

UNIVERSIDADE DE TAUBATÉ

Willian Nascimento da Silva

**Luz, câmera e revolução: a coletivização dos
campos no filme *O velho e o novo*, de Eisenstein
(1929)**

Taubaté - SP

2019

Willian Nascimento da Silva

**Luz, câmera e revolução: a coletivização dos
campos no filme O velho e o novo, de Eisenstein
(1929)**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Ciências Sociais e Letras, da Universidade de Taubaté, como requisito parcial para a Obtenção do grau de Licenciado em História.

Orientadora: Prof. Dra. Maria Fátima de Melo Toledo

Taubaté - SP

2019

SIBi - Sistema Integrado de Bibliotecas – UNITAU

S586l Silva, Willian Nascimento da
Luz, câmera e revolução: a coletivização dos campos no filme O
velho e o novo, de Eisenstein / Willian Nascimento da Silva. -- 2019.
59 f. ; il.

Monografia (graduação) - Universidade de Taubaté,
Departamento de Ciências Sociais, Letras e Serviço Social.
Orientação: Profa. Dra. Maria Fátima de Melo Toledo,
Departamento Ciências Sociais e Letras.

1. Eisenstein. 2. Revolução Russa. 3. Cinema soviético.
4. Fazenda coletiva. I. Título

CDD – 947.0841

AUTOR:

TÍTULO:

UNIVERSIDADE DE TAUBATÉ, TAUBATÉ, SP

Data: _____

Resultado: _____

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dra. Maria Fátima de Melo Toledo

Assinatura _____

Prof.

Assinatura _____

Prof.

Assinatura _____

Agradecimentos

Agradeço primeiramente a professora Fátima, por aceitar a orientação deste trabalho, e pela amizade dentro e fora da sala de aula, que espero levar comigo adiante.

Agradeço também aos professores que participaram da minha formação, os quais admiro e estimo, professores Armindo Boll, Mauro Castilho, João Gabriel, Shirley Franceliano e Otávio Marcondes.

Não poderia deixar de agradecer as pessoas mais importantes de minha vida, os meus pais Silas e Ruth, que me incentivam e me motivam dia a dia e sempre estiveram do meu lado. E também, em especial, gostaria de agradecer à minha companheira Camila Papareli a quem tenho extrema admiração por sua amizade, ensinamentos, carinho, conselhos e por nunca me abandonar, mesmo em meus devaneios.

Gostaria de agradecer também aos meus amigos e amigas da graduação, que sem dúvidas tiveram grande importância em minha formação, Guilherme Galdino, Victor Hugo Juliani, Leonardo Gabriel, Victor Siqueira, Lucas Jofre, Luiz Augusto, João Paulo Novais, Luiz Gustavo Oliveira, Roberto Cabral, Gustavo Ramon, Lucas Fonseca, Sofia Ribeiro, Raul Rossi, Bruno Inoccencio, Tulio Moreira e Marcos Sidneife. E aos amigos que me acompanham em toda a minha trajetória de vida, Caio Maroto, Igor Chagas, Lucas dos Santos, Victor Breitreitz e Guilherme Córrea. Cito também os camaradas do PCB, Macedo e Lucas, pela luta revolucionária e pela aprendizagem teórica.

Por fim, gostaria de agradecer à toda minha família, principalmente ao meu Vô Francisco que faleceu durante o meu período de graduação, mas que a sua ausência é um incentivo para eu nunca deixar de acreditar nos meus sonhos.

O cinema, a mais avançada das artes, deve estar em posição avançada nesta luta. Que ele indique aos povos o caminho da solidariedade e da unanimidade no qual devemos nos mover. (Serguei Eisenstein)

RESUMO

Focalizando o cinema soviético na Rússia no início do século XX, esta pesquisa tem como objetivo despertar e analisar os aspectos sociais, políticos e culturais da sociedade soviética após a Revolução Russa, especialmente nos filmes de Serguei Eisenstein. Segundo Ismail Xavier, Eisenstein era um engenheiro no cinema. Seus estudos no campo da edição de filmes mudaram o cenário estrutural do cinema mundial. Toda a vanguarda dos novos movimentos cinematográficos, especialmente a *nouvelle vague*, o novo cinema alemão e o novo cinema latino-americano, tomaram seu método estético e de edição como essencial. Seus filmes tornaram-se objeto de estudo de vários historiadores, diretores, atores, pesquisadores de cinema em geral, pois carregam consigo uma enorme crítica política e social que retrata as mudanças da sociedade soviética. Com base nisso, o velho e o novo filme apontam para um novo caminho dessa sociedade e do próprio cinema russo, que esteticamente se volta para o realismo socialista e as novas tecnologias, como o filme sonoro, e, portanto, a nova maneira de fazer cinema. Mas esse processo de mudança decorre das disputas ideológicas do Partido Comunista Russo, que com a ascensão de Stalin e seus planos buscaram uma rápida industrialização e uma arte de simples entendimento para o povo, mesmo que a liderança burocrática fosse amplamente necessária.

Palavras-chave: Eisenstein, Revolução Russa, Cinema Soviético, Fazenda Coletiva.

ABSTRACT

Focusing on Soviet Cinema in Russia in the beginning of the 20th century, this research aims to arouse and analyze the social, political and cultural aspects of the Soviet society after the Russian Revolution, especially in the Serguei Eisenstein movies. According to Ismail Xavier, Eisenstein was an engineer in the cinema. His studies in the field of film editing have changed the structural landscape of world cinema. All the avant-garde of the new cinema movements, especially the nouvelle vague, the new German cinema and the new Latin American cinema, took their aesthetic and editing method as essential. His films have become the subject of study by various historians, directors, actors, movie researchers in general, as they carry with them a huge critical political and social that portrays the changes of the Soviet society. On the basis of this, the old and new film points to a new path of that society and of Russian cinema itself, which would aesthetically turn to the socialist realism and the new technologies, such as sound film, and therefore to the new way of making cinema. But this process of change stems from the ideological disputes of the Russian Communist Party, which with the rise of Stalin and his plans sought a rapid industrialization and an art of simple understanding for the people, even if bureaucratic leadership was largely necessary.

Key words: Eisenstein, Russian Revolution, Soviet Cinema, Collective Farm.

SUMÁRIO

Introdução.....	08
Capítulo 1: A Rússia às vésperas da Revolução.....	11
1.1 Estrutura Feudal e industrialização no Estado Imperial Russo.....	11
1.2 A modernidade cultural russa.....	15
Capítulo 2: Rumo à Revolução de Outubro...;	18
2.1 A Revolução de 1905 e seus desdobramentos.....	19
2.2 A revolução de 1917 e a chegada dos bolcheviques ao poder.....	21
Capítulo 3: A revolução no cinema: A consolidação do cinema na Rússia.....	24
3.1 A arte funcional ou a arte livre.....	25
3.2 O revolucionário dentro da revolução.....	30
3.3 A cultura e as disputas políticas	35
Capítulo 4: A linha geral (Velho e o novo): dialética entre tradição e modernidade.....	40
Considerações finais.....	54
Referências Bibliográficas.....	56
Fontes Filmográficas.....	58

Introdução

Esta pesquisa tem como objetivo verificar e analisar os aspectos sociais, políticos e culturais da sociedade soviética após a Revolução Russa, especialmente nos filmes de Serguei Eisenstein. Segundo Ismail Xavier, Eisenstein era um engenheiro no cinema. Seus estudos no campo da edição de filmes mudaram o cenário estrutural do cinema mundial. Toda a vanguarda dos novos movimentos cinematográficos, especialmente a Nouvelle Vague, o novo cinema alemão e o Cinema Novo latino-americano, tomaram seu método estético e de edição como essencial. Seus filmes tornaram-se objeto de estudo de vários historiadores, diretores, atores, pesquisadores de cinema em geral, pois carregam consigo uma enorme crítica política e social que retrata as mudanças da sociedade soviética.

Com base nisso, *O Velho e o Novo* aponta para um novo caminho dessa sociedade e do próprio cinema russo que, esteticamente, se volta para o realismo socialista e as novas tecnologias, como o filme sonoro, e, portanto, uma nova maneira de fazer cinema. Mas esse processo de mudança decorre das disputas ideológicas do Partido Comunista Russo que, com a ascensão de Stalin e seus planos, buscaram a rápida industrialização e uma arte de simples entendimento para o povo, mesmo que a liderança burocrática fosse amplamente necessária.

Devido ao enorme reconhecimento dos grandes mestres da vanguarda do cinema soviético das primeiras décadas como Eisenstein, Kulechov, Vertov, Plekhanov, entre outros, há uma espécie de “cisão” quando se fala do cinema russo, ignorando-se o fato de existir uma produção de cinema patrocinado pelo Absolutismo Russo antes do boom produtivo pós 1917. Perry Anderson, em seu celebre livro *As linhagens absolutistas*, cujo o trabalho histórico orienta nossa análise da economia e política russa antes da revolução, mostra-nos como um país extenso territorialmente, com o absolutismo mais duradouro da história europeia, não conseguia se firmar entres as maiores potências do mundo, pelo contrário, permaneceu com traços feudais até o século XX. Apesar dessas condições históricas, é tentado ainda em meados do século XIX, um processo de modernização econômica, por meio da industrialização e do fim da servidão.

Consideramos que o cinema é uma das grandes fontes históricas para análise do historiador e, com isso, nos ajuda a entender o contexto de sua produção e a ideologia que o mesmo carrega, pois todo filme traz consigo uma identidade, e a sua produção é um espelho daquela realidade retratada. Assim, queremos elucidar e trazer uma nova perspectiva de análise do filme *O velho e o novo*. Mas para nos adentrarmos no campo cinematográfico, é imprescindível entender o processo de mudança política e econômica que a URSS atravessou durante o início do século XX, promovendo a primeira revolução socialista do mundo.

Assim, para analisar tais temas, estruturamos o trabalho da seguinte forma: no primeiro capítulo, é abordada a posição da Rússia no final do século XIX, frente ao modo econômico do capitalismo monopolista que aos poucos se adentrava nas potências mundiais. No segundo capítulo, trataremos da entrada do cinema na Rússia, durante a primeira década do século XX, e de como essa arte se tornaria importantíssima ao Estado. No terceiro capítulo, veremos os embates políticos pós a morte de Lenin em 1924, e como a queda da NEP mudaria totalmente os rumos da revolução; ainda veremos a posição da classe dos Kulaks que viriam a se tornar um dos pontos cruciais desses embates políticos. Por fim, o quarto capítulo será a análise do filme *O Velho e o Novo* (1929) de Serguei Eisenstein, sendo essa obra uma fonte documental que carrega consigo uma visão da sociedade soviética com relação à coletivização dos campos, impulsionada pelos planos quinquenais.

Como referências teóricas desse trabalho, utilizamos os estudos de Hobsbawm, dentre outros, nos quais podemos analisar que a sociedade russa, embora fosse atrasada industrialmente em comparação às demais potências europeias, carregava consigo a “cultura moderna”, pautada, principalmente, na literatura e no teatro. O cinema, a inovação mais extraordinária de todas as artes, era em suma a arte mais moderna dentre as outras; como diria Ricciotto Canudo em seu manifesto publicado em 1911 *Manifest des Septs Arts*, sendo este o primeiro a colocar o cinema como a “sétima arte”, pois é a única expressão artística que contém todas as demais artes: Música, Dança, Pintura, Escultura, Teatro e Literatura.

Outro referencial importante desse trabalho foi o livro de Orlando Figes, *Uma história cultural da Rússia*. Dentre do contexto revolucionário, de discussões políticas por meio da cultura, notamos no estudo de Orlando Figes, como a cultura mudou radicalmente no pós revolução de 1917. E para complementar o pensamento de Figes, utilizamos o estudo do historiador francês François Albera *Eisenstein e o*

Construtivismo Russo, que é o principal para o desenvolvimento deste texto, cuja obra nos ajuda a entender e conseqüentemente analisar a filmografia Eisensteiniana.

Pretendemos mostrar que o filme atinge as estruturas da sociedade e, ao mesmo tempo, age como um “contra-poder”, chocando o pensamento dominante da sociedade a qual está atrelado. Suas análises são pautadas em filmes de regimes autoritários, porém, sua produção, mesmo que encomendada pelo regime soviético, traz consigo uma visão diferente daquela que é imposta, pois a realidade que se quer representar nos filmes não consegue ofuscar a vontade do realizador, que pode ser percebida por meio da análise da narrativa e da construção da trama. Assim, nesse trabalho, foi importante analisar no filme o cenário, as cores, a montagem, os planos, os cortes, o som, o regime de governo, enfim, todo o contexto em que se insere a construção da obra cinematográfica para se chegar a compreensão não apenas da obra, mas também da realidade que ela representa.

Capítulo 1 - A Rússia às vésperas da Revolução

O regime absolutista russo foi o mais duradouro, longo e estável, sendo a Rússia czarista, com seus 22,3 milhões de quilômetros quadrados, o maior Estado do mundo em dimensões físicas e geográficas, além de ser a principal potência demográfica da Europa. O estado russo, em certos aspectos, era muito mais poderoso que qualquer outro estado absolutista ocidental e conseguiu o que jamais outra autocracia conseguira: sobreviver até o século XX.

A estrutura do estado czarista, segundo Perry Anderson, não tinha paralelo em nenhum outro país da Europa. O czar governava em seu próprio nome e por toda a nobreza. Abaixo dele, havia uma hierarquia feudal, que abrigava em seu interior uma burocracia de Estado que, até 1917, continuava a ser nobilitada, hereditariamente, devido aos serviços prestados. Uma classe fundiária controlava 21 milhões de servos, sendo que 4/5 desses estavam vinculados a 1/5 dos proprietários de terras, mostrando o caráter altamente estratificado dessa classe social. Um por cento de toda a nobreza possuía, em seus domínios, 1/3 dos servos privados. A propriedade absenteísta era generalizada porque, segundo Anderson, a nobreza russa tinha aversão à gestão agrária, vivendo, em sua grande maioria, nas cidades. O Estado era o proprietário das terras, onde viviam 2/5 da população camponesa. Como destaca o autor, “o Estado era o maior proprietário feudal direto do país” (ANDERSON, 1995, p. 346). A nobreza hereditária dominava a estrutura de comando do exército, conforme sua nobilitação sendo os comandantes-em-chefe, os tios ou primos do czar. A Igreja também era subordinada a um departamento de Estado, cujo chefe era nomeado pelo czar, assim como todo o sistema de educação, cujos professores eram designados pelo czar e seus ministros.

1.1. Estrutura feudal e industrialização no Estado imperial russo

O primeiro grande choque sofrido pelo absolutismo russo veio com a humilhante derrota frente aos estados capitalistas da Inglaterra e da França, na Guerra da Crimeia, ocorrida entre 1854 e 1856 e motivada pelas ambições expansionistas do Império Russo perante o declínio e o gradual enfraquecimento do Império Otomano ao longo da primeira metade do século XIX. Os receios da França e da Grã-Bretanha de que um excessivo fortalecimento da Rússia danificasse os frágeis equilíbrios de poder na região acabaram por levar ambos os países a apoiar os otomanos e a entrar

em guerra com a Rússia. O conflito resultou na derrota da Rússia, que foi obrigada a desistir dos seus projetos de expansão nos Balcãs, a recuar na Crimeia e a respeitar a integridade do Império Otomano (ANDERSON, 1995).

A derrota militar frente ao Ocidente levou o czar Alexandre II à abolição da servidão, algo que já havia acabado em muitos os países, sendo que no império russo, até meados do século XIX, a comuna camponesa *mir* – comunidade de aldeia que tinha poder sobre as terras dos camponeses e as distribuía entre seus membros segundo diversos critérios que supostamente mantinham certa igualdade entre as famílias camponesas - praticamente não foi alterada (TAVARES e QUITAN, 2017).

A derrota na guerra levou o czar a aprovar uma série de reformas econômicas em 1861, entre elas a abolição da servidão. A reforma previa a venda aos camponeses, pelos senhores, das terras que eles já ocupavam. O Estado indenizaria os senhores pelas terras “perdidas”. Os camponeses, no entanto, não adquiririam o direito de propriedade privada sobre a terra comprada, permanecendo como membros de uma comuna e de um grupo doméstico, que continuava responsável pela distribuição da terra a outros grupos domésticos e seus integrantes (TAVARES e QUITAN, 2017).

Os membros da comuna pagariam também um imposto coletivo (“responsabilidade coletiva”) e o débito contraído com o Estado pelas terras adquiridas dos senhores. Além disso, o campesinato foi expropriado de uma parte das suas terras comuns, que foram passadas ao grandes proprietários de terra como *otrezki*, impossibilitando assim, para os camponeses, o acesso a estradas, florestas e rios. Conforme Tavares e Quitan (2017), o objetivo da medida era justamente obrigar os camponeses a trabalhar nas terras dos senhores para garantir sua subsistência. “Em certas regiões faziam-no em troca de prestação de trabalho, revivendo em parte a antiga corveia” (GERSCHENKRON, *apud* TAVARES e QUITAN, 2017, p.2320). Ou seja, os traços feudais ainda eram evidentes em pleno século XIX, o século da ascensão burguesa.

Consideremos as características essenciais desse complexo ato jurídico. Em primeiro lugar, foi dada aos servos sua liberdade técnica e legal, ou seja, eles não eram mais propriedade privada de seus mestres e estavam livres para negociar, se casar, pleitear e adquirir propriedades. Em segundo lugar, depois de um período de “obrigação temporária”, durante o qual continuavam a desempenhar algumas das obrigações pertinentes à sua antiga condição de servos, deviam começar a fazer uma série de pagamentos compensatórios ao governo pelos lotes de terra que lhes foram destinados;

esses lotes eram desmembrados da propriedade de seus antigos amos. O alto nível desses pagamentos compensatórios, ficado em 6 por cento de juros por um período de 49 anos, significava que os camponeses eram forçados a pagar um preço por suas terras muito acima do valor corrente de mercado, e representava uma compensação dissimulada à *dvoryanstvo* pela perda de trabalho servil. (WOOD, p. 25; 1991).

Entre 1865 e 1890, o império russo viveu também um crescimento demográfico explosivo que, ao lado da diminuição da taxa de mortalidade, provocou um aumento populacional de mais de 150%, sem expandir o seu espaço territorial.

O aumento da população e a queda nos índices de mortalidade demonstram a necessidade de aumento no setor produtivo. Assim, apesar da estrutura social e econômica feudal, o Estado russo se empenhou “numa política maciça de industrialização segundo o modelo ocidental” (HOBBSAWM, 1988, p. 21). A progressão da rede de estradas de ferro impactou na intensificação do comércio interno e externo, aumentando a produtividade dos setores industriais. O estado imperial controlava, conforme Anderson, cerca de dois terços da produção em equipamentos ferroviários. O capital investido era emprestado de países estrangeiros, empréstimos esses pagos com a exportação de grãos.

As cobranças fiscais, no entanto, recaíam sobre os camponeses, o que reduzia as possibilidades de expansão do comércio interno. No campo, o tipo predominante de relação social era uma espécie de “escravização” dos pequenos agricultores, com formas não-capitalistas estabelecidas entre o trabalhador e o dono da terra, como arrendamentos baseados em serviço, servidão por dívidas, etc. Porém, segundo Anderson, estabeleceu-se também na Rússia, ainda no século XIX, um sistema agrícola de tipo capitalista, que rapidamente se desenvolveu, mas as relações entre as classes permaneceram ainda semifeudais.

Assim, mesmo com sua estrutura feudal, no sentido econômico do termo – isto é, a base da propriedade fundiária criada por meio da servidão, pela “pilhagem da terra pela nobreza” (ANDERSON, 1995, 350) – o estado absolutista russo foi o principal motor da industrialização nas cidades, sendo o seu complexo metalúrgico um dos complexos industriais de maior avanço tecnológico do mundo (ANDERSON, p.353; 1995).

Entre 1906 e 1910, o primeiro-ministro russo, Pyotr Stolypin, lançou uma série de decretos permitindo a venda individual de terras, o que facilitou, em grande medida, a saída dos camponeses das terras comunais.

As reformas de Stolypin, em particular, foram destinadas a acelerar uma tal evolução através de sua aposta no mais forte, “a conversão da posse camponesa divisível em hereditária nas aldeias, a fim de incentivar o surgimento de uma classe *kulak*. As massas rurais continuaram atoladas no atraso e na pobreza seculares. (ANDERSON, 1995, p.350)

Na Rússia czarista, o processo de industrialização ocorreu, basicamente, em São Petersburgo e Moscou, que se encontravam mais próximas dos mercados de exportação. A indústria russa no final do século XIX era, relativamente, pequena, devido aos monopólios de entrada e distribuição de mercadorias. O regime dos czares, tradicionalmente, desconfiava das instituições capitalistas, vendo-as como ameaça aos seu poder absoluto. Assim, mesmo depois das tentativas de modernizar a indústria na segunda metade do século, a indústria russa permanecia com barreiras comerciais significativas. Devido às leis corporativistas, o registro de qualquer sociedade anônima requeria uma concessão especial do czar.

O final do século XIX é também o período em que ocorrem alterações na estrutura e funcionamento do capitalismo. Nesta etapa monopolista, o capital se caracterizava pela hegemonia do capital controlado pelos bancos e utilizado pelos industriais. Conforme Hobsbawm,

[...] por volta de 1900 era claramente identificado como sendo uma nova fase do desenvolvimento capitalista, como "capitalismo monopolista". Mas não importa muito como o chamemos ("capitalismo associado", "capitalismo organizado", etc.), desde que se admita — e é preciso admitir — que o cartel avançou às custas da concorrência de mercado, as sociedades anônimas às custas das firmas privadas, as grandes empresas comerciais e industriais às custas das menores; e que essa concentração implicou uma tendência ao oligopólio. (HOBSBAWM, 1988, p. 45)

O capital monopolista dominou a maior parte das indústrias, como a de aço, ferro, petróleo e a da construção de estradas de ferro, o que gerou grandes obstáculos ao desenvolvimento econômico da Rússia na passagem do século XIX para o XX. No entanto, apesar das “contradições internas” do processo de industrialização czarista, Anderson (1988) aponta que o setor industrial russo triplicou de volume das décadas que antecederam à Primeira Guerra Mundial, sendo uma das mais altas taxas de crescimento econômico da Europa.

Nas vésperas da Primeira Guerra Mundial, a Rússia era “o quarto maior produtor de aço no globo (acima da França). O volume absoluto do setor industrial era o quinto do mundo. A agricultura equivalia então a 50% do produto nacional, enquanto

a indústria respondia talvez a 20%, excluindo o vasto sistema ferroviário” (ANDERSON, 1995, p. 175). Para o autor, a Rússia chega às primeiras décadas do século XX com uma formação social heterogênea, “com um setor agrário predominantemente feudal, mas com um setor capitalista agroindustrial combinado, que era, no geral, preponderante” (*Idem, ib.*)

1.2 A modernidade cultural russa

Se, economicamente, a Rússia pouco se sustentava, quando em comparação com o crescimento arrojado e a riqueza de outras regiões do mundo, como os EUA e a demais países da Europa Ocidental, culturalmente, a Rússia de “Dostoievsky (1821-1881), Tolstoi (1828-1910), Tchekov (1860-1904), Tchaikovsky (1840-1893), Borodin (1834-1887) e Rimsky-Korsakov (1844-1908) era uma grande potência” (HOBSBAWN, 1998, p.37). O analfabetismo de massa da população camponesa não excluiu a existência de uma cultura esplêndida, embora restrita a uma ínfima minoria.

À formação social compósita, como descreve acima Perry Anderson, correspondia um imaginário cultural permeado, ao mesmo tempo, pelas tradições russas seculares e um interesse cada vez maior numa mudança radical. Do ponto de vista cultural, a abolição da servidão, em 1861, resultou no surgimento de um movimento cultural que tinha grande interesse pela vida do campo e dos camponeses. Jovens estudantes e intelectuais de oposição ao regime czarista passaram a enxergar na população rural a “identidade russa”, portadora de valores autenticamente nacionais, sobre os quais se fundaria uma nova era (FIGES, 2017). Conhecidos como *narodniks*, ou populistas, esses estudantes buscavam passar para os camponeses seus conhecimentos teóricos sobre a necessidade de transformações na sua realidade.

Uma das principais fontes dos populistas era o escritor Nikolai Tchernichevski, cujo livro *Que fazer?* “tornou-se uma bíblia para os revolucionários, inclusive o jovem Lenin, que disse que toda a sua vida fora transformada por ele” (FIGES, 2017, s.p.). Conforme Figes (2017, s.p.), a maioria dos estudantes que foi viver junto aos camponeses logo retornou à vida urbana, “mas o espírito da comuna, o estilo de vida ascético e as crenças materialistas que os estudantes tinham absorvido de Tchernichevski continuaram a inspirar a sua rejeição à velha sociedade”.

O fim do século XIX e o início do século XX foi marcado também pela influência da geração que surgira ainda na primeira metade do XIX, cujos principais

representantes são Turgueniev, Tolstói e Dostoiévski, uma literatura crítica que expressa as condições sociais e ideológicas da Rússia naquele período, abordando temas como a situação dos camponeses, a radicalização das idéias políticas, o ateísmo, a oposição entre Ocidente e Oriente. Essa polifonia que caracterizava o romance russo do período é analisada por Bakhtin como sendo a expressão do próprio ambiente de desenvolvimento desigual do capitalismo russo, que “não dissolveu completamente os grupos sociais do antigo regime, gerando um conflito cada vez maior entre o novo - o capitalismo com seus traços ocidentais - e o velho - as orientações eslavófilas da tradicional sociedade russa” (BAKHTIN, apud PERISSINOTO, 2009, p. 238)

Na passagem para o século XX, surge na Rússia uma nova geração conhecida como “Idade de Prata”, cujo maior expoente foi Máximo Gorki. Outras manifestações culturais refletem a dualidade tradição-modernidade da Rússia, como o famoso ballet Bolshoi que fora fundado no fim do século XVIII, como um teatro de servos de um grande senhor de terras, mas que se consolidou apadrinhado pela burguesia europeia no século XIX. Como observa Figes (2017)

Todas as maiores famílias de comerciantes destinavam grande parcela da sua riqueza provada a projetos filantrópicos e patrocínio artístico. Savva Mamontov, o barão moscovita das ferrovias, tornou-se empresário de ópera e grande patrono do “mundo da arte”, do qual nasceram os *Ballets Russes* (FIGES, 2017, s.p.)

Figes destaca que o mais importante empreendimento privado feito pela burguesia russa no final do século XIX foi o surgimento do Teatros das Artes de Moscou, fundado por Constantin Stanislavski, em parceria com Vladímir Niemiróvitch-Dântchenco. Sua visão de teatro independente estava comprometida com a ideia de que o teatro deveria chegar às massas com a produção de peças sobre a vida contemporânea. Denominou, originalmente, seu teatro de “Teatro das Artes Acessíveis”, com lugares baratos para estudantes pobres, ao lado de camarotes para as classes abastadas (FIGES, 2017, s.p.). Um dos principais teatrólogos da história do teatro moderno, sua teoria e sua prática estão entre as mais estudadas dentro das escolas e companhias de teatro e cinema, ainda nos dias atuais. Como observa Wood (1991),

O império Russo do começo do século XX, portanto, continha uma mistura extremamente volátil de riqueza ostensiva e dolorosa pobreza, de força e fraqueza, de atraso e modernidade, de despotismo e uma urgente exigência de mudanças. (WOOD, 1991, p.18).

O fim do século XIX também é marcado pela criação do cinematógrafo, pelos irmãos Lumière, na França, em 1895. Devido ao imenso sucesso do cinematógrafo, os irmãos Lumière desenvolveram um sistema de concessão para a difusão do aparelho. O plano comercial idealizado pela Societé Lumière fornecia o material e os operadores para quem quisesse expor seus filmes, pois o cinematógrafo e seus filmes não estavam à venda. Nas grandes capitais da Europa eram estabelecidos postos de difusão para esse tipo de apresentação. Dessa maneira, o cinematógrafo adentrou-se nas grandes capitais, e para que a promoção internacional do produto aumentasse.

A primeira exibição dos filmes dos Lumière em solo russo aconteceu em 1896, com o filme “O jogo de cartas”, de 1895. A exibição obteve uma recepção de certa forma negativa, por parte dos intelectuais ali presentes, como o escritor Gorki, por exemplo, que o considerou como “algo” menor frente à grande literatura russa. Conforme Tsivian (1989), Gorki afirmara sobre o cinema:

Isso não é vida, mas a sombra da vida e isso não é movimento, mas a sombra silenciosa do movimento. (TSIVIAN, Y. p. 6; 1989).

Os empresários russos, no entanto, logo viram no cinema uma mina de dinheiro. Os operadores enviados à Rússia pela Societé Lumière, Moisson, Doublier e Camile Cerff, filmaram a coroa do Czar Nicolau II, em 26 de junho de 1897, o que ficou reconhecido como o primeiro filme de “atualidades” da empresa francesa e a primeira “reportagem” cinematográfica da história. Logo, esse tipo de estratégia promoveu a abertura de diversos postos de exibição da película na Rússia, em sua maioria itinerantes, a fim de explorar o interior do país. Esse tipo de filme agradava a burguesia local e a promovia à burguesia internacional. Assim, mesmo em um país semifeudal e pouco industrializado, o cinema foi se difundindo até que se tornasse objeto de desejo da monarquia e, posteriormente, dos intelectuais.

Capítulo 2: Rumor à Revolução de Outubro

É importante entendermos que o processo da Revolução Russa não começou em 1917, tampouco em 1905. Desde o final do século XIX as discussões sobre os rumos políticos da Rússia estavam cada vez mais presentes, pois as potências europeias já se industrializaram e o capitalismo liberal triunfara, como escreve Hobsbawm. (HOBSBAWM, 1998, p.). Na leitura de Engels, o citado artigo de Tchernichevski, *Que fazer?*, mostrava que a Rússia possuía as condições necessárias para fazer a primeira revolução comunista do mundo, já que a sociedade capitalista ameaçava ruir por suas próprias contradições e o solo cultivado existia como propriedade comum dos camponeses. Escreve Engels em *Luta de classes na Rússia*, livro que reúne textos do autor publicados em 1875:

Ora, se no Ocidente a solução para as contradições mediante a reorganização da sociedade tem como pressuposto a apropriação de todos os meios de produção e, portanto, também do solo, como propriedade comum da sociedade, como se relaciona com essa propriedade comum do Ocidente, ainda a ser criada, a propriedade comum na Rússia que já (ou melhor, ainda) existe? Ela não poderia servir do ponto de partida para uma ação nacional que, saltando por cima de todo o período capitalista, transporta o comunismo camponês russo diretamente para a moderna propriedade comum socialista de todos os meios de produção, enriquecendo-o com todas as conquistas técnicas da era capitalista? (ENGELS, 2013, p.131).

No posfácio de *Questões Sociais da Rússia*, datado de 1894, Engels, porém, rebate o pensamento de Tchernichevski. Para ele, uma eventual reconfiguração da comuna russa, a propriedade comum dos camponeses, não teria efeito, se não partisse dos proletários industriais do Ocidente.

A vitória do proletariado europeu ocidental contra a burguesia e a substituição a ela associada da produção capitalista pela produção socialmente conduzida constituem as precondições necessárias para alçar a comuna russa ao mesmo estágio (ENGELS, 2013, p.132).

Influenciado pelas novas correntes de pensamento críticas que, desde meados do século XIX, chegam à Rússia, é fundando, em 1898, o PORSD, o Partido Operário Russo Social Democrata, que viria a ser, posteriormente, o Partido Comunista da União soviética (PCUS). Lênin, que estava exilado durante a fundação do partido, voltou a Rússia, por volta de 1900. Logo, em 1902, publicou uma de suas mais conhecidas obras, com o mesmo título do livreto de Tchernichevski, “Que fazer?”. Seu objetivo era sustentar que o partido deveria se afastar de qualquer movimento trabalhista de tendência ao sindicalismo que, na sua visão, não levava a vanguarda

revolucionária aos trabalhadores. Com essa obra que Lênin adentrou-se ao partido, tornando-se o centro revolucionário do marxismo russo. O PORSD, no entanto, como veremos, não era o único partido de oposição existente na Rússia, naquele momento.

2.1. A Revolução de 1905 e seus desdobramentos

Por volta de 1905, as propriedades da burguesia eram mais produtivas que as dos nobres, mas a área ocupada pelos *kulaks* (camponeses que possuíam extensas fazendas e faziam uso de trabalho assalariado em suas atividades) representava metade da dos proprietários urbanos. Essa camada de grandes agricultores viria a se tornar, nos anos 1930, os grandes inimigos da revolução. Potência imperial expansionista com o maior exército permanente da Europa, a Rússia amargava ainda os insucessos militares do século anterior e não conseguia fortalecer a confiança da sociedade no governo: a derrota na Criméia, o envolvimento diplomático nos Balcãs em 1870, a expansão russa em direção ao Extremo Oriente, que levou a Rússia a um conflito bélico com o Japão, resultando em uma série de desastres em terra e no mar (FITZPATRICK, 2017). Esse contexto serviu de combustível ao movimento liberal que propunha uma reforma constitucional, apoiada por parte das elites.

Diante dessas numerosas contradições, as manifestações foram ganhando espaços. Por meio de um manifesto, trabalhadores, camponeses, mulheres e outros grupos, organizados por um padre, se dirigiram ao Palácio de Inverno, com o objetivo de reivindicar ao czar direitos como a redução da jornada de trabalho, a organização de uma Assembleia Constituinte, salário mínimo, etc. O czar não estava no palácio e as tropas dispararam contra a população indefesa, fazendo dezenas de mortos e centenas de feridos, no que ficou conhecido como “Domingo Sangrento”. (REIS FILHO, 2010, p.42).

Após o massacre de 1905, grupos, organizações operárias e camponesas deram início a diversos motins, greves, rebeliões e ataques aos súditos do czar. A greve de outubro de 1905 levou à importante formação dos conselhos dos representantes de operários eleitos na fabricas, os sovietes, que trouxe a organização política e a teoria revolucionária que faltavam aos manifestantes. Os sovietes não se limitaram somente às funções políticas, mas também desempenharam funções governamentais, de forma alternativa e imediata como, saúde pública, iluminação, etc. No campo, a exemplo dos sovietes, os camponeses organizaram invasões, cooperativas, questionando os impostos às forças armadas.

Em 1905, na esteira da guerra com o Japão, o descontentamento dos camponeses eclodiu numa escala vasta, acompanhado por greves e levantes. Seguiu-se uma repressão severa, mas o governo que se assustara fez algumas concessões políticas para as camadas médias e promulgou uma reforma do sistema agrário que indicava uma mudança de rumo. A propriedade camponesa individual da terra foi finalmente estabelecida e o futuro do *mir* foi selado. De 1906 a 1911, uma série de leis encorajou a conversão da propriedade comunal em propriedade privada, e também a consolidação de faixas de terras em unidades compactas. A permanência do *mir* estava descartada. (SILVA, p.125; 2012).

Nesse momento ainda, no entanto, o movimento liberal assumiu a liderança e não houve resistência por parte dos grupos envolvidos nos motins. O governo imperial, por sua vez, acalmou-se diante da assinatura do Tratado de Portsmouth que, em setembro de 1905, selava a paz com o Japão. Porém, como escreve a historiadora Shirley Fitzpatrick, o auge do movimento liberal foi o Manifesto de Outubro de 1905, no qual o czar “reconhecia a proposta de uma constituição e prometia criar um parlamento nacional eleito, a Duma” (FITZPATRICK, 2017, s.p.)

A Duma era formada por cerca de 500 deputados eleitos, representando todas as classes sociais russas, e o Conselho de Estado (uma espécie de Câmara Alta) continha igual proporção de membros eleitos e indicados, representando as principais instituições religiosas, educacionais e financeiras. (WOOD, A. p.51; 1991).

Entretanto, as leis aprovadas pela Duma só entrariam em vigor após a aprovação do czar e de uma câmara alta, o Conselho de Estado, designado pelo autocrata e constituído por elites selecionadas (REIS, 2010, p.48). Ou seja, a Assembleia Constituinte sendo indicada pelo czar, conseqüentemente, era apenas algo figurativo dentro da política russa e viria a existir por apenas dez semanas.

O fracasso da primeira Duma impulsionou, em 1907, a necessidade da construção de uma segunda Duma, que durou por apenas quatro meses também. Ambas tentativas fracassaram devido à insatisfação do czar com os representantes das elites, que ao seu ver, não condiziam com a sua política. Entre 1912 e 1916, a Rússia teve quatro primeiros-ministros, quatro ministros da Justiça, quatro ministros da Educação, quatro Procuradores do Santo Sínodo e seis ministros do Interior (WOOD, 1991, p.55).

2.2 A Revolução de 1917 e a chegada dos bolcheviques ao poder

A quarta e última Duma colocou os setores mais conservadores dentro da Assembleia, mudança que foi decisiva para que novas inquietações ocorressem e que a estabilidade do governo voltasse a tornar-se “uma bomba relógio”. Esses dados apontados por Wood, apontam para a destruição gradual do sistema monárquica russo, que vinha se tornando cada vez mais insustentável, por conta dos levantes populares e dos gastos com a Primeira Guerra Mundial (1914-1918), da qual a Rússia só viria a sair no fim de 1917. O que também chama a atenção, segundo Wood, é que grande parte da população presente em solo russo, não era nascida na Rússia. A sociedade era extremamente diversificada, diversas nacionalidades e etnias ocupavam o solo russo.

Em 1917, de uma população total de 163 milhões, os russos só formavam 40 por cento. O restante era composto por uma massa enorme e heterógena de minorias nacionais que falavam múltiplas línguas e variavam e muito quanto ao número de componentes e ao nível de civilização. (WOOD, p.18; 1991).

No fim de fevereiro de 1917, a escassez de pão, greves e uma manifestação em homenagem a Dia Internacional da Mulher realizada por operárias levaram uma multidão às ruas de Petrogrado. A duma dissolvida criou um Comitê não autorizado que permaneceu em sessão.

Ainda antes da abdicação do tsar, formara-se em Petrogrado um soviete de operários e soldados. Depois de alguma hesitação, decidira, como instituição, não ingressar no governo provisório, apesar dos convites da Duma. Permaneceria como órgão autônomo do poder popular, vigiando e fiscalizando o curso dos acontecimentos, uma referência alternativa para todos os deserdados da sorte. (REIS, D.A. p.59; 2003).

Os ministros abandonaram a capital e a polícia informava ao czar que as tropas de Petrogrado mobilizadas para enfrentar a multidão, estava se confraternizando com ela. A multidão revolucionária já havia tomado todas estações ferroviárias e os suprimentos da artilharia. Nesse momento, o czar Nicolau II abdicou de seu mandato e, rapidamente, para que não existisse a possibilidade de um governo regente, estabeleceu-se um governo provisório democrático baseado na Duma, encabeçado pelo príncipe Lvov, um liberal moderado, formado por liberais e pelos *kadetis*,

democratas constitucionais que em outubro de 1905 romperam com os liberais porque almejavam mais concessões por parte do governo czarista (FITZPATRICK, 2017).

A queda do czar e a entrada do governo provisório não mudou os rumos da Rússia, pelo contrário, a situação do ponto de vista econômico piorou. O governo não retirou as tropas russas da guerra, logo, a crise só aumentara, pois, os gastos eram voltados para a guerra. Conseqüentemente, as cisões políticas começaram a desabrochar. Os soviets, liderados pelos bolcheviques, cresciam ao longo dos meses, e o povo via a possibilidade de mudança.

A figura de Lênin, líder dos bolcheviques, começava a se destacar cada vez mais diante das manifestações e insurreições populares. No mês de abril de 1917, o líder dos bolcheviques escreveu suas conhecidas “Teses de Abril”, em que defende o rompimento total com o governo provisório e a luta por uma República de Sovietes de Deputados Operários, Trabalhadores Agrícolas e Camponeses: “Todo poder aos soviets, bradava o slogan de Lenin”. Outro slogan salientava os três pilares representavam a necessidade do povo: “Paz, terra e pão”, ou seja, a saída da Rússia da guerra, a reforma agrária e alimentação para todos (FITZPATRICK, 2017, s.p.).

Com isso, Lênin proclamou a necessidade de transformar a revolução democrática burguesa do governo provisório em revolução socialista. O objetivo em vista não era uma república parlamentarista, mas uma república de Sovietes dos trabalhadores, camponeses pobres e seus representantes.

O governo provisório manifestara a intenção de formar uma coalizão com os soviets, a fim de evitar o crescimento dessa oposição e uma possível tomada de poder. Em julho de 1917, após um novo fracasso da Rússia frente a Alemanha, o governo provisório entrou em colapso, e Kerensky, da ala dos mencheviques, então Ministro da Guerra do governo provisório, assume o governo. O novo chefe de governo culpou os bolcheviques pela derrubada do antigo governo, e os soviets tornaram-se cada vez mais radicais.

Teve início, então, um processo fulminante de radicalização dos soviets e de soldados operários. Bolchevizavam-se, não no sentido de que houvesse uma adesão formal ao partido bolchevique, mas no sentido de que aderiam à proposta bolchevique de que todo o poder deveria ser assumido pelos soviets. (REIS, 2003, p. 63).

O prestígio e a autoridade do governo provisório desapareciam rapidamente e os soviets tomavam as rédeas. A Revolução de Outubro estava próxima. Nesse mês,

realizaram-se os preparativos para a tomada do poder pelos soviets. O recrutamento e a criação de frentes militares revolucionárias estavam sendo preparadas para tomar os pontos-chaves do poder. Trotsky, que estava fora do país, juntou-se à frente das operações e desempenhou papel importante de liderança e estratégia. Essas tropas, no entanto, não eram reconhecidas por muitos bolcheviques, como Zinoviev e Kamenev, que as consideravam uma hipótese “aventureira” e passível de fracasso. Mesmo sem o consenso de todos, Lênin tinha o apoio da ampla maioria e acreditava que a revolução deveria ser feita antes da abertura do II Congresso Soviético, que viria a ser no dia 25 de outubro de 1917.

A 25 de outubro (estilo antigo, equivalendo a 7 de novembro pelo calendário ocidental, introduzido alguns meses depois) a guarda vermelha, composta principalmente de trabalhadores de fábricas, ocupava os postos-chaves da cidade e avançava sobre o Palácio de Inverno. Foi um golpe incruento. O governo provisório desmoronou sem resistência. Alguns ministros foram detidos. O primeiro ministro, Kerenski, fugiu para o exterior. (CARR. E. p. 15; 1979).

Uma nova revolução iria começar a partir de uma cultura urbana que se consolidara desde o fim do século XIX. No âmago dessa revolução cultural, a busca por um modo de vida mais coletivo, pela construção do novo “homem” soviético.

Logo após a Revolução de Outubro, os futuristas se autodenominam “tamboreiros da revolução”, e o que pretendem com seu programa é ensinar o homem da rua a falar”. Isso significa destruir os antigos valores e construir os novos, isto é, propõem a reorganização consciente da língua aplicada a novas formas de ser. (CAVALIERI, s.d., p. 28)

Nesse processo, a Revolução Russa de 1917 engendrou um dos movimentos culturais e artísticos mais surpreendentes e multifacetados da história da arte moderna, processo no qual os artistas, como Eisenstein, teriam papel fundamental.

Capítulo 3: A Revolução no cinema: a consolidação do cinema na Rússia

Apesar do turbulento contexto econômico e político russo desde o final do século XIX, o cinema se tornou objeto de desejo do público, embora a maioria dos espectadores não pudesse ler ou escrever, e do próprio czar, sendo objeto de debate das vanguardas artísticas no começo do século seguinte. Nesse período, na Europa e nos Estados Unidos, o cinema já havia saído da marginalidade. O cinema russo, no entanto, ainda estava se desenvolvendo, saindo do campo de atrações e do *vaudeville* para habitar os grandes centros e salas. Também, no começo do século XX, as primeiras grandes distribuidoras francesas como a Pathé Films e a Gaumont já se consolidaram no mercado cinematográfico, detendo os direitos autorais dos filmes, pois as patentes e as cópias eram difíceis de serem controladas.

Antes da Revolução de 1917, no entanto, a indústria cinematográfica russa não estava aquém de suas concorrentes pelo mundo, ela vinha ganhando cada vez mais espaço dentro dos movimentos artísticos que emergiram durante os anos de guerra. Os produtores e diretores pensavam, inclusive, em exportar seus filmes para o Ocidente. De acordo com Yuri Tsivian, essa ideia teria partido da filial russa da produtora francesa Pathé. Devido à demanda do público culto russo que, culturalmente, se afeiçoara por finais trágicos, similares aos da literatura, os filmes, antes de 1917, deveriam ser produzidos com duas versões, sendo a de final feliz destinada à exportação. Ainda segundo Tsivian, os filmes russos se caracterizavam pelo imobilismo das cenas, ou seja, os personagens pouco se moviam nos filmes, o que se tornou uma característica importante do modelo de melodrama russo.

O 'imobilismo' das cenas tem duas origens: o Teatro de Arte de Moscou e sua teoria das pausas psicológicas, e os cinemas dinamarquês e italiano. Essas duas correntes se influenciaram mutuamente e se transformaram no próprio interior do cinema russo: a 'pose' de ópera do 'divismo' italiano se nutriu do psicologismo, enquanto a 'pausa' do Teatro de Artes de Moscou (à maneira Tchekoviana, o que não significa de forma alguma lentidão de movimento) encontra no cinema um equivalente plástico. (TSIVIAN, 1989, p. 93)

Em 1914, segundo Oliveira, o cineasta Yakov Protazanov chegou a modificar o final de *Drama no Telefone* (uma versão de *The Lonely Villa*, do cineasta norte-americano D.W. Griffith), assassinando a protagonista ao invés de salvá-la de ladrões, como o original. Como observou Tsivian, a ação do filme se passa no estrangeiro,

sendo que um final feliz teria pouco sucesso no contexto russo (TSIVIAN, 1989, p. 89-97). Como escreve Oliveira,

Entre 1914 e 1919, o cinema russo divergiu completamente das tendências de outros países europeus. O público parecia apreciar filmes com pouca ação e pouco movimento, em filmes geralmente melancólicos, poéticos ou de romances ciganos. Por essas razões, conclui Tsivian, o cinema russo não ultrapassaria as fronteiras do país até a Primeira Guerra Mundial. (OLIVEIRA, disponível em <http://www.rua.ufscar.br/o-czar-e-a-setima-arte-cinema-russo-antes-da-revolucao/>).

Após 1914, o complexo cinematográfico está consolidado, principalmente nos EUA, onde se desenvolveu um estilo de cinema pautado na divisão de “áreas”, como se fosse uma linha de montagem. Além disso, os filmes passam, em sua maioria, a ser filmados em estúdio, com cenários construídos de acordo com princípios naturalistas. Esse tipo de filme aponta para uma “verdade fabricada”, ou seja, um mundo imaginário a copiar a realidade. Durante a guerra, 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, mais tarde modificado por Lênin.

3.1. Arte funcional ou arte livre

A revolução, além de mudar os rumos políticos da sociedade russa, mudou também o dia a dia da vida privada daquela sociedade. Para os bolcheviques era necessário romper com qualquer costume burguês, pois só assim seria possível criar um novo homem e mulher e enfim, uma sociedade comunista. E isso colocaria mudanças na vida privada, em busca de uma vida cotidiana coletiva.

Segundo Figes (2017), as mansões, palácios e propriedades pertencentes à nobreza russa deram lugar aos primeiros apartamentos urbanos coletivos, que depois seriam objetos de elaboração dos arquitetos construtivistas na década de 1920, elaborando planos mais radicais ainda, como a abolição da vida privada, propondo, inclusive, a coletivização de roupas e das tarefas domésticas, etc.

A nobreza das províncias foi privada das suas propriedades, as mansões queimadas ou confiscadas pelas comunas camponesas ou pelo soviete local, e os ricos foram forçados a dividir os seus grandes apartamentos com os pobres urbanos ou ceder os cômodos aos antigos criados domésticos e suas famílias. Essa “guerra contra os palácios” dos soviéticos era uma guerra ao privilégio e aos símbolos culturais do passado tsar. Mas também fazia parte da cruzada para construir um modo de vida mais coletivo que estava no âmago da revolução cultural da União Soviética. Ao forçar as pessoas a dividirem apartamentos comunitários, os bolcheviques acreditavam que

conseguiriam torná-las comunistas no comportamento e no pensamento básicos. A propriedade e o espaço privados desapareceriam, a família patriarcal (“burguesa”) seria substituída pela organização e pela fraternidade comunistas e a vida do indivíduo mergulharia na comunidade (FIGES, 2017, p.303)

Mas como mudar a mentalidade, as visões de mundo, daquela sociedade, especialmente a dos camponeses, pautada fortemente pelos ideais cristãos que viam no trabalho manual a única forma justa de valor e a condição de pobreza como uma virtude divina? (FIGES, 2017). Em uma sociedade que transformou radicalmente as relações de produção, que instaurou um regime proletário, como criar um tipo de representação que dê conta do novo estatuto icônico atingido pelo povo? (MENDES, 2017, p.127). Essa foi uma questão colocada por parte dos líderes políticos da Revolução, pois se o povo tinha um novo estatuto político, era necessária a construção de uma nova consciência política e social.

Em relação à produção cultural, Lênin não queria que a direção revolucionária produzisse uma cultura independente, isolada da função social e dos interesses do povo. Porém, o mesmo também não acreditava num dirigismo burocrático, pois na sua visão isso teria apenas utilidade em situações imediatas de *agitprop*, ficando a criação estética à propaganda. O líder bolchevique ressaltou que era “incompetente” nesse campo, e que deixaria os assuntos a Anatoli Lunatcharski, o primeiro Comissário do Povo para assuntos de Educação e Cultura do governo revolucionário.

A cultura proletária – escreveu ele – não surge completamente feita de não se sabe onde. Ela não é uma invenção de homens que se classificam como especialistas no assunto. Tudo isso é pura tolice. A cultura proletária deve ser o desenvolvimento lógico da soma dos conhecimentos elaborados pela humanidade sob o jugo das sociedades capitalistas, feudal e burocrática. (KONDER, 2013, p.68)

Segundo Leandro Konder, na obra *Os marxistas e a arte*, o líder bolchevique priorizava a visão política, por isso, não podia perder de vista os valores estritamente políticos. Quando a política não era suficiente para avaliar algum fato estético, ele se retraía. Seguindo a linha de pensamento de Lenin, que é pautada pelos escritos e estudos de Marx e Engels – que viam a arte como algo do coletivo – a arte socialista deveria colocar fim à figura do artista que, no século XIX, era visto como alguém fora da sociedade, um tipo de ser “divino” que não faz parte da classe proletária, mas alguém que atua como autônomo, porém defende o bem-estar da burguesia.

No momento em que Marx e Engels escrevem, sua crítica se dirigia aos compositores musicais, principalmente de óperas e sinfonias, que eram executadas nas residências burguesas que possuíam em seus aposentos diversos instrumentos musicais. Marx e Engels se dirigiam também à literatura que, até a metade do século XIX, era considerada pelos autores como pouco crítica, baseada apenas nos métodos narrativos, o que mudaria com os textos de franceses como Victor Hugo, Baudelaire e Rimbaud, e ingleses como Oscar Wilde e Charles Dickens, que moldaram a literatura moderna.

A concentração exclusiva do talento artístico em alguns indivíduos [...] é uma consequência da divisão do trabalho. Mesmo que, em determinadas condições sociais, todos pudessem tornar-se excelentes pintores, isso não impediria que cada indivíduo também fosse um pintor original, de maneira que, nesse caso, a diferença entre trabalho 'humano' e trabalho 'único' reduz-se em absurdo. Numa sociedade comunista não há pintores, mas apenas homens que, entre outras coisas, praticam a pintura. (BARRAL, 1994, p.113).

Antes mesmo da vitória de outubro, já havia setores dentro do partido que acreditavam numa literatura específica destinada aos operários, o que sempre foi contrário à política de Lênin, que acreditava numa literatura para todos, ou seja, que os operários não se limitassem, mas que aprendessem a compreender melhor a literatura num todo.

A liberdade do escritor burguês, do artista e da atriz não passa de uma dependência mascarada (ou que se mascara hipocritamente), dependência do dinheiro, dependência do corruptor, dependência do produtor. E nós, socialistas, desmascaramos essa hipocrisia, arrancamos as falsas insígnias, não para obter uma literatura e uma arte socialista sem classes), mas para opor a uma literatura pretensamente livre, e de fato ligada à burguesia, uma literatura realmente livre, abertamente ligada ao proletariado. (FISCHER, 1987, p. 114).

O governo de Lenin não se omitiu diante da efervescência cultural do início da década de 1920, porém, soube conduzir o debate entre os adeptos da arte funcional à revolução e os defensores da arte livre, sem que o dirigismo burocrático tomasse as rédeas, e também não deixou que os artistas se descolassem do eixo revolucionário. Lênin mostrou-se “dividido” entre a concepção de Marx e Engels e de Plekhanov, para quem a arte um fenômeno social que nasce do trabalho: “O homem considera primeiro os objetos e os demais fenômenos do ponto de vista utilitário e, somente depois, adota sua atitude do ponto de vista estético” (PLEKHANOV, 1964).

Da mesma forma, o ambiente literário pós revolução se caracterizava pelo choque entre várias tendências, que incluíam o formalismo dos Irmãos de Serapião¹, o tradicionalismo acadêmico, o refinamento dos imagistas², a agressividade dos futuristas (entre os quais surgiu Maiakovski) e a posição moderada, “aberta e confusa” de Gorki. (KONDER, 2013, p.69).

Também na pintura, na escultura e arquitetura, o debate sobre a função da arte na nova sociedade revolucionária permanecia. O artista também tinha um papel fundamental a desempenhar na construção dos novos homens e mulheres soviéticos. A revolução artística estava ligada aos construtivistas, como é o caso do pintor, escultor e arquiteto Vladimir Tátlin, um dos principais idealizadores do movimento construtivista, que já tinha certo reconhecimento no território europeu por suas obras do início da década de 1910, incentivadas pelo Manifesto Futurista de 1909, e defendia que a verdadeira importância da arte estava no cumprimento de um papel político.

Após a Revolução de 1917, Moscou se tornou o centro cultural do Estado soviético, “modelo da nova cidade industrial que os bolcheviques queriam construir” (FIGES, 2017). Moscou é palco também do Proletkult (Cultura Proletária), movimento criado com a função de elevar a cultura entre os trabalhadores, pautando uma nova cultura proletária, algo que desprezasse todo o passado, que edificasse novas formas de vida social por meio da arte, acreditando que “uma ciência, arte, literatura e moralidade novas [...] prepara um novo ser humano com um novo sistema de emoções e crenças” (FIGES, 2017). Essa crença era compartilhada pelos artistas da Frente de Esquerda das Artes (LEF), pelos cineastas do cine-olho³ e pelo cinema de Serguei Eisenstein. Todos concentraram-se em formas de arte como a arquitetura, o documentário, a fotomontagem, os cartazes, projetos para roupas e tecidos, móveis e

¹ O grupo dos “Irmãos de Serapião”, formado em 1921, cujo nome alude à personagem do eremita homônimo de Hoffmann, era composto por prosadores, poetas e críticos que não pretendiam criar uma nova escola, mas pregavam sobretudo a liberdade individual de criação. Entre seus membros, destacaram-se: E. Zamiátin, M. Zóchtchenko, K. Fiédin, V. Kaviérin, V. Chklóvski, I. Gruzdirov, V. Ivánov, L. Lunts, N. Tíkhonov, V. Pozner, M. Slonímski, N. Nikítin, E. Polónskaia.

² Imagista refere-se ao Imagismo Russo, movimento literário dentro da vanguarda russa que surgiu em Moscou depois da revolução de 1917, com atuação destacada na poesia, fazendo parte dela também escritores de outros gêneros literários, sendo Serguei Iessienin o poeta mais conhecido dessa corrente.

³ Projeto do cineasta Dziga Vertov, seu irmão Phillip Kaufman e sua esposa Elizaveta Svilova, no qual a câmera seria mais aperfeiçoada que o olho humano e capaz de “fotografar” o cotidiano, as ações e sons espontâneos e que vão embora tão rapidamente que seria impossível refazê-los. O objetivo era mostrar as pessoas no momento em que elas não estavam representando.

utensílios domésticos que tivessem impacto direto na vida cotidiana ao mesmo tempo em que treinavam a mente humana para ver o mundo a partir de uma perspectiva mais socialista (FIGES, 2017, p. 304).

Com esse fim, Varvara Stepanova e Vladimir Tatlin desenharam roupas e uniformes para trabalhadores. Os modelos de Stepanova, muito geométricos e impessoais, romperam as divisões entre roupas masculinas e femininas. Os modelos de Tatlin subordinavam o elemento artístico à funcionalidade. Um casaco masculino de primavera, por exemplo, era projetado para ser leve e ainda assim reter o calor, mas feito de tecido não tingido e sem elementos decorativos. Alexandre Rodchenko e Gustav Klutskis usaram fotomontagens para inserir agitação em anúncios comerciais e até embalagens. El Lissitzky (convertido tardio à arte de produção dos construtivistas) projetou móveis simples e leves que podiam ser produzidos em massa para uso padronizado. Eram versáteis e de fácil transporte, como necessário nas circunstâncias instáveis da casa comunitária. A sua cama dobrável era um bom exemplo da filosofia construtivista. Era extremamente prática, realmente economizava espaço nos apinhados apartamentos soviéticos e, ao mesmo tempo, na medida em que permitia ao indivíduo mudar o lugar de dormir e o parceiro de cama, era projetada para ser instrumental no movimento comunista de romper as relações conjugais da família burguesa. (FIGES, 2017, p. 305)

Entre fevereiro de 1917 e 1919, a censura foi abolida e companhias produtoras, como Ermoliev e Thiemann, produziram filmes pró-revolução, como *O revolucionário*, de Evgueni Bauer, de 1917 (MENDES, 2017, p.122). Em 1919, o cinema soviético foi estatizado e nacionalizado na União Soviética. Com isso a importação de filmes ficou por conta de agências locais de produções porque elas eram integradas, era produção, distribuição e exibição e era tudo do Estado. Os filmes americanos eram importados por essas empresas, e a renda desses filmes ficava na URSS, o que colaborou para que a URSS montasse um parque industrial de produção de filmes.

No cinema, o governo soviético viu a possibilidade de uma interação entre o partido e povo, de forma totalmente didática, a fim de fazer emergir uma nova sociedade. Lênin considerava o cinema a arte mais importante de todas, devido ao seu papel de propaganda e pela possibilidade de promover a unificação cultural de todas as repúblicas integrantes da União Soviética pelo ideais socialistas (FIGES, 2017, p.). No início dos anos 1920, metade do público dos cinemas soviéticos tinha entre 10 e 15 anos, a plateia era formada, principalmente, de camponeses analfabetos ou semianalfabetos, porém, era uma idade em que as ideias políticas começam a se formar na mente. Essa foi uma das principais virtudes do cinema aos olhos de seus patrocinadores no Kremlin. Ali estava a forma de arte da nova sociedade socialista:

tecnologicamente mais avançada, mais democrática e mais próximo da realidade do que todas as artes do Velho Mundo.

3.2 Eisenstein: o revolucionário dentro da revolução

Serguei Eisenstein nasceu no dia 23 de janeiro de 1898, segundo o calendário gregoriano, na cidade Riga, Letônia. Seu pai, Mikhail Eisenstein, era um renomado engenheiro da cidade e sua mãe, Julia Ivanovna, filha de comerciantes ricos. Por influência direta do pai, o jovem Serguei iniciou os estudos para ser engenheiro em Petrogrado. Porém, isso viria a mudar; sua paixão logo seria o teatro, onde teria seu primeiro contato com as técnicas de montagem.

Eisenstein identifica o marco de sua “paixão furiosa” pelo teatro ao seu primeiro encontro com a Commedia dell’Arte: a apresentação de Turandot, montagem de Fiodor Komissarjévski, no momento da excursão do teatro Nezlobin à Riga, em 1913. Mas a sua determinação em abandonar a Engenharia para se consagrar definitivamente à arte aconteceu quando assistiu a montagem de Vsévolod Meierhold para Mascarada, drama de Lérmontov. (OLIVEIRA, p.2; 2008)

A *Mascarada*, peça de Mikhail Yurevitch Liermontov, era uma crítica à sociedade e aos hábitos fúteis e mesquinhos de sua época e estreou em 25 de fevereiro de 1917, em meio à revolução que viria a derrubar a monarquia. A apresentação marcou, ao mesmo tempo, o fim de uma era e o nascimento de um novo teatro. Nesse período, Eisenstein passou a estudar o teatro, especialmente sua história.

Logo após a Revolução de Outubro, o Exército Vermelho dos bolcheviques foi ganhando cada vez mais espaço entre os trabalhadores, estudantes e artistas, recrutando milhares de jovens e adultos, entre 18 e 40 anos, do sexo masculino, para enfrentar o governo menchevique, durante a Guerra Civil Russa (1918 – 1922). A revolução bolchevique mudou completamente a vida de Eisenstein, não só política, mas pessoal também. É nesse momento que o futuro cineasta enfrentou seu próprio pai, que acompanhara o Exército Branco (mencheviques), que fazia oposição aos bolcheviques.

Serguei Eisenstein rompeu com o pai e com os estudos de engenharia para se engajar na organização de espetáculos teatrais para os soldados. Lev Kulechov, Dziga Vertov e Eduard Tissé (que viria a ser o fotógrafo de Eisenstein) trabalharam juntos nos noticiários do front e nos primeiros trens de propaganda, equipados para filmagem e exposições. A decoração desses trens foi o primeiro trabalho de muitos artistas, à época ainda adolescentes, como Grigori Kozintsen, que, com apenas 14 anos, fundou a Fábrica do Ator

Excêntrico (Feks) com um grupo de amigos. Todos eram inacreditavelmente jovens e inexperientes. (SARAIVA, 2001, p.109).

Eisenstein contribuiu para a vitória do Exército Vermelho, pois foi um dos pilares do *agitprop*, a agitação e propaganda no *front* dos bolcheviques. Oliveira aborda os termos agitação e propaganda, respectivamente, como mobilização e construção do socialismo soviético.

Eisenstein pôde viver mais intensamente o fazer teatral, divulgando a causa revolucionária pelo interior da Rússia. A lista de desenhos para cenários de peças em que trabalhou durante a guerra civil é extensa. São aproximadamente 75 peças, mas nem todas foram apresentadas. Mesmo assim, é incrível constatar a dedicação de Eisenstein ao teatro. No seu universo de trabalho e pesquisa figuram autores como Molière, Ben Jonson, o sempre presente Shakespeare, Ibsen, Strindberg, Maeterlinck, Aristófanes, Gógol, Tolstói, Zola, e ainda autores contemporâneos como o autor de teatro popular Romain Rolland, Lunatchárski e Maiakóvski (OLIVEIRA, 2008, p.3).

Sua contribuição e seus estudos sobre teatro o levaram a se aprofundar cada vez mais no teatro russo. Até então, era tudo mera teoria e pouca prática, só o convívio nos grandes laboratórios e estúdios de encenação poderiam de fato testar seus conhecimentos e sua capacidade criativa. Em setembro de 1921, Eisenstein começa a frequentar o GYRM (Laboratórios Estaduais Superiores de Encenação), liderados por Meyerhold, importante personagem da vanguarda russa, um dos poucos artistas a apoiar a nacionalização do teatro russo, em novembro de 1917. Entrou para o partido em 1918 e foi encarregado do Departamento de Teatro do Comissariado e Instrução Pública. Com o lema Outubro no teatro, “começou uma revolução contra as antigas convenções naturalistas da cena teatral [...] para formar novos diretores que levassem para as ruas seu teatro revolucionário”. (FIGES, 2017, p.)

Ao mesmo tempo, Meyerhold assume a função de cenógrafo no Proletkult. Segundo Arlindo Machado, a força política do Proletkult era imensa, ultrapassando, inclusive, o número de membros do PCUS. Conforme Figes (2017), no seu auge, o Proletkult teria cerca de 400 mil membros, nos seus “teatros e clubes de fábrica, oficinas de artistas e grupos de redação criativa, coros e bandas marciais, organizados em cerca de trezentas filiais espalhadas pelo território soviético” (FIGES, 2017, p.306).

Figes observa que, num movimento tão amplo, era esperado que houvesse diversidade de opiniões sobre o conteúdo apropriado dessa cultura revolucionária e

divisões ideológicas começaram a surgir no interior do movimento, sendo a principal delas a relação entre o novo e o velho, o soviético e o russo.

Na extrema esquerda do Proletkult havia uma forte tendência iconoclasta que se alegrava com a destruição do velho mundo. [...] Mas também havia a fé utópica de que uma nova cultura seria construída sobre os escombros da velha. Os membros mais dedicados do Proletkult acreditavam seriamente na ideia de uma civilização puramente soviética expurgada por completo de elementos históricos e nacionais. Essa “cultura soviética” seria internacionalista, coletivista e proletária. [...] Os membros mais moderados do Proletkult foram forçados a reconhecer que não poderiam construir a sua nova cultura totalmente do nada e que, por mais utópicos que fossem os planos, boa parte do seu trabalho consistiria em educar os trabalhadores na cultura antiga. (FIGES, 2017, p. 306)

Meyerhold passou a ser uma verdadeira ameaça ao PCUS, que em 1922, passou o Proletkult aos sindicatos, que eram ligados ao partido. Sua aversão ao teatro naturalista – de seu antigo mentor Stanislavski – e ao realismo psicológico, mais preocupado com a teatralidade do que com o realismo, fez com que Meyerhold, a partir de 1924, começasse a divergir do percurso tomado pelo Partido Comunista Soviético, que exigia que o teatro desempenhasse uma proposta ideológica na construção do socialismo, com obras que refletissem o cotidiano, conceito básico do realismo socialista.

Suas atividades dentro do GVVYRM, porém, se mantiveram. Serguei Eisenstein era considerado por Meyerhold seu principal aluno. Eisenstein, por sua vez, “considerava que havia ultrapassado o antigo professor no entendimento da ideia de movimento, que seria tão importante na biomecânica” (ADAMS, 2014, p. 4). A teoria eisensteiniana do movimento expressivo corresponde ao seu entendimento de como se dá o processo de criação e atuação do ator. Os embates entre Eisenstein e Meyerhold se prolongariam até o fim de suas vidas. Com a experiência adquirida nos laboratórios de Meyerhold, e com a prática do Proletkult, Eisenstein começou a se direcionar às teorias da montagem.

Sua primeira tarefa cinematográfica foi a reestruturação de dois episódios de *Dr. Mabuse*, filme policial alemão de 1922, dirigido por Fritz Lang. Essa reestruturação foi batizada de “A podridão dourada”, tarefa designada por Esfir Shub, responsável pela edição e montagem de filmes, que também atuou como diretora no emblemático filme *A queda da dinastia Romanov*, de 1927.

O manifesto “Montagem de atrações”, publicado na revista LEF, em 1923, propunha, segundo Ismail Xavier, “um novo método de construção do espetáculo teatral, evocando princípios da encenação utilizados no circo, no music-hall, no grand-guignol e no cinema, com objetivo de provocar choques no espectador”. (XAVIER, 2005, p.107-108). Sobre a ideia de atração, Ismail Xavier esclarece:

Atração (do ponto de vista teatral) é todo aspecto agressivo do teatro, ou seja, todo elemento que submete o espectador a uma ação sensorial ou psicológica experimentalmente verificada e matematicamente calculada com o propósito de nele produzir certos choques emocionais que, por sua vez, determinem em seu conjunto precisamente a possibilidade do espectador perceber o aspecto ideológico daquilo que foi exposto, sua conclusão ideológica final. (XAVIER, 2018, p. 157)

É nesse momento que despertará em Eisenstein o seu interesse pelo cinema. A montagem de atrações e o movimento expressivo trazem a ele a possibilidade de um novo cinema.

As experiências formais que Eisenstein vinha realizando no teatro parecem encontrar no cinema a técnica artista ideal em função das possibilidades que este último apresentava de trabalhar o dinamismo, a descontinuidade, a simultaneidade, a deformação, a fragmentação, como também a organicidade da obra artística. (TEIXEIRA, p.13; 2008).

Ainda com o Proletkult, Eisenstein ganha a autorização de filmar um ciclo de filmes intitulados “Rumo à ditadura”, consagrando às lutas sociais e políticas antes de 1917. Porém, somente o quinto episódio, *A greve* (1924), é realizado, pois ocorre nesse momento sua ruptura com o Proletkult. Ao mesmo tempo em que o jovem Eisenstein vai se encontrando como cineasta dentro do teatro, as vanguardas artísticas russas estão em ebulição. A base dessa mudança estética, plástica e visual é levantada pela recusa da mimese realista do suprematismo⁴ e a recusa do cinema norte americano. A partir dessa negação do que estava sendo feito, nasce o movimento dos construtivistas russos, que propunham uma arte feita de “artistas engenheiros”, ou seja, aquele que conhece e domina a construção e a reconstrução

⁴ Movimento russo de arte abstrata, o suprematismo surge por volta de 1913, mas sua sistematização teórica data de 1925, do manifesto *Do Cubismo ao Futurismo ao Suprematismo: o Novo Realismo na Pintura*, escrito por Kazimir Malevich (1878-1935) em colaboração com o poeta Vladimir Maiakóvski (1894-1930). O suprematismo está diretamente ligado ao seu criador, Malevich, e às pesquisas formais levadas a cabo pelas vanguardas russas do começo do século XX. Nesse contexto, o suprematismo defende uma arte livre de finalidades práticas e comprometida com a pura visualidade plástica. Trata-se de romper com a ideia de imitação da natureza, com as formas ilusionistas, com a luz e cor naturalistas e com qualquer referência ao mundo objetivo.

da justaposição de pedaços diferentes para compor um novo objeto. A justaposição nasceu dentro do cinema russo por meio das experiências de Lev Kulechov, conhecido como o pai da montagem cinematográfica, que defendia um cinema totalmente autoral, no qual o diretor cuidava de toda a obra, desde o roteiro até a montagem. Seus famosos experimentos contribuíram diretamente para a ascensão do cinema de Eisenstein. Um desses experimentos deu-se com o “Efeito Kulechov”, experimento simples que intercalava quadros da face “inexpressiva” do ator Ivan Mosjouskine (1889-1939) com imagens de um prato de sopa, uma criança morta e uma mulher atraente.

O mesmo plano de um ator, justaposto, primeiro, a um prato de sopa: depois, à porta de uma prisão; e, por fim, a imagens de uma situação amorosa. O efeito produzido sobre o público foram percepções diferentes a cada repetição. Uma prova que o sentido de cada elemento era dado por sua posição na montagem do filme. (SARAIVA, p.116; 2001).

Kulechov não defendia a ideia de descartar totalmente o cinema norte-americano, ao contrário, buscava aproveitar de suas técnicas clássicas e colocá-las a serviço das técnicas russas. Seu cinema buscava a emoção pela vertigem e pelo envolvimento na velocidade, mais do que pela identificação psicológica (SARAIVA, 2001, p.117), opondo-se ao melodrama de D.W.Griffith⁵, que era a principal ferramenta técnica e ideológica para o cinema norte americano do início dos anos 1920. Para Lunatcharski, em texto de 1930, a base da indústria cinematográfica europeia e americana deveria servir como um exemplo a ser seguido na URSS, do ponto de vista da industrialização da atividade cinematográfica para poder combater o próprio monopólio europeu e americano dentro do cinema. Afirmava o teórico

Eles [norte-americanos] também ajudam no progresso do cine jornalismo, com filmes muito ricos e muitas vezes fascinantes. Mas não devemos nos iludir. Temos poucos recursos para apropriação dessas riquezas. (LUNATCHARSKI, 2018, p.136).

A partir dessas perspectivas teóricas, vemos, desde o primeiro filme de Eisenstein, uma mudança significativa em tudo que era feito até então dentro do

⁵ Ator e diretor e mais tarde produtor de suas próprias obras. Para alguns estudiosos do campo, Griffith é considerado o pai do cinema, como forma de arte e comunicação coesa e única, pela “descoberta” daquilo que para muitos é a essência do cinema: a montagem, ou seja, a concepção do espaço e o tempo da sucessão de imagens em movimento, um tipo de editoração e reunião do filme, que poderia dar diversos significados ao mesmo, em especial, por mostrar os filmes, como forma de expressão cultural e não somente uma forma menor e barata de divertimento.

cinema. Com ele, o antigo melodrama ganhara outra característica, a partir do conceito dialético do choque de estímulos, ou a maneira como o encenador dispõe dessas atrações em determinada ordem, sempre com o objetivo final de surpreender ou provocar o choque da audiência (ADAMS, 2014), característica que estará presente em toda sua trajetória cinematográfica.

No seu primeiro longa-metragem, intitulado *A greve*, de 1925, podemos perceber o estudo da greve como um meio da autoconsciência proletária, em outras palavras, a greve, embora seja uma das etapas, é uma forma de se derrubar um sistema, no caso, o sistema capitalista. O que fica evidente nessa obra são as questões levantadas pelo Manifesto Montagem de Atrações. Nesse filme, Eisenstein utiliza de procedimentos da montagem rítmica, pautada na justaposição de quadros como: caricaturas (a representação dos donos das fábricas, retratados como gordos, bem vestidos, o clássico capitalista gordo de desenhos animados, e os operários, ao contrário, mal vestidos, fortes; os objetos (o capitalista segura um charuto, um telefone, instrumentos que caracterizam “o controle”, e os operários, as ferramentas para o funcionamento das máquinas, o estereótipo do “vagabundo”, icônico personagem de Chaplin, em “Tempos Modernos” (1936), que embora seja posterior, caracteriza bem os operários do filme de Eisenstein.

Por fim, o que realmente é marcante em *A greve* é a descontinuidade característica de Eisenstein, o choque, a montagem metafórica, segundo Saraiva, ao associar a morte de um touro em um matadouro com o massacre dos operários. A trama do filme se desenvolve a partir de vários acontecimentos do cotidiano do trabalhador, caracterizando a intenção do diretor pela montagem rítmica, isto é, a repetição de fatores e acontecimentos que geram um conflito, ou seja, o cotidiano dos trabalhadores de uma fábrica que se repete, até que uma revolta acontece. Isso difere do que virá a ser feito na sua obra mais conhecida, o filme de 1925, *O encouraçado Potemkin*.

3.3. A cultura e as disputas políticas

Após a morte de Lenin, ocorrida em 1924, a crise política que já existia devido à diferenças internas no partido, se acentuou ainda mais pela falta de uma liderança. Dentre os possíveis líderes, destacavam-se as figuras de Stálin e Trotsky. Esse liderava a “oposição de esquerda” e Stálin possuía ampla maioria dentro do PCUS. A oposição de esquerda levantava a bandeira de uma “revolução permanente”, já Stálin

acreditava, desde 1917, em combater os problemas nacionais e fazer valer o princípio da coexistência pacífica entre nações de regimes diferentes. Os dilemas entre a industrialização e a volta à economia agrária foram os principais assuntos discutidos dentro do partido nesse período. Conforme Carr,

O período entre o XIV Congresso do partido, em dezembro de 1925, e o XV, em dezembro de 1927, que foi marcado pelo início do planejamento efetivo, os primeiros passos num programa de industrialização intensiva, e o amadurecimento da crise agrícola, também viu a culminação de um violento conflito partidário, no qual Trotsky questionou, com vigor, mas sem êxito, o crescente monopólio do poder por Stalin (CARR, 1981, p.108).

No entanto, o Congresso de 1921 proibira o fracionamento político do partido e acentuou a necessidade de um centralismo democrático, no qual prevaleceria a opinião da maioria dentro do partido. Em 1924, Trotsky publica um prefácio aos seus textos de 1917 ("As Lições de Outubro"), criticando a falta de estratégia revolucionária de Stalin e da direção do Comintern no levante alemão de 1923. Essas questões afastaram os dois líderes do partido, culminando, em 1927, na derrota da oposição e na expulsão de Trotsky, que o levaria ao exílio e à saída definitiva da União Soviética

Nesse contexto, Aleksandrov e Eisenstein elaboraram, durante a primavera de 1926, um roteiro em que abordassem os problemas rurais que a Rússia enfrentava e, sobretudo, as disputas políticas. Segundo Eisenstein

Passamos um mês "decifrando os problemas rurais", se é que se pode dizer. Por toda parte nos fizemos os "promotores" das questões rurais, nas redações dos jornais rurais, no Comissariado do Povo para a Agricultura, na direção dos trabalhos agrários e florestais. Na direção do Estado da criação e da cultura. No sindicato do Estado, no instituto de biologia experimental, no centro de Genética. Na academia agrícola, nos sovkhozes, nos centros de criação, os kolkhozes. (EISENSTEIN, apud ALBERA, 2002, p.307).

Em seguida, começaram as pesquisas literárias nas páginas de jornais e revistas e escolheram trabalhar a partir da linha geral do XIV Congresso do PCUS, a da coletivização dos campos. (ALBERA, 2002). Mal começada as filmagens, são logo interrompidas, devido à demanda do partido para que fosse feito um filme comemorativo dos dez anos da Revolução de Outubro de 1917. Esse filme seria *Outubro*, uma celebração propagandística da revolução.

Em 1927, o XV Congresso, no entanto, destacava que o estado pouco satisfatório da agricultura representava um perigo para toda a economia nacional. Para isso, novas tributações foram impostas aos Kulaks, de modo a restringir o

desenvolvimento do capitalismo no campo e encaminhar a economia camponesa para o socialismo. Nesse momento decide-se também pelo fim da NEP e a adoção dos Planos Quinquenais, além da cisão entre Stalin e Bukharin, que defendia a política de reforçar a aliança com os Kulaks.

Abandonar a NEP, segundo ele [Bukharin], implicaria romper a aliança operário-camponesa, da qual dependia a paz interna e o progresso do país e desencadear uma repressão sem limites que ameaçaria a estabilidade e a força do poder soviético. Bukharin não abandonava a perspectiva de coletivização da agricultura, mas para ele esta seria alcançada a prazo, através da persuasão e da cooperação entre os camponeses, cooperação que passaria por várias etapas até chegar ao estágio mais elevado da comuna. (RODRIGUES, 2006, p. 74)

Segundo Carr, a experiência da colheita de 1925 mostrou o poder do camponês abastado e do Kulak. As baixas coletas constatadas pelos órgãos coletores centrais dos anos de 1928-1929 relacionam-se aos problemas entre os Kulaks e as novas tributações colocadas no último congresso.

No inverno de 1927-1928, as filas de pão eram comuns nas cidades, e manteiga, queijo e leite eram raros. Os estoques estatais de cereais estavam esgotados. A deficiência foi compensada pela importação, pela mistura de cevada e milho com o trigo e centeio no preparo do pão, pela farinha mais grossa, pelo racionamento do pão nas grandes cidades, e pelo recurso ao mercado negro. (CARR, E. p. 118; 1979).

Conforme Fitzpatrick (2017), as crises de abastecimento de 1927 demonstraram o fato de que os camponeses, ou a pequena minoria de camponeses relativamente prósperos que forneciam a maior parte dos grãos comercializados, “podiam manter o Estado refém enquanto existisse um livre mercado e os preços estatais dos grãos fossem, na prática, negociáveis, como tinham sido durante a NEP” (FITZPATRICK, 2017, s.p.).

Já em janeiro de 1928. Stálin indicara que encarava o kulak estocador como o vilão da crise de abastecimento e acreditava que a coletivização da agricultura camponesa proporcionaria a alavanca de controle de que o Estado precisava para garantir remessas adequadas a seus cronogramas e preços. (FITZPATRICK, 2017, s.p.).

Frustrar a resistência dos kulaks que se erguem no seu caminho, liquidar esses elementos e abrir a porta para uma ampla obra de edificação socialista no campo, eram os objetivos de Stálin (STALIN, 1981, p.165). Esses problemas que foram aparecendo diante da insuficiência das coletas, e dos embates com os Kulaks devido

às altas tributações, apontaram para a necessidade de uma industrialização forçada, rápida e efetiva, segundo Stalin. A convicção, que servira de base à NEP, “de que as cidades poderiam ser alimentadas através de um sistema combinado de entregas voluntárias ao Estado, e vendas livres no mercado, havia desaparecido (CARR, 1979, p.119).

Como admitira Stálin, a questão da industrialização estava intimamente ligada à da agricultura camponesa. Segundo o líder comunista, era necessária a substituição dos instrumentos primitivos do camponês russo à mais moderna tecnologia possível, pois assim a produção aumentaria bruscamente, para, em seguida, trilhar o caminho socialista, juntando os kolkhoses e sovkhoses ao agrupamento das pequenas economias camponesas, tornando-os grandes unidades agrícolas coletivas, munidas da técnica e da ciência. É a eliminação dos elementos capitalistas do campo (STALIN, 1981). Conforme Losurdo,

O objetivo de longo prazo de Stalin é bastante ambicioso, tanto no plano social como no plano nacional: “fazer da nossa sociedade soviética a sociedade mais abastada”; realizar a transformação do nosso país no país mais rico; mas, para conseguir esse resultado “é necessário que no nosso país a produtividade do trabalho ultrapasse a produtividade do trabalho dos países capitalistas mais avançados”, e, portanto, a superação do igualitarismo, considerado pelo líder soviético tosco e mecânico. (LOSURDO, 2010, p.59).

Em 1928, as fazendas coletivas (kolkhoses) representavam apenas 1,2 % da área total de cultivo, com 1,5 % em fazendas estatais, e os restantes 97,3% sob cultivo camponês individual (FITZPATRICK, 2017). Os bolcheviques sempre acreditaram que a agricultura coletivizada era superior à pequena agricultura camponesa individual, mas se percebeu durante a NEP que converter os camponeses a esse ponto de vista seria um processo longo e difícil.

É nesse contexto que, segundo Figes (2017), o XV Congresso estabeleceu também mudanças dentro do campo cinematográfico, para que os filmes tivessem um papel mais eficaz na mobilização popular e pela luta de classes. Os diretores de vanguarda foram orientados a produzir filmes que pudessem “ser entendidos por milhões”.

Outubro, de Eisenstein, lançado às vésperas da conferência, foi ferozmente atacado pela preocupação “formalista” com a montagem, pela falta de heróis individuais no filme que tornava difícil que a massa do público se identificasse, pela tipagem na escolha do ator para representar Lenin (um operário chamado Nikandrov (FIGES, p.322; 2017)

Segundo o historiador, pesquisas tinham demonstrado que os filmes dos diretores de vanguarda, de Vertov e Eisenstein, nunca chegaram a atrair a massa do público, que continuava preferindo os filmes estrangeiros, de aventuras cheias de ação ou comédias românticas, aos filmes de propaganda. Acusados de estarem mais preocupados com o cinema como arte do que em fazer filmes que pudessem “ser entendidos por milhões”, os diretores de vanguarda foram condenados pelo partido como “formalistas”. (FIGES, 2017, p. 322), e isso viria a ser o eixo principal da cultura do realismo socialista, uma arte de fácil entedimento para o povo.

CAPÍTULO 4: A *Linha Geral (O Velho e o novo)*: dialética entre tradição e modernidade

Apesar do período em que o filme *Linha Geral (O Velho e o novo)* permaneceu parado, devido às filmagens de *Outubro*, Eisenstein não altera o roteiro, pois já havia alguns negativos e a estrutura do filme não poderia se modificar. Assim, seguindo o plano original de se situar na questão da coletivização dos campos, prioridade do XIV e XV Congressos do PCUS, o filme, de 1929, trata das condições de trabalho numa fazenda comunitária, na União Soviética, e sua luta para a modernização dos meios de produção.

É de se destacar que, pela primeira vez em um filme de Eisenstein, o sujeito torna-se um personagem individual, a camponesa Marfa. Nos filmes predecessores, o protagonista da trama era “o povo”, ou seja, apontava para uma ideia propagandista pertinente para a consolidação da revolução, colocando o povo como o motor da história. Nesse momento, com vimos, aos olhos do PCUS, Eisenstein deveria reinventar a sua concepção artística, destoar das vanguardas e utilizar-se de linguagens mais acessíveis ao povo, sendo representados agora por um único personagem, o que favorece a construção de uma figura heroica, de um herói.

O filme se inicia com uma paisagem que demonstra a miséria dos camponeses, todos amontoados no mesmo espaço, “um amálgama de corpos”, não há distinção entre a situação do homem e do animal. Em seguida, acompanhamos o trabalho diário árduo do campo, que ao que se indica, enfrenta uma forte seca. Marfa, indignada, visualiza as dificuldades cotidianas. O diretor aproxima os camponeses das ferramentas de trabalho, mostrando-os com o arado atrelado ao próprio corpo, como se fizesse parte dele.

A montagem característica de Eisenstein se utiliza do choque entre duas realidades distintas: a dos camponeses como Marfa e a dos kulaks (camponeses ricos, com grandes propriedades de terras e com uma moradia confortável).

A entrada em cena de Marfa Lapkina, camponesa pobre, como personagem central permite situar o complexo das contradições sociais no campo: distinguimos, então, os camponeses médios e os kulaks. Numericamente, são os camponeses médios que dominam a população rural (cerca de 65%), enquanto os Kulaks de 3 a 4%. (ALBERA, 2002, p.314).

A trama é iniciada quando Marfa vai até a moradia de um kulak (Figura 1), em busca de ajuda para o cultivo da terra. Ao entrar na residência, a protagonista se depara com animais bem cuidados, com inúmeras ferramentas de trabalho, e com a comodidade que aquela família vivia. Assim como em *A Greve*, o “vilão” é sempre bem demarcado, visto no personagem de um homem gordo, a fim de passar a ideia de que o mesmo se alimenta muito bem, diferente dos corpos esqueléticos dos camponeses. Marfa adentra-se sorrateiramente à moradia do “kulak”, onde todos dormem tranquilamente. Com passos curtos e silenciosos, ela se aproxima da cama. Para aumentar a dramaticidade da cena, Eisenstein coloca um plano somente das mãos cruzadas da protagonista, em forma de um pedido de clemência (Figura 2).

Figura 1 – Kulak dormindo



Figura 2 – Imploro de Marfa



Fonte: *O velho e o novo*, 1929

Ao se aproximar da cama, o homem acorda e a vislumbra, num plano em que a câmera é colocada de cima pra baixo. O recurso utilizado passa a impressão do kulak ser gigante perto de Marfa, um simbolismo da hierarquia e pretensa superioridade de um grupo sobre o outro, técnica utilizada em grandes obras, inclusive no celebre filme *A paixão de Joana D’Arc* (1928), do diretor dinamarquês Carl Dreyer, onde os inquisidores parecem enormes frente ao tamanho de Joana D’Arc.

O pedido de ajuda de Marfa, porém, foi negado pelo homem que a olha, grosseiramente, e volta a dormir (Figura 3)

Figura 3 – Kulak avistando Marfa



Fonte: O velho e o novo, 1929

Marfa afasta-se da moradia Kulak e decide se reunir com os demais camponeses a fim de propor a coletivização da produção. Para isso, ela convoca a participação de membros do PCUS, e pede que os mesmos expliquem os benefícios da produção coletiva e que relacionem o trabalho de cooperação entre o campo e a cidade. É bastante significativa e coerente a presença de uma mulher como o centro de uma cooperativa agrícola comunista, pois que dentro de uma sociedade socialista, o combate ao sistema patriarcal é tarefa fundamental.

O interessante dessa passagem é a intencionalidade da propaganda do homem soviético, representado por um rapaz bem vestido, bonito e fisicamente saudável, totalmente diferente do vilão “kulak” (Figura 4).

Figura 4 – Jovem comunista



Em sua estrutura, a obra possui diversas referências aos textos do XIV Congresso sobre a questão agrária, impostas pelo dirigente soviético. Nesse momento podemos notar o individualismo e a falta de cooperação entre os próprios camponeses que, céticos assistem ao discurso proferido pelo dirigente. Marfa, porém, acredita veemente nas palavras ditas. Já os demais, vão procurar a busca da solução na palavra divina, cena transformada pelo diretor numa sequência de cunho fortemente dramático, quase um episódio canônico, que reúne a população numa procissão da igreja católica, em volta de ícones religiosos.

Guiados pela figura de um “profeta” que se assemelha as características físicas de Jesus Cristo, homens e mulheres se ajoelham e dobram-se aos chãos, pedindo a intervenção sagrada que trouxesse chuva para enfrentar a forte seca. O profeta pede para que todos fechem os olhos para que o milagre aconteça, porém o tempo passa e as pessoas lentamente vão se levantando com olhares céticos, e inclusive, o próprio profeta sob um olhar desconfiado olha para o céu de maneira totalmente descrente (Figuras 5 e 6).

Figura 5 – Camponês impaciente



Figura 6 – Profeta desacreditado



Fonte: O velho e o novo, 1929

Ao mesmo tempo em que mostra a religiosidade da população camponesa, na tomada seguinte, Eisenstein confronta a religião com a ciência, ao apresentar aos camponeses uma desnatadeira elétrica, naquela comunidade que não possuía nenhum instrumento elétrico para trabalhar. Agora, sob o olhar desconfiado da comunidade, o dirigente a coloca em funcionamento. Nessa sequência, são exibidos os cortes de diversos closes que exploram, curiosos, o processo mecânico do funcionamento da máquina. É como se estivéssemos visualizando uma linha de montagem, porém, o que torna essa mecanização possível é a alternância dos rostos céticos que se atentam para aquela máquina.

A tensão da cena é explicitada nas legendas dos quadros: “funciona”? A primeira gota de leite surge branca, brilhante, e logo o leite jorra abundantemente no rosto de Marfa, referência implícita à fertilidade feminina (Figura 7).

Figura 7 - Desnatadeira



Fonte: O velho e o novo, 1929

Eisenstein introduziu inovações para representar o jorro do leite, jorros coloridos de água. O diretor considerava que o cinema colorido poderia ser um mecanismo importante para o futuro da linguagem cinematográfica, e começara, por esses fotogramas, a inserir coloração. Segundo ele, a utilização das cores presentes no filme possuía diferentes significados: o branco, que domina toda a trama, é a cor

da esperança como a cor da primeira gota de leite que jorra; já o cinza, em contraste, representa a miséria e o ceticismo.

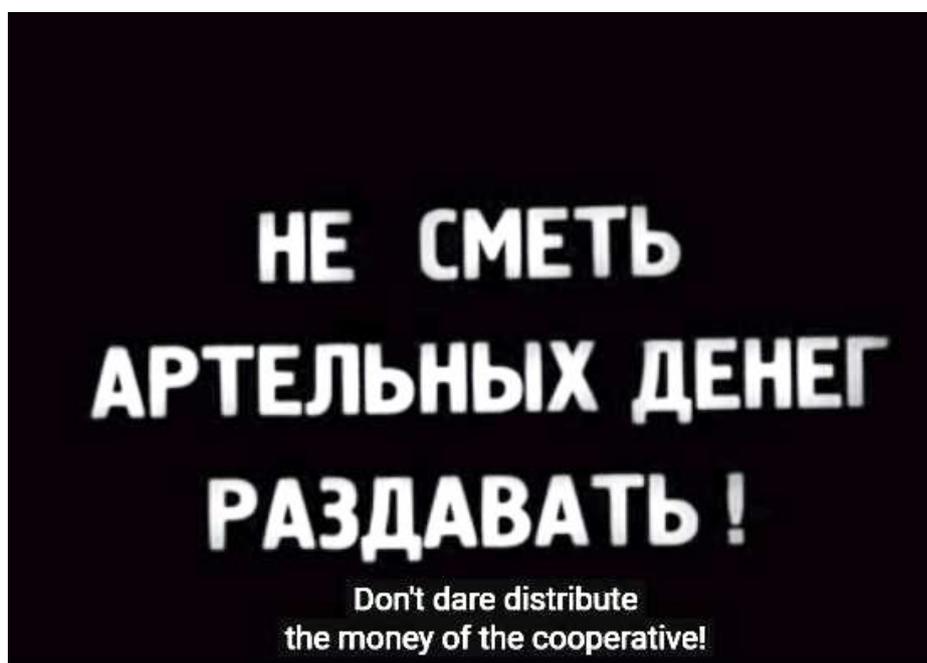
Conforme Nanci de Freitas (2011), o diretor soviético refletiu sobre a criação desse plano no texto *The milk separator and the holy Grail* (A desnatadeira e o Santo Graal) cujo título já demonstra sua intencionalidade messiânica de destacar o poderio do maquinário. Em particular, para tal feito, Eisenstein espelha-se na própria obra, na célebre cena da escadaria de Odessa, de *O Encouraçado Potenkim*, considerada sua obra-prima. (FREITAS, 2011).

Nesse ponto, com quase metade de duração do filme, observamos que a proposta leninista do filme permeia três eixos: a cooperação, a junção entre operários e camponeses e a revolução/educação nos campos. Esses pontos estão descritos no texto de Lenin de 1923, *Da cooperação*:

A obra de transformar o pequeno agricultor, de transformar toda a sua psicologia e os seus costumes, é obra de várias gerações. Resolver este problema no que se refere ao pequeno agricultor, sanear, por assim dizer, toda a sua psicologia, somente poderá ser conseguido mediante a aplicação à agricultura de tratores e máquinas em grande escala, mediante a eletrificação em grande escala. (LENIN, apud STOLCKE, 1981, p.181)

A máquina fez rapidamente algo que levaria muito tempo se fosse feito de forma manual, com os instrumentos que, até então, os camponeses usavam. Logo, com o primeiro pagamento feito pelo estado na compra do leite retirado, a comunidade já queria logo a repartição dos bens e que cada um ficasse com a sua parte, segundo o letreiro retirado do filme (figura 8).

Figura 8 – Não distribua o dinheiro da cooperativa



Fonte: O velho e o novo, 1929

Marfa toma as rédeas e pede para que não distribuam o dinheiro da cooperativa, ele deveria ser usado para aumentar a produtividade. Os camponeses pressionam Marfa, porém, o dirigente novamente aparece com mais uma novidade, a necessidade de adquirir um touro para servir de reprodutor à cooperativa, com o objetivo de ampliar a sua produção. O animal, no entanto, só poderia ser adquirida mediante aquele dinheiro.

Talvez seja nesse momento o ponto alto do filme, inovador tanto plasticamente quanto simbólico e politicamente. Marfa, adormece tomando conta do dinheiro arrecadado e sonha com um rebanho bovino, sobre o emerge uma imagem monumental de um touro, como um ícone religioso (figura 9). Numa montagem metafórica, as nuvens carregadas se juntam com a imagem do animal e jorram uma tempestade de leite, formando um mar que inunda as terras e desagua numa usina leiteira, com uma moderna linha de montagem de garrafas de leite. Uma ode à modernidade e as novas possibilidades que a tecnologia trazia ao campo. Marfa sorri, dormindo.

Figura 9 – Boi Divino



Fonte: O velho e o novo, 1929

Agora o sonho de Marfa poderia ser concretizado; a produção desse mar de leite traria mais maquinário e instrumentos e, logicamente, acentuaria cada vez mais a produção e prosperidade daquela comunidade.

Os trabalhadores das fábricas (figura 10), que segundo o letreiro (figura 8), estão num dia de folga, mas nunca deixam de trabalhar, pois se dedicam agora à industrialização do campo, demonstrando a fraternidade entre os operários e camponeses (figura 11). A forma como os trabalhadores caminham em direção ao campo é uma exaltação à Revolução de Outubro, todos andando em fila, orgulhosos

carregando bandeiras do partido, algo que remete a filmes anteriores de Eisenstein como “Outubro” e a “A Greve”, e também a obra-prima de Fritz Lang, *Metrópolis* (1927); pela forma robótica que caminham, como uma engrenagem de fábrica; uma procissão industrial. Vale mencionar também outros filmes produzidos no mesmo ano, como *O homem e uma câmera*, de Vertov, um marco do cinema russo; que volta-se à prosperidade da industrialização e da urbanização, que eram o foco principal naquele momento. Os operários de fábrica irmanados aos camponeses é também uma metáfora para a necessidade de industrialização e agricultura se desenvolverem juntas no modelo socialista, conforme propunha o XV Congresso.

Figura 10 – Industriais marchando



Figura 11 – trabalhadores



Fonte: O velho e o novo, 1929

A chegada do trator à comunidade, junto aos operários dispostos à criarem uma moderna e poderosa cooperativa, é outro momento de grande impacto. Num trabalho de solidariedade entre camponeses e operários, os alicerces para a cooperativa são montados; agora restavam apenas os novos maquinários, sobretudo tratores, que seriam fundamentais para o êxito da cooperativa.

De longe, os Kulaks avistam o progresso das cooperativas, e logo, tomam medidas ofensivas e inescrupulosas. Às escondidas, invadem os celeiros da cooperativa e envenenam os animais. Eisenstein aproveita este argumento criticar a burocracia russa, representada pela dificuldade de emprestarem tratores. Para piorar a situação dos camponeses, uma tempestade destrói a colheita da cooperativa.

Nessa sequência, notamos a genialidade do diretor de transpor, por meio de imagens, provavelmente impostas pelas mudanças que estavam acontecendo dentro dos campos, o plano da coletivização, e o título do filme: *O velho e o novo*.

Marfa e um operário (figura 14), ao chegarem no que aparenta ser o Ministério da Agricultura, solicitam mais tratores; os mesmos são negados pela burocracia, que impõe restrições para tal empréstimo, pois devido à tempestade não havia como pagar pelo mesmo. Ao visualizarmos os quadros que contém dentro da sala do burocrata, nota-se um quadro de Lênin lendo o jornal Pravda (imprensa oficial do partido), (figura 12).

Figura 12 – Lênin lendo o jornal do Pravda



Fonte: *O velho e o novo*, 1929

O Partido, no entanto, criticou o filme por sua “falta de tomada de partido”, segundo Albera:

Eisenstein não mostrou papel decisivo do Partido, nem em *Potenkim*, nem em *Outubro*. Um filme russo sobre os camponeses, um filme sobre a edificação socialista como *O antigo e o novo*, que não esclarece a importância decisiva do partido bolchevique, que não salienta a ditadura do proletário, por melhor que seja, é, entretanto, deficiente ideologicamente. À questão: quem, que classe constrói o socialismo nas cidades e nos campos, o filme dá uma resposta insuficiente... A coletivização sem a ditadura do proletário, sem os sovietes, nada representa. (ALBERA, F. p.312; 2002).

Lentamente, a câmera desce o quadro e o plano fecha no burocrata, que está segurando o mesmo jornal e se parece muito, fisicamente, com Lênin (Figura 13); porém velho e de aspecto caduco. Uma menção ao título, como se o velho fosse a NEP ultrapassada,

e o Novo seria o plano de edificação dos campos pautada na coletivização e na industrialização forçada.

Figura 13 – Burocrata com o jornal do Pravda



Fonte: O velho e o novo, 1929

O operário que acompanha Marfa até o escritório do burocrata e promove o momento de grande êxtase da obra. Ao discordar da posição do burocrata, o operário (figura 15) se revolta e numa explosão de nervos impõe “Aplique à linha geral do partido” (linha geral que inicialmente foi o título do filme escolhido por Eisenstein, mas que os censores do partido exigiram a troca para “Velho e o Novo”).

Figura 14 – Marfa e o operário



Figura 15 – Operário se revolta



Fonte: O velho e o novo, 1929

Com a imposição do operário, o velho burocrata se levanta e a imagem da uma estátua de Lênin ressurgue (figura 16), como se a Revolução tivesse ascendido novamente, e o burocrata assina os papéis de empréstimo.

Figura 16 – Estátua de Lenin



Fonte: O velho e o novo, 1929

Porém, ao chegar na cooperativa, Marfa encontra, um camponês de olhar tristonho, que relata o ocorrido. De longe, uma Kulak (figura 17) avista a feição triste de Marfa, e sorri como um sinal de vitória. No desespero, a protagonista cai, não acredita no que está acontecendo; depois de tanta luta, tantos progressos, tudo vai se perder?

Figura 17 – Kulak sorridente



Fonte: O velho e o novo, 1929

O diretor, aos moldes do cinema hollywoodiano, numa cena épica de drama e felicidade, fecha o plano com Marfa caída ao chão (figura 19). Ao fundo vem, em sua direção um animal, um boi que sobreviveu ao envenenamento kulak (figura 18). Ela não acredita no que vê, rapidamente se levanta, abre um sorriso e proclama “A cooperativa vive!”

Figura 18 – Animal não envenenado



Figura 19 – Marfa desaba



Fonte: O velho e o novo, 1929

O longa encaminha-se para o seu fim. Com a chegada dos tratores e a sobrevivência do animal, o sonho era possível; a cooperativa poderia se tornar imensa economicamente e retirar todo sofrimento daquele povo. O filme guarda ainda um espaço para o romance. A chegada do homem que dirige o trator mexe com o coração de Marfa, que se apaixona ao primeiro olhar. Embora seja algo atípico nos filmes de Eisenstein, que pouco demonstra cenas de afeto em suas obras, a intencionalidade do diretor é comprovada no fim da trama, para demonstrar a forte união entre camponeses e operários.

Essa união é acentuada, além do romance entre Marfa e o motorista do trator, com os jovens camponeses. Ao tentar ligar o trator, o mesmo não funciona. Marfa, impressionada com a chegada daquele homem, decide ajudá-lo a consertar o maquinário. De longe, os jovens camponeses, encantados com os avanços da cooperativa e com os feitos dos operários, decidem demonstrar seu afeto.

Obviamente, o filme não poderia terminar sem mais um épico do grande diretor, que busca levar ao espectador a justificativa de que a união é essencial entre os comunistas, e que por meio desta qualquer coisa poderá ser feita; Os jovens amarram várias carroças em fileira atrás do trator (figura 20), como uma linha de montagem em série,

assim mostrando a união entre o velho e o novo, ou melhor entre o manual e o mecânico, entre Marfa e o operário, entre a tradição e a modernidade.

Figura 20 – carroças unidas



Fonte: O velho e o novo, 1929

Segundo Albera, existem 3 finais conhecidos desse filme: a impressão de 10 mil metros de película, dos quais restaram, mais ou menos, apenas 2.500 metros; as cópias de maior circulação, sendo que nas de 2.469 metros, o epílogo original foi amputado. (ALBERA, 2002, p. 319). Essa versão apontada por Albera exprime o epílogo analisado para esta monografia, pois o mesmo sugere um relapso de tempo, como se ao primeiro olhar o ex-tratorista, operário que agora trabalha como camponês, não reconhecesse Marfa, mas, ao olhá-la novamente, lembra todo o passado duro da protagonista (figuras 21 e 23), que o olha sorridente (figura 24); e por fim, ambos se beijam (figura 22). É o próprio filme que confronta a Marfa do passado com a atual, explorando sua memória.

A máquina não compartilhada oferece uma variante significativa para o sentido do filme, já que cada um assume um papel dentro daquela sociedade. Fica evidente que se espera do camponês o tributo à vida e ao cotidiano industrial na nova sociedade comunista.

Figura 21 – sofrimento de Marfa



Figura 22 – Beijo do casal



Fonte: O velho e o novo, 1929

Figura 23 – sofrimento de Marfa



Figura 24 – Marfa tratorista



Fonte: O velho e o novo, 1929

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesse trabalho, buscamos evidenciar as mudanças ocorridas no cinema de Serguei de Eisenstein, diante das disputas políticas após a morte de Lênin. O longa *o Velho e o Novo* demarca uma nova era no cinema de Eisenstein, que adentraria na década de 1930 em busca de uma nova estética, centrada em novas tecnologias cinematográficas e no modelo do Realismo Socialista. O cineasta formado pela estética teatral, de uma geração tão prolífera e criativa (Meierhold e Stanislavski), sempre defendeu a necessidade de compatibilizar suas experiências teatrais com o cinema. Porém, o mesmo caminhava para uma estética cada vez mais industrial, como o próprio filme indica: as máquinas, as linhas de montagem, o abandono das técnicas manuais e o avanço centrado na modernidade.

Apesar de ser reconhecido como o grande teórico da montagem cinematográfica, o diretor foi também um grande precursor da prática e da teoria, e como notamos em suas obras: elas são produtos de sua profunda pesquisa teórica. Porém, o mesmo via-se saturado e impossibilitado criativamente, pelas restrições cada vez mais estreitas do partido.

A partir dessa busca por uma nova identidade artística, o artista deixa a URSS. O diretor foi a países como Alemanha, França, Holanda, Bélgica, Inglaterra, EUA e México, e entrou em contato direto com uma variada gama dos mais importantes artistas da época, como Fritz Lang, F. W. Murnau, Josef von Sternberg, Abel Gance, Jean Cocteau, Ernst Lubitsch, Erich von Stroheim, Charlie Chaplin, D. W. Griffith, Walt Disney, Bertold Brecht, James Joyce, Blaise Cendrars, Luigi Pirandello, Georg Grosz, Filippo Marinetti e Diego Rivera. Alguns desses encontros são bem detalhados na autobiografia do diretor, *Mémoires Imoriais de um cineasta*.

É interessante pontuarmos que o cerco da censura do partido não se ateve apenas aos cineastas, mas à cultura em geral. O fim da RAPP (Associação Russa dos Escritores Proletários), em 1932, com o intuito de suprimir o trotskismo, abriu novas perspectivas no âmbito cultural e, conseqüentemente, aos rumos do cinema, onde a hegemonia dos cineastas de vanguarda tais como Eisenstein, Vertov e Pudovkin daria lugar a nomes como Boris Barnet, Mikhail Room, Mikhail Kalatozov, etc. Com isso, a política adotada pelo partido era a busca pela pedagogia, não pelo formalismo.

Ainda, vale mencionar, que o cinema mundial estava passando por um processo de revolução, a introdução do som. Um dos maiores problemas encontrados na introdução de dispositivos sonoros, no cinema soviético, foi à dificuldade de exibição destes filmes, devido ao baixíssimo número de salas adaptadas para este tipo de exibição. Isso atingiu completamente os cineastas acostumados a produzir filmes mudos, até mesmo os mais experientes e criativos, como Eisenstein. Notamos, porém, que as restrições e novas tecnologias nunca foram de fato um problema para o diretor que, ao contrário, continuou a produzir obras-primas com imensa crítica política como *Ivan o Terrível* e *Alexander Nevsky*, que se tornaram grandes clássicos do cinema soviético e mundial.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AARÃO REIS, Daniel. **As Revoluções Russas e o Socialismo Soviético**. São Paulo: UNESP, 2003.
- ADAMS, Marcelo. **EISENSTEIN: Do teatro ao cinema**, a busca pela teatralidade. Rio Grande do Sul: UERG, s.d.
- ALBERA, François. **Eisenstein e o construtivismo russo: dramaturgia de forma em "Stuttgart" (1929)**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- ANDERSON, Perry. **Linhagens do Estado Absolutista**. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- BARRAL, I Altet, Xavier. **História da arte**. 2. ed. São Paulo: Papyrus, 1994.
- CARR, E. H. **A Revolução Russa, de Lênin a Stalin**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.
- CAVALIERE, Arlete. **Vanguardas Russas: a arte revolucionária**. In: REVISTA DE LITERATURA E CULTURA RUSSA. Dossie 100 anos de Revolução Russa. São Paulo: USP, 2017.
- EISENSTEIN, Serguei. **A Forma do Filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 2002.
- _____. **Memórias imorais: Uma autobiografia**. São Paulo: Companhia das letras, 1987.
- FERRO, Marc. **Cinema e História**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- FREITAS, Nanci de. **O velho e o novo: tensão entre experimentação artística no cinema de Eisenstein e as demandas ideológicas soviéticas**. Uberlândia: Artcultura, 2010.
- FIGES, Orlando. **Uma história cultura da Rússia**. São Paulo: Record, 2017.
- FITZPATRICK, Sheila. **A Revolução Russa**. São Paulo: Todavia, 2017.
- HOBBSAWM, Eric J. **A era dos impérios**. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra,
- KONDER, Leandro. **Os Marxistas e a arte**. São Paulo: Expressão Popular,
- LENIN, V.I. **Que Fazer?** São Paulo: Expressão Popular, 2015
- LOSURDO, Domenico. **Stálin: Historia crítica de uma lenda negra**. Rio de Janeiro: Revan, 2016.

LUNATCHARSKI, Anatoli. **Revolução, arte e cultura**. São Paulo: Expressão Popular, 2018.

MARX Karl e ENGELS Friederich. **Luta de classes na Rússia**. São Paulo: Boitempo, 2013.

MARGOT, Berthold. **História Mundial do Teatro**. [trad J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis]. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

MENDES, Adilson. **Impacto e permanência do cinema soviético revolucionário**. In: JINKINGS, Ivana; DORIA, Kim (org.). 1917: o ano que abalou o mundo. São Paulo: Boitempo & SESC SP, 2017. p. 121-135.

OLIVEIRA, Vanessa Teixeira. **Eisenstein ultra teatral**. São Paulo: Perspectiva, PERISSINOTO, Renato M. **Dostoiévski em três novelas de juventude**. São Paulo: CEBRAP, 2009.

RODRIGUES, Robério Paulino. **O colapso da URSS: Um estudo das causas**. São Paulo: USP, 2006.

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

SILVA, José G; STOLCKE, Verena. **A questão agrária**. São Paulo: Brasiliense, 1981.

TAVARES, Ana Claudia D. e QUITANS, Maria Trotta D. **O Lugar do camponês e a Questão Agrária na Revolução Russa de 1917**. Revista Direito e Práxis, Rio de Janeiro, vol. 08, n. 03, 2017

TSIVIAN, Yuri. **Early Cinema in Russia and its Cultural Reception**. London and New York: Routledge, 2005.

WOOD, Alan. **As origens da Revolução Russa**. São Paulo: Ática, 1991.

XAVIER, Ismail. Sétima arte: **Um culto moderno: idealismo estético e o cinema**. São Paulo: Edições SESC, 2017

Fontes filmográficas:

O velho e o novo. **Direção de Serguei Eisenstein e Grigori Aleksandrov.** Moscou - Rússia: Mosfilm, 1929. 1 DVD (131 min.). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=H8CiK-O1UF0&t=592s>>. Acesso em: 08 dez. 2019.