

H I S T Ó R I A

& U T O P I A S



ORGANIZAÇÃO
Ilana Blaj
John M. Monteiro

A N P U H

Associação Nacional de História

HISTÓRIA & UTOPIAS

*Textos apresentados no XVII Simpósio
Nacional de História*

Organização
John Manuel Monteiro
Ilana Blaj

A N P U H

Associação Nacional de História

1996

EISENSTEIN

a utopia do cinema revolucionário

Alcides Freire Ramos
Universidade Federal de Uberlândia

O interesse dos historiadores pelo cinema é algo relativamente recente. Isto pode ser explicado tendo em vista modificações de ordem metodológica introduzidas, sobretudo, com a chamada Nova História, mas é preciso não esquecer um outro, não menos importante, dado explicativo: o fato de que este campo da manifestação artística alçou vôo em direção a “alta” cultura. Com efeito, inicialmente considerado como uma diversão para iletrados, com o passar do tempo, o cinema começou a adquirir algum interesse para os homens cultos (aí podem ser incluídos os historiadores) graças as vanguardas estéticas dos anos vinte (filmes expressionistas, principalmente), ao neo-realismo italiano (1945) e a *Nouvelle Vague* (final da década de 50). Do mesmo modo, no Brasil, o cinema passa a ser considerado uma manifestação da “alta” cultura um pouco talvez com a produção da Companhia Cinematográfica Vera Cruz (nascida para suplantar o tom popularesco das chanchadas cariocas) e mais enfaticamente com o Cinema Novo (cuja proposta estético-política visava intervir no processo de transformação em curso nos anos 50 e 60).

Neste contexto, o cineasta Sergei Mikhailovitch Eisenstein tem um lugar de destaque. Filho de rica família judia ligada as atividades de navegação, aos dezenove anos rompeu com sua origem social e se engajou nas agitações político-culturais contemporâneas ao processo revolucionário russo de 1917. Graças a sua formação em engenharia, não teve dificuldades em se entusiasmar pelo *construtivismo*, tendência estética majoritária da época e que tinha em Meyerhold a sua figura mais importante. Inicialmente desenvolvendo experiências cinematográficas ligadas ao construtivismo, Eisenstein vai, ao longo de sua trajetória, construindo uma filmografia voltada para a crítica do *cinema narrativo clássico* que teve no cineasta norte-americano David W. Griffith o seu maior representante. Tendo como base principal a proposta de um “*cinema intelectual*”, estas experimentações influ-

enciaram diferentes movimentos estéticos posteriores, inclusive, na França, a *Nouvelle Vague* e, no Brasil, o *Cinema Novo*, bem como chamaram a atenção dos mais diversos intelectuais para as potencialidades do cinema. Por este motivo, Eisenstein conquistou um lugar destacado na cinematografia mundial e, dentre os seus filmes, o que melhor representou o seu desejo de inovação foi *Outubro* (1927). Portanto, vale a pena enfatizar: tratar de Eisenstein e, especialmente, de *Outubro*, é refletir acerca de um dos momentos fundamentais do processo por meio do qual o cinema deixa de ser uma diversão ingênua, voltada para espectadores iletrados, e começa a mobilizar a atenção dos intelectuais. Se hoje os historiadores se interessam pela fonte fílmica, certamente não é exagero afirmar que Eisenstein e *Outubro* deram grande contribuição para que isso acontecesse.

A realização de *Outubro* não é fruto exclusivo da vontade individual de seu diretor. Na realidade, feito sob encomenda oficial, é também o resultado do grande interesse do Estado soviético pelo cinema. Como se vê, para que se possa compreender a historicidade de *Outubro* é necessário, em primeiro lugar, tratar da relação que o governo russo manteve com o cinema.

Na verdade, quando os bolcheviques tomaram o poder em 1917 já estavam conscientes da importância do cinema como meio de comunicação de massa, pois que acreditavam na sua grande capacidade em atuar como instrumento capaz de influenciar ideologicamente as opiniões dos espectadores. Neste sentido, não é de se estranhar que, em meio a guerra civil, “uma equipe de cineastas, liderada por Vertov e Tissé, tenha recebido todas as condições e meios de transporte necessários para viajar pelas várias frentes de batalha, filmando combates e produzindo material para futuros cinejornais apresentados e comentados por funcionários do partido”.¹

Como era de se esperar, as iniciativas não pararam por aí. De fato, ao longo do tempo, a produção cinematográfica foi sistematicamente encorajada. Em 1925, a União Soviética, graças aos investimentos feitos, era capaz de distribuir pelo seu imenso território cerca de 200 filmes/ano. Os laboratórios, porém, não tinham condições de produzir filme virgem. Por este motivo, este material devia ser inteiramente adquirido em países capitalistas. O Estado, como estava desaparelhado para este tipo de transação, “teve de deixar campo aberto a iniciativa privada. O desenvolvimento do cinema é um aspecto típico, ainda pouco conhecido da NEP”.² Para superar o problema, foram fundadas associações regionais e cooperativas que tratavam da aquisição do filme virgem da Alemanha.

1 P. Sorlin, “La Rivoluzione Russa”, in *La Storia nei Film*, Florença, 1984, p. 155.

2 Sorlin, *op. cit.*, p. 155.

Até o final da década de vinte, os produtores conservaram independência em relação ao Estado. Como os cineastas neste período eram unanimemente favoráveis ao regime, não havia censura, apenas encorajamento constante por parte das autoridades. Para Sorlin, “nenhuma outra cinematografia gozava naquele período de condições tão propícias”.³ Ocorre que, embora simpáticos ao regime, poucos cineastas eram membros efetivos do partido. Por isso, a maior parte dos filmes tinha apenas uma perspectiva essencialmente moralizante. Para modificar esse quadro, algumas iniciativas foram implementadas.

Com efeito, entre 1925 e 1927, o governo soviético tenta imprimir uma nova orientação de modo que se pudesse criar uma cinematografia politicamente engajada de acordo com a perspectiva oficial. Neste sentido, em julho de 1926, dando início aos preparativos com vistas ao décimo aniversário da Revolução de Outubro, “o Comitê Executivo Central encomendou de alguns dos mais importantes diretores soviéticos filmes comemorativos a respeito do evento. Assim, surgiram *Moscou em Outubro* de Boris V. Barnet, *O fim de São Petersburgo* de Vsevolod I. Pudovkin, *Outubro* de Sergei M. Eisenstein e Grigory V. Aleksandrov, *Outubro e o mundo burguês* de G. M. Boltianski e o documentário *A queda da dinastia Romanov* de Esther Shub”.⁴ Como se vê, o projeto que originou o filme de Eisenstein é o resultado de uma circunstância excepcionalmente positiva do ponto de vista material: viabilização da produção graças ao patrocínio estatal e condições para distribuição e exibição já dadas pelo desenvolvimento verificado no período. É com base nestas condições que Eisenstein deu início ao seu trabalho.

Neste momento, Eisenstein já é um diretor muito conhecido e prestigiado, tendo realizado vários filmes: *A Greve*, *Encouraçado Potemkin*, *O Velho e o Novo*, *A Linha Geral*. A versão definitiva do roteiro de *Outubro* ficou pronta em 05 de março de 1927, após detalhada pesquisa, “tanto de dados bibliográficos — entre os quais ocupa um lugar destacado a crônica de John Reed, *Os dez dias que abalaram o mundo* —, pessoais — Eisenstein se encontrava em São Petersburgo estudando arquitetura quando estourou a Revolução — e cinematográficos”.⁵ Na realidade, a equipe de realização que trabalhou com Eisenstein em *Outubro* entrou em contato, por intermédio de Esther Shub, com diversos filmes documentários, rodados em Petrogrado durante os acontecimentos de Outubro de 1917. Contando ainda com recursos

3 Sorlin, *op. cit.*, p. 155.

4 E. Riambau, “Octubre, un doble reflejo de la historia”, in *La Historia y el Cine*, Barcelona, 1983, p. 68.

5 Riambau, *op. cit.*, p.69.

financeiros na casa de 500.000 rublos, Eisenstein iniciou as filmagens. Seu projeto era ambicioso e complexo.

Com efeito, dando continuidade as experimentações presentes em filmes anteriores, Eisenstein fez de *Outubro* um ensaio daquilo que se poderia chamar de “cinema intelectual”. Em outros termos, o diretor objetivava constituir um cinema inovador para os padrões da época e, sobretudo, crítico das formas clássicas de narrar, presentes no cinema norte-americano da década de vinte, cujo maior representante foi David W. Griffith.

Portanto, para que se possa compreender a historicidade da proposta de Eisenstein, é preciso, em segundo lugar, verificar com mais detalhe aquilo a que ele se opôs. Ressalte-se principalmente que de outra maneira não se pode verificar a historicidade de sua proposta estético-política, pois todo e qualquer filme está condicionado, em última análise, pelas condições materiais de produção-distribuição-exibição e pela linguagem cinematográfica corrente no período. Em suma: o lugar de *Outubro* na história, sua historicidade enfim, é o resultado da articulação destes dois níveis.

Segundo Ismail Xavier, “na década de 20, do princípio básico de um cinema anti-naturalista baseado na montagem e nos poderes da composição pictórica, a estética de Eisenstein desdobra-se na proposição do cinema intelectual”.⁶ O que se observa aqui é a proposição de um cinema que, ao invés de narrar por imagens, almeja pensar por imagens. Neste sentido, o que se faz é a crítica do cinema naturalista. Para que se possa entender a proposta de Eisenstein é preciso, antes, verificar como se constitui a narrativa clássica.

A estética naturalista no cinema constituiu-se mediante uma manipulação muito particular do conjunto dos elementos que compõem a linguagem cinematográfica: comportamento da câmera, noção de continuidade, decupagem clássica, construção do espaço, relações da imagem com o som e, por fim, interpretação dos atores.

A câmera tenta se comportar como se fosse o olho humano diante de um conjunto de objetos ou de pessoas. Nunca as cenas são mostradas mediante a utilização de uma angulação bizarra. Se a câmera não ficar bem comportada, o espectador perderá a sensação de estar em contato direto com os fatos: a ilusão se desfará.

A continuidade de cena para cena (manutenção da mesma intensidade de luz, mesmo figurino, mesmo local, etc) também faz parte da estética naturalista. Há, portanto, nestes filmes, um criterioso tratamento na passagem de uma cena para outra. Por exemplo: se num determinado filme há uma briga num bar e um personagem machuca-se no rosto, a cena seguinte a luta não poderá, em hipótese alguma, em respeito ao naturalismo, mostrar este personagem em perfeito estado, como se nada tivesse acontecido.

6 I. Xavier, *O Discurso Cinematográfico*, Rio de Janeiro, 1984, p. 112.

A decupagem clássica (segmentação das cenas em planos) oferece muitas possibilidades de intensificação emocional, além de maiores recursos de narração. Se num filme qualquer houver uma perseguição, as sequências filmadas (de acordo com os procedimentos de câmera anteriormente aludidos) serão cortadas e alinhadas (montadas) de modo que se possa mostrar alternadamente perseguidos e perseguidores. Assim, são criadas maiores possibilidades para o estabelecimento de empatia do público com o filme e menores possibilidades de questionamento crítico da história apresentada.

A construção do espaço será feita de modo que não se provoque estranheza no espectador. Portanto, o espaço deverá ser construído tal como ele apareceria a nossa percepção imediata. Por exemplo, se num determinado filme há uma conversa, numa sala de jantar, da qual todos os personagens presentes participam ativamente, toda a conversa deve ocorrer sem que se tenha dúvidas acerca do local onde eles estão. Todos os enquadramentos devem tentar passar a idéia de que estão no mesmo lugar, na mesma sala de jantar.

Quanto ao som, não se pode ouvir nada que não se refira diretamente ao universo ficcional retratado na tela. Desta maneira, para cenas de amor, de terror, de suspense, etc., deve-se ouvir músicas apropriadas a criação do clima desejado. Além disso, quando houver conversas, o som das vozes deve estar perfeitamente sincronizado com os movimentos do rosto. O som, portanto, tem um importante papel na estética naturalista e, por isso, também está sujeito as suas regras.

Por fim, a interpretação dos atores deve fazer com que o espectador acredite estar diante de pessoas verdadeiramente incorporadas ao universo ficcional. As falas terão a fluência e o nível de complexidade encontráveis na realidade. Por exemplo: o ator que interpreta o papel de um médico deve falar como um médico normalmente fala. Os gestos não serão largos e chamativos, mas discretos ou o mais próximo possível daquilo que, em cada época, é considerado como verossímilante.

Portanto, a narrativa clássica é constituída por um conjunto de procedimentos técnicos capazes de dissolver a descontinuidade visual elementar numa continuidade espaço-temporal reconstruída. Em outros termos, no naturalismo cria-se uma ilusão de que a platéia está em contato direto com o mundo representado, sem mediações, como se todos os aparatos de linguagem utilizados constituíssem um dispositivo transparente. A transparência, ou a impressão de realidade, aquilo que define a nossa relação mais comum com o cinema, faz com que a linguagem naturalista apareça como algo neutro, visto que não é fruto da elaboração de um autor ou do grupo social ao qual este autor está vinculado. É quase como se a realidade se expressasse

sozinha na tela. Há, portanto, a presença de um discurso ideológico no modo de constituição da narrativa clássica.

É contra este tipo de proposta estética que Eisenstein se insurgiu, recusando a transparência da linguagem naturalista e propondo que o filme se desmistifique como filme. O cineasta russo salienta ainda que aquele que faz um filme possui um ponto de vista de classe. Não há, portanto, neutralidade, há engajamento. Este engajamento se materializa na recusa da *narração* por imagens e na afirmação de um *pensamento* expresso por imagens.

Neste sentido, segundo Arlindo Machado, o método do cineasta russo foi buscar o seu princípio “no modelo da escrita pictórica das línguas orientais”.⁷ Na realidade, segundo o autor, a língua chinesa estabelece o conceito “operando combinações de sinais pictográficos, de forma a estabelecer uma relação entre eles. Por exemplo: para mostrar o conceito de ‘amizade’, a língua chinesa combina os pictogramas de ‘cão’ (símbolo da fidelidade) e de ‘mão direita’ (com o qual se cumprimenta o amigo). Cada um desses sinais isoladamente se refere apenas a uma ‘amizade’ particular; a combinação dos dois, entretanto, abstrai esses aspectos particulares, fazendo com que o signo resultante designe a ‘amizade’ em geral”.⁸ Embora esse não seja o único princípio de construção dos caracteres chineses, Eisenstein interessou-se especialmente por este: “juntam-se dois pictogramas para sugerir uma nova relação não presente nos elementos isolados; e assim, através da associação de caracteres, chega-se ao conceito abstrato e ‘invisível’. Esse é, justamente, o ponto de partida do cinema intelectual de Eisenstein: um cinema que, partindo do primitivo pensamento por imagens, consiga articular conceito com base no puro jogo poético das metáforas e das metonímias. Inspirado nos ideogramas, Eisenstein acreditava na possibilidade de se construir conceitos abstratos por intermédio apenas dos recursos cinematográficos, de forma que o cinema pudesse atingir diretamente o ensaio, sem passar pela narração”.⁹

O filme *Outubro* é o grande exemplo da tentativa de aplicação deste método cinematográfico. Nele encontra-se desenvolvida a idéia do cinema intelectual não de modo sistemático, já que o filme em questão mantém algum teor narrativo. Por isso, há aqui e ali momentos em que cenas são trabalhadas de acordo com este princípio. Entretanto, como já foi mencionando anteriormente, o filme também é resultado do interesse governamental pelo cinema. Deste modo, há marcas que indicam isso, como por exemplo a ausência de Trotsky e Zinoviev, entre outros, da trama histórica relativa ao processo revolucionário, como resultado da intervenção de Stálin que “pessoalmente

7 A. Machado, *Eisenstein: a geometria do êxtase*, São Paulo, 1982, p. 60.

8 Machado, *op. cit.*, p. 61.

9 Machado, *op. cit.*, p. 63.

tinha visitado o laboratório de montagem, indicando cortes em diversas cenas favoráveis a Trotsky”.¹⁰

Neste sentido, um pequeno resumo da trama pode ajudar na reflexão acerca da estratégia estética e política do filme de Eisenstein. Na primeira parte, *Outubro* trata dos acontecimentos que vão da insurreição de fevereiro até a chegada de Lênin a São Petersburgo em abril. Como ilustração das greves ocorridas entre 23 e 27 de fevereiro que conduziram a queda do Czar, Eisenstein oferece o desmoração simbólico da estátua de Alexandre III em Moscou, sob a ação das massas urbanas, soldados e camponeses por meio de um complexo processo de justaposição de planos. Outras imagens relativas a este período: a confraternização de soldados alemães e soviéticos na frente de batalha, a incapacidade do Governo Provisório em dar conta dos conflitos e a chegada de Lênin a Estação Finlândia em Petrogrado, quando faz um pequeno discurso sintetizando as “Teses de Abril”.

Na segunda parte, *Outubro* se refere a insurreição de julho. Diante da crescente inflação e da perspectiva de uma nova ofensiva militar por parte do governo, produziu-se uma insurreição popular durante os primeiros dias de julho. As cenas de massa, com suas faixas “Abaixo os ministros capitalistas” e “Abaixo o Governo Provisório”, são contrapostas a postura bolchevique segundo a qual estes movimentos eram prematuros. Neste contexto, Eisenstein constrói algumas metáforas cinematográficas para ironizar a figura de Kerenski (Primeiro Ministro). A mais rica é aquela na qual o personagem sobe inúmeras vezes a mesma escada, aludindo a sua escalada, de cargo em cargo, até chegar ao posto de Primeiro Ministro. A continuação destas cenas se referem ao exílio de Lênin na Finlândia, numa casa humilde, o que serve de contraponto a ostentação do primeiro ministro no Palácio de Inverno. Há também a alusão ao general Kornilov que prometera invadir Petrogrado “em nome de Deus e da Pátria”. *Outubro* ilustra este fato com quatro núcleos metafóricos, como ilustração do lema de Kornilov e dos interesses políticos que representava: 1 — imagem de fileiras de soldados e fileiras de vasos de vidro, tabuleiro de xadrez sem peões, medalhas de recompensas militares sobre um estofado; 2 — Kerensky sobre a almofada, em sua cama, como símbolo da impotência do Governo Provisório, associada a simbólica reconstrução, mediante a montagem cinematográfica, da estátua do Czar Alexandre III; 3 — a associação entre Kerensky e Kornilov através de diversas iconografias napoleônicas como uma transposição para o cinema das teorias de Marx e Engels sobre o bonapartismo; 4 — as fábricas, carros e bandeiras como símbolo da união da classe operária frente a agressão militar, fracassada graças a distribuição de armas entre o povo.

10 Riambau, *op. cit.*, p. 72.

Na terceira e última parte, *Outubro* se dedica aos acontecimentos de Petrogrado entre 10 e 25 de outubro de 1917. Lênin regressou a Petrogrado em 09 de outubro e se apresentou no dia seguinte à reunião do Comitê Central. Nesta reunião, durante mais de dez horas de discussão aprovou-se por maioria a necessidade do levante armado e a realização do II Congresso dos Soviets em 25 de outubro daquele ano. Da imagem individual — Lênin no centro da reunião — *Outubro* passa a dimensão coletiva, com a multidão aplaudindo e votando. A continuação, com a chegada do cruzador “Aurora”, abre as cenas dos dias decisivos da Revolução. O filme entra assim na sua fase final onde Eisenstein integrou diversos elementos de ação paralela: a fuga de Kerenski, o assalto ao Palácio de Inverno e as sessões do II Congresso dos Soviets.

Percebe-se, pois, que do ponto de vista de reconstituição dos fatos Eisenstein não fugiu muito daquilo que poderia ser considerado como o núcleo básico da interpretação bolchevique acerca do processo revolucionário russo de 1917, a não ser pelas marcas deixadas pela interferência de Stálin nos momentos em que líderes como Trotsky e Zinoviev deveriam aparecer.

O término da realização do filme (1927) coincidiu com o pleno desenvolvimento da indústria cinematográfica soviética. Em poucos anos, assistiu-se ao crescimento do número de salas de exibição. Além disso, o governo soviético começou a esboçar um controle ideológico maior sobre os filmes. Nestas condições, as requintadas e complexas metáforas introduzidas por Eisenstein em *Outubro* não se adequavam as solicitações e expectativas das autoridades soviéticas. Em última análise, esperava-se um filme realista e popular, compreensível para a maioria da população da URSS. É lógico, pois, que sob estas condições a crítica soviética contemporânea ao lançamento do filme expressasse sua reação mediante comentários negativos. Riambau cita alguns exemplos: “‘Eisenstein não conseguiu tratar de modo orgânico e autêntico o tema da Revolução proletária’ (I. Anisimov em *Vecernjaia Moskva* de 09/03/28); ‘*Outubro* é um fracasso no mesmo sentido que a Revolução de 1905 foi um fracasso, apenas a de 1917 prosperou’ (V. Shklovsky)”.¹¹

A título de conclusão é possível afirmar que o filme *Outubro* (1927) para ser bem compreendido deve ser encarado como um produto da luta político-estética que se processava na URSS do período. A utopia de um cinema revolucionário, isto é, de uma forma de narrativa cinematográfica que rompesse com os cânones do naturalismo clássico, foi se constituindo paulatinamente a luz de diversas experimentações.

No entanto, quando o filme foi exibido — sua estréia aconteceu em 1928 — recebeu fortes críticas dos apologetas do realismo socialista (tendência artística preferida por Stálin e pelos burocratas do Partido). No entender

11 Riambau, *op. cit.*, p. 72.

destes críticos, Eisenstein cedeu a doença infantil do formalismo, da experimentação vanguardista. O que se esperava do diretor era uma obra de propaganda baseada numa determinada interpretação (Stalinista) da história do processo revolucionário e acessível ao maior número possível de pessoas. O caminho adotado por Eisenstein não foi entendido como o mais adequado.

Apesar das muitas homenagens recebidas, Eisenstein morreu em 1958 sem ter conseguido o espaço de trabalho que desejava, uma vez que a partir dos anos trinta o Estado Soviético passou a controlar ideologicamente a produção cinematográfica e impôs definitivamente o realismo socialista como estética dominante, o que, do ponto de vista cinematográfico, significou um retorno disfarçado as formas clássicas de narrar, típicas do naturalismo à Griffith.

Texto apresentado na sessão Experiências Estéticas de Vanguarda: Koellreutter, Maiakóvski e Eisenstein, 19/7/1993.