localizados na Crimeia. Entre o registro das condições de

⁵ Propriedade rural coletiva na qual funcionava uma cooperativa de produção agrícola.

vida dos mineiros e as dificuldades vivenciadas nas unidades de produção coletiva, “la pantalla revela al mundo evidentemente no como es, sino como se le corta, como se le comprende en una época determinada” (SORLIN, 1985, p. 28).

Este breve contexto histórico não pode deixar despercebido a chegada de Josef Stalin como Secretário-Geral do Partido Comunista da União das Repúblicas Socialistas Soviéticas a partir de 1922. Sua chegada ao poder influenciaria uma série de decisões que foram determinantes na constituição do cine-trem proposto por Medvedkine. Deste modo, o crítico cinematográfico Pierre Sorlin propõe desvendar o mundo exterior (as mudanças sociais) através do interior (o microuniverso do filme), sem deixar de relacionar este último com o sistema no qual se produz⁶.

Com o desenrolar dos anos, a forte censura perpetrada por Stalin começa a surtir efeito no campo cinematográfico. Diante de uma nação que surge sempre alegre perante as lentes das câmeras, Medvedkine e seus companheiros de viagem registram as dificuldades encontradas pelos trabalhadores durante o trajeto. Se, no início deste artigo a mosca pousou sobre um manuscrito das metas não realizadas pelos trabalhadores, a continuação deste curta-metragem não é mais animadora. Sentados em uma mesa, enchem um copo até transbordá-lo. O número de 1500 operários que vivem nesta situação é anunciado em uma cartela. Por entre um portão de madeira, é possível observar algumas dezenas de crianças correndo em um chão de terra que comporta um pequeno fogareiro utilizado por uma mulher de cócoras. Esta mesma trabalhadora passa na frente de um espaço aberto (sem portas) em que um homem encontra-se, supostamente, realizando suas necessidades fisiológicas. Uma próxima cartela acentua o tom de denúncia à desorganização captada: “O dinheiro concedido para fazer as calçadas não é utilizado”. Um plano fechado retrata alguns passos diante de um chão de terra revirada. Com clara alusão ao cuidado que os mineiros deveriam ter ao local que habitam, um título realiza outro alerta: “Até os vegetais secam se não forem cuidados”. Na tela, a força do vento retorce os galhos secos de uma árvore.

As próximas cenas dizem respeito às intimidades da vida operária, fato não muito usual quando o foco da produção artística deveria ser a demonstração da força coletiva nas fábricas e colheitas. Assim, a câmera acompanha um indivíduo que se chama Svedli Ivanin, «um experiente operário que recebe por mês um salário entre 300 e 400 rublos»⁷.

⁶ Um breve exemplo da concepção de análise fílmica proposta por Pierre Sorlin (Sociologia do Cinema) é o cinema neorrealista italiano e seu contexto histórico marcado pela destruição da Segunda Guerra Mundial.

⁷ Informação retirada da cartela contida no filme.

Enquanto uma mulher cozinha, ao fundo, Svedli retira seus sapatos e cumprimenta uma criança. A cartela alerta que “neste cômodo, solteiros e famílias inteiras vivem juntos”. Este fato é apontado na cena seguinte: duas mulheres mechem nas panelas, outra oferece os seios para amamentar um bebê enquanto três crianças encontram-se brincando no chão. As roupas dispostas em um canto da casa antecede a imagem de um casal com uma criança dividindo o mesmo prato de comida enquanto um homem dorme ao fundo. A constatação dos fatos continua com a cartela: “nessas casas não existem operários culturais”. O olhar desolador de uma mulher sentada na beirada da cama não esconde um descontentamento diante de uma criança deitada ao seu lado. Os 7 segundos que compõem essa cena quase imóvel parecem retratar algo além da angústia vivenciada por essas famílias.

Como o filme era mudo as cartelas com títulos ganhavam destaque ao reafirmar as situações posteriormente exibidas. O didatismo do material posteriormente exposto como instrumento de formação da classe trabalhadora continua com suas explicações, na medida em que um homem procura ajeitar seu espaço para dormir com alguns pedaços de pano em cima de uma tábua: “Nenhum controle social. Com muita frequência operários dormem sem colchões ou cobertores. O chefe da casa não encontrou palha: não há o que encher os colchões”. Em seguida, as pessoas encontram-se deitadas quase uma sobre as outras.

Após a cena demonstrar o interior de uma habitação dos mineiros de Krivoy Rog, o embate retorna à mesa do comitê. Os cortes em um plano fechado na face de homens falando somado com um copo transbordando pode resultar em múltiplos sentidos, entre eles o fato de muito se falar e pouco se fazer para que as condições de vida realmente melhorem. A tese e antítese parecem construir um momento de mudança proporcionado pelo esgotamento de paciência com a falácia dos membros do comitê.

Após longínquos olhares de algumas pessoas ali presentes, um plano fechado em uma folha aponta para alguns rabiscos e desenhos. Novamente a montagem dialética está presente para apresentar o distanciamento dos gestores daquela situação e as possíveis resoluções dos problemas anteriormente denunciados. A espera pela solução que nunca vem é reforçada por imagens de calças rasgadas estendidas na parede. A câmera, através de quatro cortes, realiza uma aproximação cada vez maior no detalhe do rasgo que, supostamente, seria resultado da espera nas cadeiras dos intermináveis debates.

Através da técnica de *stop motion*⁸, a garrafa de água encontra-se completamente vazia, enquanto uma folha de papel é arquivada no interior de uma pasta com outros

⁸ *Stop Motion* é uma técnica de animação baseada na sequência de fotografias de determinados objetos.

manuscritos. Esta pasta se fecha e, na próxima cena, colocada junto com outras no interior de uma prateleira que é fechada por uma porta de vidro. O processo do que parece ser horas de discussão está devidamente arquivado junto com uma pilha de distintas tarefas.

Todo este feito não poderia deixar de refletir o governo de Stalin que, prontamente, surge retratado em uma fotografia. Seu rosto, levemente direcionado na posição lateral e seu olhar, inclinado para baixo, assinalam uma posição de autoridade indiscutível. Soberano, parece inspecionar os afazeres (não) realizados pelos trabalhadores soviéticos, fato que é confirmado pela cartela seguinte assinada por este dirigente: “Não esqueçam nossas exigências em relação aos operários: disciplina, trabalho intensivo, avaliação... Movimento dos operários. A maioria adotou essa decisão e a aplica heroicamente. (Stalin)”.

Após mensagem proveniente do alto escalão, um operário segue seu trabalho ao segurar uma máquina que perfura a terra que foi posteriormente dinamitada com imagens de pequenas explosões com pedras arremessadas ao ar. A penúltima cartela com o título de “Cuidado!” antecede uma discussão advinda novamente da reunião do comitê. A questão colocada no fim da produção problematiza as condições de vida captadas nas cenas anteriores através da sentença: “é assim que se deve viver?”. A imagem de três pessoas compartilhando uma pequena cama finaliza, de modo intimista, este curta-metragem produzido no calor da agitação e propaganda no território soviético.

A longa descrição do filme em questão não busca estabelecer exclusivamente os detalhes técnicos utilizados por aqueles militantes que participavam do cine-trem. Antes, a narração acima já se destaca como uma interpretação do material mediado pelas hipóteses da pesquisa. De tal modo, o cinema aponta como uma expressão ideológica. Em “¿Cómo te va, compañero minero?” o governo centralizador de Stalin surge como algo determinante diante de um comitê inoperante no que diz respeito às melhorias das condições de vida dos trabalhadores daquela região. Esse tipo de utilização do cinema pelas autoridades é algo debatido na constituição dos registros cinematográficos durante a história, uma vez que:

desde que os dirigentes de uma sociedade compreenderam a função que o cinema poderia desempenhar, tentaram apropriar-se dele e pô-lo a seu serviço: em relação a isso, as diferenças se situam no nível da tomada de consciência, e não no das ideologias, pois tanto no Ocidente como no Oriente, os dirigentes tiveram a mesma atitude [...]. As autoridades, sejam elas as representativas do Capital, dos Soviets ou da Burocracia, desejam tornar submisso o cinema. (FERRO, 2010, p.16)

Porém, a crítica presente no filme sobre os atos burocráticos que arregimentavam o comitê dos trabalhadores das minas de ferro de Krivoy Rog parece ir na contramão da imagem de uma população saudável e feliz que o governo stalinista procurava imprimir. Apesar disto, o cine-trem foi enviado a essa localidade a pedido do Comissário da Indústria Pesada, Sergo Ordyonikidze. A demora pela realização dos trabalhos nessas minas ocasionou atrasos nas principais fábricas metalúrgicas do sul do país, o que causou certo furor entre o Comitê Central do Partido Comunista da União Soviética. Seguindo a orientação da 17ª Conferência do Partido, entre as 518 inovações propostas ao desenvolvimento da nação, a colheita de cereais, a extração de carvão e o manejo com metais se destacavam como elementos essenciais para o cumprimento das metas.

Com fervoroso dispêndio de forças na construção de uma gigante nação, Medvedkine (1979) comenta, em seu livro sobre a experiência no cine-trem uma foto em que 25 trabalhadores, com seus vagões carregados de carvão, esperam a retirada de um bonde capotado. Para ele, este cenário, “tan frecuente en esa época, muestra con elocuencia el nivel de la organización del trabajo, de la preparación técnica, de las debilidades administrativas, de la falta de cultura” (Ibid., p. 9). Neste caso, o *fazer cinema* adentra nas relações sociais de produção de determinada sociedade diante uma complexa relação com as instituições políticas vigentes. Esse “conjunto social de producción cultural” (Sorlin, op. cit., p. 86) envolvendo um grupo de pessoas responsáveis pela elaboração de determinado produto (filme) é basilar para a compreensão da prática cinematográfica que não está alheia a um processo de hierarquização e divisão social do trabalho. Em meio à vontade de Medvedkine e dos demais envolvidos no cine-trem na melhoria das condições de vida dos trabalhadores, irrompe uma gestão burocrática com planos e metas definidas que interferem diretamente no cotidiano dos soviéticos. Entretanto, algumas questões perduram até os dias atuais: até que ponto ocorreu este envolvimento entre o cine-trem e o governo de Stalin? Este projeto coordenado por Medvedkine propôs algum tipo de ruptura com as autoridades locais? Qual o papel desta experiência diante das decisões políticas da União Soviética na década de 1930?

Cine-trem segue seus trilhos

O cinema, na União Soviética, conhecido por sua inovação técnica das imagens em movimento, parece refletir diretamente em um momento cujas noções de tempo e espaço são questionadas após os acontecimentos da revolução de 1917. As sutilezas da

história modificadas a cada segundo estabelecem um novo tipo de percepção das tarefas diárias envolvendo toda uma nação contra os inimigos externos e internos.

Realizado no fim do primeiro Plano Quinquenal, os passageiros do trem se lançaram diante um contexto marcado pela planificação da economia soviética que prezava pelas indústrias de ferro, energia, carvão e transporte. Esse processo de reorganização do trabalho, impulsionado pelo governo de Stalin, refletiria em um ritmo acelerado da produção que deveria desembocar no desenvolvimento industrial. Todavia, algumas questões são pautadas na maioria dos filmes produzidos pelo cine-trem: quais são as causas do fracasso? Onde estão os “perturbadores nocivos” que não fazem esse Plano prosperar? Pois é nesse cenário que a imagem da classe trabalhadora insurge nas telas durante as exposições.

Perante a dinâmica dos conflitos sociais surgiu o lema dos entusiastas do cine-trem: “Hoy filmamos, mañana exhibimos”. As exposições seguidas de debates proporcionavam críticas ao processo de trabalho vivenciados nas indústrias e no campo. Essa dialética envolvendo a realização e a exibição proporcionou ao espectador um julgamento compartilhado da obra realizada com os adendos deles próprios, uma vez que a população participava da escrita do roteiro, atuação e montagem. A expectativa dos realizadores era que “se marcaba un plan de reestructuración, se presentaba un realizador, se llegaba a resoluciones sobre las inminentes cesantías y represalias judiciales contra los inútiles y aventureros” (MEDVEDKINE, op. cit., p. 12). Outro fator importante para compreender o teor crítico das obras realizadas no decorrer das viagens é a ausência de um órgão censor que avaliasse o material realizado. Como as imagens eram captadas, montadas e exibidas rapidamente, não havia tempo para que órgãos censores pudessem realizar uma minuciosa análise do conteúdo filmado.

As condições de trabalho no cine-trem foram estabelecidas previamente à viagem da seguinte maneira: período de emprego por um ano, nenhuma limitação para as horas de trabalho, participação obrigatória em todas as tarefas, exercício obrigatório de várias profissões (montador, iluminador, linotipista, mecânico). Esta divisão de trabalho surge como algo peculiar na história cinematográfica mundial cujas fronteiras do trabalho manual e intelectual são abolidas e o processo de produção fílmica é coletivizado pelos próprios trabalhadores que realizam essa excursão por distintos lugares.

A primeira parada do cine-trem foi realizada na estação Dnepropetrovsk com o objetivo principal na colaboração aos ferroviários durante a expansão dos transportes entre o outono e inverno ucraniano. Foram produzidos 9 filmes entre obras documentais

e ficcionais, com destaque a uma pequena animação intitulada “Viaje satírico de un camello por la fábrica de reparaciones de vagones en Dniepropetróvsk”. Nesta produção, o desenho de um camelo - feito por meio de animação - perpassa uma fábrica apontando as deficiências ali encontradas. Esta é a primeira de algumas aparições desse personagem.

A segunda estada também é na Ucrânia, desta vez na região de Krivoy Rog, onde os mineiros encontram dificuldades em cumprir suas metas. Foi neste período que o filme “¿Cómo te va, compañero minero?”, analisado anteriormente, foi realizado. Os erros nas construções dos vagões, os deslizamentos técnicos no processo de trabalho e até mesmo uma comédia foi realizada com o nome de “Acerca del amor”. Neste período, a equipe do cine-trem foi condecorada com a Ordem da Bandeira Vermelha do Trabalho - resultado da cooperação do grupo com o aumento da produtividade no campo e na cidade.

As próximas realizações acontecem nos meses de julho e agosto de 1932 nos Kolkhozes da Ucrânia e Crimeia. As dificuldades diante da nova organização social do trabalho baseado na coletivização da produção agrícola somente se acentuam com a chegada da colheita. Para isto, um filme intitulado “Weitlus” mostra os afazeres daquele que é considerado o kolkhoz mais produtivo. A exibição dessa película foi amplamente disseminada em outros espaços que não possuíam o mesmo ritmo de labor àquele considerado exemplar. Curiosamente, outra comédia é produzida com direção de Medvedkine intitulada “Tit”. O nome em questão é do personagem principal e representa um Kolkhoziano atrapalhado que procura sobreviver ao cotidiano dos camponeses. Apesar do filme não estar preservado, um roteiro feito por desenhos dos quadros realizados pelo cineasta podem ser analisados⁹.

A estação Vinnytsia, na Ucrânia, serviu como espaço destinado à produção de dez filmes sobre temas relacionados às manobras militares do Exército Vermelho. Este fato ocorre graças a um telegrama de Moscou que implica em uma ordem de registro das atividades bélicas. Impulsionado por uma ação questionadora, a produção conhecida como “Problemas Curiosos” revela um momento em que “la exposición de la película se detiene en el momento más palpitante. Los espectadores tienen que discutir la solución del problema.” (Ibid., p. 105). A discussão no meio do filme com a plateia reforça a concepção dialética do cinema cujo conjunto de significações ganham outros sentidos diante do que é exposto nas telas. Ainda durante essa cobertura militar, uma terceira comédia foi realizada. “La Trampa” conta a história de um soldado atrapalhado diante de sua missão de proteger as conquistas da revolução.

⁹ Uma animação foi realizada pelo historiador Nikolai (Kolia) Izvolov a partir dos desenhos feitos por Alexandre Medvedkine.

Entre 5 e 11 de outubro foi a vez de Dnieprostróy receber o trem que prontamente se lança para registrar a inauguração de uma hidrelétrica. As imagens são captadas, montadas e exibidas no mesmo dia durante o banquete oficial de celebração do início das atividades na represa. No mesmo dia, à noite, se exhibe aos metalúrgicos da fábrica de Petrovsk e, no dia seguinte, em Moscou e Kiev. Ressaltando a rapidez da divulgação da notícia, Medvedkine relata que “semejantes ritmos no eran usuales. Fueron sensacionales porque aún no había televisión.” (Ibid., p. 105).

A bacia de Donbass, localizada no leste da Ucrânia, último ponto de parada deste primeiro ano do cine-trem teve como foco as questões da colheita de cereais, o carvão e o metal, elementos fundamentais para a concretização do Primeiro Plano Quinquenal. Uma quantidade de 5 filmes curtos, que se repetiam ao terminar, mostravam como utilizar as ferramentas mecânicas destinadas à extração do carvão. No total, foram realizadas 150 cópias deste material com distribuição em distintas minas.

Kolkhozes, fábricas, minas e ferrovias. Ao percorrer uma variedade de cenários, Medvedkine e o grupo do cine-trem encontram diferentes desafios. A presença de uma denúncia das más condições de trabalho por meio da sátira transparece no decorrer da viagem como um elemento importante na construção de uma visão crítica da realidade. De modo análogo à severidade das acusações, o riso surge como um artifício maleável diante de contextos tão severamente alinhados. Assim, “¡la risa es una cosa seria!” En nuestro caso ella restableció la unidad del grupo, subrayando la comunidad de sus fines y el entusiasmo de su vida” (Ibid., p. 25). Porém, essa quebra de regras proporcionada pela ficção parece fazer um papel inverso ao trazer à realidade a necessidade do proletariado em não se transformar em um satírico, mas em um trabalhador exemplar.

As curvas da estrada de ferro

O combate a todos os percalços que atrapalhassem o ritmo da produção foi algo intenso nas produções desse período. Essa caçada aos problemas enfrentados na consolidação de uma organização social do trabalho eficiente era exibida nas projeções, de modo que “un operador con su cámara cinematográfica era adscripto a una mina, un koljós o a una construcción de ritmo retrasado y los “perturbadores nocivos” huían, como ante una ametralladora” (Ibid., p. 14).

A relação entre câmera e metralhadora não pode ser desassociada do conturbado momento histórico marcado pela centralização do regime stalinista. Portanto, a ação da

velocidade sobre os sentidos se alteram diante da possibilidade de destruição em massa. Neste jogo de representação em busca da dominação da apresentação dos fatos, “a guerra não pode jamais ser separada do espetáculo mágico, porque sua principal finalidade é justamente a produção deste espetáculo: abater o adversário é menos capturá-lo do que capturá-lo, é infligir-lhe, antes da morte, o pavor da morte.” (VIRILIO, 2005, p. 24).

Os campos de batalha e cinematográfico registram uma percepção da realidade pautado pela distância entre o tempo e o espaço, de modo que o cinema adquire uma “acción estilete” (MEDVEDKINE, op. cit., p. 16), abrindo “fuego contra las peores fallas de la vida” (Ibid., p. 23) ao produzir “películas-bombas, reveladoras de los desórdenes que había que estirpar y vencer.” (Ibid., p. 28). Ao aproximar os acontecimentos proporcionados pelos conflitos bélicos com o cinema, Paul Virilio (op. cit.) assinala a presença de uma no interior da outra, como por exemplo a influência da metralhadora com tambor cilíndrico (1861) na criação do revólver astronômico (1874), responsável pelas fotografias em série. Ainda na I Guerra Mundial, os alemães utilizaram holofotes aos canhões em 1914, juntamente com filmagens de bombardeios noturnos. Por outro lado, a II Guerra Mundial teria acelerado a consolidação dos filmes coloridos devido à necessidade de filmar o território inimigo em cores. O cine-trem também deixou sua contribuição aos confrontos bélicos uma vez que sua experiência sobre os trilhos “luego serían aplicados al servicio del Ejército Rojo durante los rudos años de las futuras guerras.” (MEDVEDKINE, op. cit., p. 54).

Uma questão ainda ronda essa experiência cinematográfica: para onde aponta a *ametralladora* mencionada acima? Medvedkine responde que “teníamos que empujar a los atrasados, despertar a los burócratas y conservadores, marcar a los saboetadores del Plan.” (Ibid., p. 70)

Dentre algumas motivações da equipe, a mais importante seria a de registrar os percalços encontrados pelo descumprimento das tarefas colocadas durante a planificação econômica. Para tal, “la administración nos trasladaba a los frentes más amenazados del Plan Quinquenal y nosotros teníamos que buscar y encontrar los obstáculos más difíciles de vencer que se encontraban en el camino del desarrollo” (Ibid., p. 93). Essa medida imposta pelo governo stalinista ante um processo intenso de desenvolvimento industrial e agrícola, na prática, “imitava o modelo capitalista; e à medida que a industrialização avançava, a estrutura perdia seu caráter provisório e a União Soviética acomodava-se a uma organização do trabalho diferente apenas em pormenores em relação aos países capitalistas.” (BRAVERMAN, 1977, p. 22)

Na perspectiva de construção de percepções de realidade, o cinema também é utilizado no controle do processo de organização do trabalho. O filme “El secreto de Pushkin” retrata o êxito dos trabalhadores, no que diz respeito às metas, na fábrica Makéevka. As reuniões de produção posteriores à película se iniciavam com sua exibição a fim de “mejorar la producción de los altos hornos.” (Medvedkine, op. cit., p. 76). Para este cineasta, os principais problemas encontrados no Plano seriam “los equipos, los cuadros” (Ibid., p. 80). Estes *cuadros* também foram problematizados no filme “lugar vacio”. Esta obra foi prontamente aproveitada pelo Comitê Regional de Donetsk para “organizar la inspección y restructuración del trabajo en las minas de la cuenca” (Ibid., p. 84). Logo, a pauta sobre o controle da produção surge ampliado em um jogo de sombras projetados diante de uma exibição pública. O dispêndio de energia desses militantes, que percorreram vários quilômetros pelos trilhos, surge concentrado no aprimoramento técnico das forças produtivas impulsionadas por Stalin. Porém,

as técnicas de gestão, os tipos de disciplina no trabalho, a maquinaria, nas suas sucessivas remodelações, têm como objetivo aumentar o tempo de sobretrabalho e reduzir o do trabalho necessário. Estas forças produtivas não são neutras, porque constituem a própria forma material e social como o processo de produção ocorre enquanto produção de mais-valia e como dessa mais-valia os trabalhadores são despossuídos. (BERNARDO, 2009, p. p. 410).

Dessa maneira, as imagens captadas pelas lentes das câmeras apontam como o desenvolvimento das forças produtivas são intensamente assinaladas pelas relações de produção. Embora somente 9 filmes foram encontrados daquela experiência cinematográfica, é possível analisar, pelos roteiros e lembranças de Medvedkine, a importante discussão envolvendo o papel do controle da gestão dos trabalhadores. Afinal, “la película ayudó a nuestros organizadores de masas a llevar a cabo la enorme tarea de una reestructuración radical del adiestramiento de personal idóneo” (Medvedkine, op. cit., p. 19).

Há grandes desafios para se desbravar entre o limiar das críticas à burocracia dos comitês e as denúncias dos trabalhadores que não realizam com excelência suas metas. Tal complexidade coloca-se em evidência nesse projeto que percorreu o território de uma União Soviética em constante processo de transformação. Neste sentido, a pesquisa do meio cinematográfico aborda questões que vão além do registro dos acontecimentos, proporcionando inquietações acerca das relações sociais de produção de determinadas sociedades.

Referências Bibliográficas

- BAILES, Kendall E. Alexei Gastev and the Soviet controversy over Taylorism. *Soviet Studies*, v. XXIX, n. 3, July 1977, p. 373-394.
- BERNARDO, João. *Economia dos conflitos sociais*. São Paulo: Expressão Popular, 2009.
- BRAVERMAN, Harry. *Trabalho e capital monopolista: a degradação do trabalho no século XX*. Rio de Janeiro: Zahar, 1977.
- ENGELS, Friedrich. *A origem da família, da propriedade privada e do Estado*. São Paulo: Expressão Popular, 2012.
- GRAMSCI, Antonio. *Americanismo e fordismo*. São Paulo: Hedra, 2008.
- FAYE, Jean-Pierre. *Introdução às linguagens totalitárias - Teoria e transformação do relato*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- FERRO, Marc. *Cinema e História*. São Paulo: Paz e Terra, 2010.
- MACHADO, Arlindo (2013). *Bazin “versus” Eisenstein: como entender a polêmica*. In: Kinoruss: cadernos de pesquisas. São Paulo: Kinoruss, 2013.
- MEDVEDKINE, Alexandre. *El cine como propaganda política, 284 días sobre ruedas*. México DF: Siglo XXI, 1987.
- METZ, Christian. *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- MORETTIN, Eduardo. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. In CAPELATO, M. H. et al. (orgs) *História e Cinema. Dimensões Históricas do audiovisual*. São Paulo: Alameda, 2007, pp. 39-64.
- NAPOLITANO, Marcos. *A História depois do papel*. In: PINSKY, Carla Bassanezi (org.). *Fontes Históricas*. São Paulo: Contexto, 2006.
- SORLIN, Pierre. *Sociología del Cine*. Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1992.
- VIANA, Nildo. *A Concepção Materialista da História do Cinema*. Rio Grande do Sul: Asterico, 2009.
- VIRILIO, Paul. *Guerra e Cinema*. São Paulo, Boitempo, 2005.