

O encouraçado Potemkin, Outubro e a Revolução russa: usos da história no processo criativo de Sergei Eisenstein

Pedro Vinicius Asterito Lapera

Introdução

Mesmo com quase um século separando as filmagens de *O encouraçado Potemkin* da escrita deste texto, as imagens do massacre nas escadarias de Odessa pelos cossacos retratado por Eisenstein permanecem arraigadas na memória de realizadores, pesquisadores e cinéfilos. Analisando em retrospecto sua trajetória, é possível afirmar que poucos diretores deixaram uma obra tão consistente, com tamanha fortuna crítica e com tanto impacto nas realizações de outros cineastas como Sergei Eisenstein.

Após uma experiência no teatro como assistente de Meyerhold e como diretor de peças junto ao *Proletkult*¹, Eisenstein começou a dirigir filmes. Em *A greve* (1924), no qual inicia suas pesquisas estéticas no cinema com base nas concepções de “atração”, “conflito” e “colisão”, abordou uma greve operária no período pré-revolucionário. Por sua vez, *O encouraçado Potemkin* (1925-26) projetou o diretor internacionalmente, ratificando a visão das vanguardas artísticas soviéticas acerca da importância da montagem para a linguagem cinematográfica.

Em *Outubro* (1927), Eisenstein expôs pela primeira vez as bases para a consolidação da teoria da montagem intelectual ao retratar os acontecimentos pré-revolucionários por encomenda do próprio Stálin, por ocasião da comemoração dos 10 anos da Revolução russa. Sua fama internacional lhe propiciou uma temporada no exterior que, dentre outros, o levou a empreender uma viagem ao México, onde produziu *¡Qué viva México!*, um filme épico não finalizado sobre a Revolução Mexicana de 1910.

Sem perder o contato com outros artistas russos engajados com o ideal revolucionário, Eisenstein retornou à URSS no início de 1932 e, após uma longa perseguição por parte das autoridades stalinistas e no contexto do expurgo, das prisões e dos assassinatos de vários intelectuais (escritores, cineastas, poetas, diretores de teatro, etc.), ainda conseguiu dirigir *Aleksandr Nevsky* (1938) e *Ivan, o terrível* (1946-1947), sendo que este último permaneceu inacabado por conta da morte do diretor.

A bibliografia dedicada a Eisenstein debruçou-se basicamente sobre a inserção do autor e de seus filmes na história do cinema soviético e das vanguardas artísticas, porém concedeu pouca atenção à reelaboração das narrativas históricas em sua cinematografia. Quando o fez, limitou-se a correlações rasas entre fatos históricos retratados em seus filmes e o contexto de produção e recepção dos mesmos, descon siderando o potencial criativo da relação entre esses fatos, as teorias sobre o cinema e a estética propostas por Eisenstein.

Este artigo possuirá como referencial a problemática da construção de uma narrativa, no intuito de avaliar como os elementos estéticos em Eisenstein situaram e trataram certos dados históricos, deslocando-os do campo cognitivo para a criação artística. Desse modo, as questões a serem abordadas são: a) que tipo de narrativa histórica *Outubro* e *O encouraçado Potemkin* revelam ao espectador? e b) a partir de quais parâmetros é possível avaliar essas narrativas?

Escolhemos como *corpus* deste artigo os filmes *O encouraçado Potemkin* e *Outubro* pelo fato de estes remontarem às grandes turbulências do período pré-revolucionário, isto é, a revolta de 1905 e o período imediatamente anterior à Revolução russa. Além disso, o próprio Eisenstein situa essas obras dentro de uma épica sobre a Revolução e, segundo Bordwell (2005: 7), consistiam em um projeto apresentado ao *Proletkult* sobre filmes que abordassem justamente os “grandes fatos” do período pré-revolucionário. Ainda, podemos considerar estas obras como bastante relacionadas ao momento cultural e artístico vivido pela URSS antes da chegada de Stálin ao poder e em ambas há uma forte presença de uma estética construtivista².

A presença do elemento histórico na estética de Eisenstein

Segundo Rosenstone (1996: 50), os filmes que retratam a história podem ser subdivididos em três categorias: história como drama; história como documento; e história como experimentação, sendo a última percebida não como uma “janela” para o passado, mas sim como novos modos de se perceber determinados momentos da história coletiva. Suspeitamos que as obras escolhidas se enquadram nesta categoria, mas precisamos analisá-las em relação à estética proposta por Eisenstein em um primeiro momento.

A respeito de *O encouraçado Potemkin*, Eisenstein refere-se a ele como uma tragédia em cinco atos. A sequência a ser analisada por ora, *O drama na baía do Tendra*,

possui uma estrutura idêntica à obra completa, podendo também ser considerada uma tragédia em cinco atos: parte I – o drama da sopa; parte II – efeito de suspensão com o grito de Vakulintchuk “Irmãos!”; parte III – o conflito entre os marinheiros e os oficiais superiores; parte IV – “vitória”, parte V – morte trágica de Vakulintchuk (o marinheiro que deflagrou a rebelião).

É importante situar como ponto de partida a apropriação feita por Eisenstein de alguns elementos caros ao construtivismo russo (Albera, 2002); a saber, no tratamento que o diretor concedeu à disposição espacial dos marinheiros e dos oficiais superiores no tombadilho. Na sequência, a questão das formas geométricas está profundamente atrelada à estrutura militar czarista, ocorrendo um processo de identificação entre a opressão oficial e aquela efetuada pela forma enquanto elemento que reforça uma repressão de cunho histórico, visto que ela situa os marinheiros de modo limitado – o que alude a um limiar do campo de ação destes. De início, destaca-se a rapidez com a qual se formam dois retângulos e uma linha espacialmente opostos, acentuando o contraste entre protagonistas (marinheiros) e antagonistas (oficiais).

Antes de continuarmos é preciso reconhecer que Eisenstein tratou do tema do conflito em seus escritos sob uma perspectiva construtivista. Em *Fora do quadro* (1929), o autor ponderou que o conflito dentro do plano “é montagem em potencial que, no desenvolvimento de sua intensidade, fragmenta a moldura quadrilátera do plano e explode seu conflito em impulsos de montagem entre os trechos de montagem” (2002: 43), numa alusão ao uso e à remodelação das formas geométricas básicas, uma das premissas do Construtivismo russo. Ainda, Eisenstein afirma que os conflitos cinematográficos podem ser de diversas matrizes:

Conflito de direções gráficas (Linhas – ou estáticas ou dinâmicas)

Conflitos de escalas.

Conflito de volumes.

Conflito de massas (Volumes preenchidos com várias intensidades de luz)

Conflitos de profundidades.

E os seguintes conflitos, que exigem apenas um impulso adicional de intensificação antes de formarem pares antagônicos de fragmentos:

Primeiros planos e planos gerais

Fragmentos de direções graficamente variadas. Fragmentos resolvidos em volume, com fragmentos resolvidos em área.

Fragmentos de escuridão e fragmentos de claridade.

E, finalmente, há conflitos inesperados como:

Conflitos entre um objeto e sua dimensão – e conflito entre um evento e sua duração ([1929] 2002: 43).

Na sequência abordada há o reforço da figura geométrica do quadrado enquanto origem da opressão – a chegada do comandante do navio, que é retratada numa estrutura de repetição e destaque da inserção de sua personagem nesse complexo formal – o que será destacado pela colisão dos planos em que há notadamente um conflito de sombras, de volumes e de linhas entre os oficiais e os marinheiros. Ao conflito das formas geométricas, sobrepõe-se o conflito entre as classes representadas.

Eisenstein encena o poder militar com sarcasmo, exaltando o absurdo e a desumanidade assumidos pelo mesmo. Através de uma teatralidade tipicamente militar, o comandante é mostrado com uma falsa superioridade e, com as legendas “Quem acha boa a sopa...” e “Dois passos à frente”, introduz-se o drama que o opõe aos marinheiros.

Em associação com os planos que mostram os oficiais atendendo à vontade do comandante, a legenda “Os oficiais inferiores” explicita o conflito de classe anunciado desde os primeiros instantes da sequência. A afirmação da insensibilidade dos oficiais face ao drama de seus subordinados é construída a partir da legenda “Os outros serão enforcados”, a sentença sumária do comandante. Essa insensibilidade é apresentada visualmente por meio de um conflito de formas e de olhares: quando os marinheiros olham para o alto do navio e veem corpos enforcados e os oficiais olham para o mesmo lugar e seus olhares nada revelam. Como reforço desse sentimento, há os olhares irônicos do oficial, que prende o riso numa atitude claramente forçada, caracterizando a crueldade da classe dirigente.

Chega-se ao ápice da utilização da forma enquanto representação da opressão no instante em que se relata a postura do pelotão de fuzilamento: este em linha reta encara suas vítimas no “círculo da morte” à sua frente; entre os dois, o corpo de oficiais em um comportamento sumário, austero e rígido, com seu comandante à frente conduzindo a ação. Atrás desta composição, os marinheiros formam uma espécie de círculo atrás do pelotão, o que demonstra sua impotência, cabendo a estes apenas o presenciar da cena trágica.

Em seguida, a associação imagética entre os planos de *cruz, espada, brasão do navio, lona* e a legenda “Fogo!” – apontada por Naoum Kleiman como um “encaideamento de pensamento que conduz à conclusão” (1998: 14), simbolizando a união entre Igreja Ortodoxa e oficiais – é interrompida pelo grito do marinheiro Vakulintchuk (“Irmãos!”), que provoca um efeito de suspensão acentuado pela continuação de sua fala “Contra quem vão atirar?” e pelos planos que reforçam o estado de reflexão no qual o pelotão foi lançado.

Em *Stuttgart*³, Eisenstein afirma que “(...) a expressão humana é conflito entre reflexo condicionado e não-condicionado” (apud Albera, 2002: 83). O autor não apenas exemplifica a asserção com a imersão a um estado de reflexão dos membros da guarda graças ao grito de Vakulintchuk, como ainda o acentua na parte da sequência em que os soldados lutam contra seus opressores. Ademais, a luta (e principalmente

a vitória do reflexo não-condicionado) é consagrada com o grito “Vitória”, o que caracteriza a libertação total dos marinheiros em relação a hierarquia militar czarista. A partir disso, nota-se a afirmação do gesto revolucionário em Eisenstein pela construção do reflexo não-condicionado como o fio condutor do conflito narrativo.

Eisenstein encenará a ruptura com uma ordem anteriormente estabelecida por meio da quebra da lógica opressora da forma. A mesma forma que conformava os marinheiros em uma estrutura conservadora desempenha, nesse momento, o papel de testemunha do estado libertário de seus antigos subalternos. Isso é confirmado pela mistura caótica incitada por Vakulintchuk em seu grito “Acabem com os dragões”.

A degradação da forma, por sua vez, é sinalizada pelo movimento dos marinheiros atacando a guarda e decompondo a forma original desta. Usando uma nomenclatura cara a Eisenstein no texto *Stuttgart*, poderíamos afirmar que a desordem de movimentos por parte dos marinheiros não apenas impulsiona a montagem, como opera uma passagem entre imagem-representação (marinheiros em estado de luta) e uma imagem-conceito (a revolução enquanto libertação popular).

Outro ponto relevante desta sequência é a apresentação do marinheiro Vakulintchuk como mártir da revolta dos marinheiros. A estética construtivista pode ser percebida no emprego da oposição entre um plano conjunto que se caracteriza um Vakulintchuk agonizante e outro plano mostrando o navio tomado pelos marinheiros amotinados. A percepção do encontro dos marinheiros que irão resgatá-lo é conduzida por um conflito de linhas: a linha do mastro do navio com o olhar do primeiro marinheiro e, posteriormente, com o olhar da própria câmera. O plano geral que identifica o corpo de Vakulintchuk agonizando em cima da âncora desenvolve a noção de sacrifício e a postura desse corpo também alude a um aspecto ritualístico deste.

A relação entre indivíduo e coletividade foi abordada por Eisenstein posteriormente no texto *Do teatro ao cinema* (1934). Sobre o tema, o cineasta ponderou que:

Nenhum cinema refletira antes uma imagem da ação coletiva. Agora a concepção de coletividade deveria ser retratada. Mas nosso entusiasmo produziu uma representação unilateral da massa e do coletivo. (...) Era importante que o cinema fosse penetrado pela imagem geral, o coletivo unido e impulsionado por uma única vontade. “A individualidade dentro do coletivo”, o significado mais profundo, exigido pelo cinema hoje, dificilmente teria aceitação se o caminho não tivesse sido aberto pelo conceito mais geral ([1934] 2002: 24-25).

A inserção do indivíduo no movimento massivo da revolta terá desdobramentos na sequência do massacre contra o povo de Odessa realizado pelos cossacos, tropa leal ao czar Nicolau II. Apesar de a sequência ser o encontro do povo com os marinheiros amotinados seguido do massacre, focaremos apenas no último em razão de nosso argumento.

O marco de transição utilizado na sequência – a legenda “E de repente” – anuncia a repressão czarista ao movimento popular, sendo atraída pelos dois planos seguintes: o rapaz balançando desesperadamente os cabelos e as pessoas iniciando uma correria. É interessante notar que a tropa dos cossacos é introduzida na sequência através de um *plongée* que consegue situá-la acima do povo desesperado, com uma estátua clássica saudando-a e uma igreja à sua frente. A alternância de tons pretos e brancos pode ser explicada como um conflito gráfico que denuncia a total cisão existente entre os cossacos, a tropa “branca”, e o povo, representado em tonalidades pretas no plano em que a tropa aparece pela primeira vez.

Sendo a escadaria uma representação largamente usada em obras de várias artes do movimento construtivista⁴, Eisenstein se vale deste espaço para representar o grande conflito entre czarismo *versus* revolução a partir de conflitos gráficos, conflito entre assunto e ponto de vista – o massacre visto do alto (*plongée*) pela tropa e de baixo (*contre-plongée*) pela população –, conflito de volumes a partir da contraposição entre o aspecto monumental das escadarias e o caos da correria da massa. Ainda, há um conflito de planos entre o andar triunfante da tropa e o tombar dos cidadãos de Odessa massacrados, expresso por meio de uma repetição de movimentos de queda de dois homens e também um conflito de escalas, por meio da alternância entre planos gerais e *plongées* com planos médios e *close*s para reforçar o tom de barbárie.

Nesse ponto, devemos adicionar uma observação feita por Eisenstein acerca da montagem dessa sequência no texto “Métodos de montagem” (1929):

[Na sequência das escadarias de Odessa], a marcha rítmica dos pés dos soldados descendo as escadas viola todas as exigências métricas. Esta marcha, que não está sincronizada com o ritmo dos cortes, chega sempre fora do tempo, e esse mesmo plano se apresenta como uma solução completamente diferente em cada uma de suas novas aparições. O impulso final da tensão é proporcionado pela transferência para um outro ritmo (...) – o carrinho de bebê rolando escada abaixo. O carrinho funciona como um acelerador, diretamente progressivo, dos pés que avançam. A descida degrau a degrau passa a descida de roldão (2002: 81).

Sendo a questão do movimento crucial para definir a montagem rítmica, pois o movimento dentro do plano impulsiona o movimento da montagem de um quadro a outro, pode-se destacar o fato de o movimento rítmico da marcha dos soldados ser colidido com a marcha caótica da massa que rola escadaria abaixo, traduzindo-se em um conflito entre um evento (o marchar) e sua natureza temporal (o tempo pré-determinado da marcha da tropa em contraposição ao tempo indeterminável do rolar dos corpos abatidos).

A parte da sequência em que uma mãe vê seu filho ser pisoteado pela multidão ilustra a concepção do diretor em situar o povo enquanto protagonista de seus

filmes, cabendo aos exemplos individualmente captados sublinhar o drama coletivo: a criança pisoteada (uma referência à geração), “atraída” pela figura de sua mãe por um conflito de linhas (dos olhares) e espacial; o desespero da mãe que, primeiramente, vai ao encontro do estado de desespero da multidão; no entanto, em um instante posterior, contradiz esse estado de espírito e enfrenta a tropa dos cossacos.

O gesto de bravura da mãe não é apenas confrontado com a atitude da tropa dos cossacos, mas também – e principalmente – com a agitação da massa, o que pode ser confirmado pelo plano em que a mãe, desvencilhando-se de uma multidão aturdida, caminha lentamente em direção ao filho quase morto e, ainda, pelo conflito de volumes (planos em que aparecem a mãe solitária com seu filho ferido em “oposição” à presença da tropa e da multidão), pelo conflito de linhas (a trajetória do andar da mãe oposta ao da tropa e da massa) existente nos momentos anteriores ao diálogo da mãe com a tropa.

O monólogo da mãe com a tropa provocará um efeito de suspensão na narrativa, sublinhado pela forma como Eisenstein retrata esse encontro: para ressaltar a postura desafiadora dessa mãe, o diretor a põe em evidência em um plano geral, sozinha, de frente para a tropa dos cossacos (seguindo a linha do seu ponto de vista), “atraindo” esse plano à legenda “Não atirem!” e “colidindo-o” com um plano médio que mostra os soldados descendo a escadaria e um plano geral que mostra novamente a subida da mãe e o pelotão à sua frente. Seu gesto de bravura foi punido com a morte, que lhe é imposta pelo chefe do pelotão ao abaixar seu braço em um gesto militar autorizando a tropa a atirar, o que acentua a concepção de tirania do diretor acerca das autoridades imperiais.

A relação mãe-filho enquanto alvo da repressão será retomada em seguida como *motivo* na parte do carrinho de bebê. Planos fechados de uma mãe atingida por um tiro e do sangue escorrendo em seu corpo são contrapostos ao movimento de um carrinho de bebê, deflagrado com a queda da mãe agonizante. O carrinho percorre a escadaria, como uma testemunha do massacre da população. O foco de Eisenstein nas personagens de mães e filhos por ocasião do massacre pode ser interpretado como um símbolo de uma revolução interrompida (no caso, a de 1905), mas também alude à capacidade de o movimento revolucionário reinventar-se. Ou seja, por mais que se tenha repressão por parte do governo czarista, a revolução, simbolizada na figura no bebê, nunca terá sua capacidade de geração destruída – esta se situa na insatisfação coletiva e nas forças populares.

Algumas ideias expressas por Eisenstein em *O encouraçado Potemkin* foram retomadas em *Outubro*. Nesse filme, a queda do regime czarista em fevereiro de 1917 encontra-se inicialmente simbolizada na queda da estátua durante a sequência de abertura, aliada a dois planos inseridos que mostram espingardas e foices sendo erguidas, o que caracteriza, na verdade, os agentes dessa primeira revolução: o proletariado urbano (espingardas) e os trabalhadores rurais (foices). O processo de

identificação dessas duas classes é percebido na tela através da superposição desses dois planos anteriormente mencionados, isto é, os dois agentes fundindo-se e formando o povo.

A respeito do processo criativo em *Outubro*, é importante atentar para a noção de montagem intelectual, tal como exposta por Eisenstein:

A montagem intelectual é a montagem não de sons atonais geralmente fisiológicos, mas de sons e atonalidades de tipo intelectual, isto é, conflito-justaposição de sensações intelectuais associativas. (...) Mas isto, é claro, ainda não é o cinema intelectual que venho anunciando há alguns anos! O cinema intelectual será aquele que resolver o conflito-justaposição das harmonias fisiológica e intelectual. Construindo uma forma completamente nova de cinematografia – a realização da revolução na história geral da cultura; construindo uma síntese de ciência, arte e militância de classe. ([1929] 2002: 86-87).

Como se pode extrair do trecho, a concepção de montagem relacionada a sensações intelectuais associativas já vinha ocupando posição central no processo criativo do diretor. Em vários trechos de *Outubro*, é possível verificar o trabalho de Eisenstein em torno dessa concepção a partir dos elementos históricos articulados na narrativa.

Retornando à primeira sequência do filme, a queda da estátua é mostrada por meio de falsos *raccords* da cabeça da estátua balançando em contraposição à queda do cetro, da coroa e de outras partes da estátua (braços, pernas) e de outros falsos *raccords* que mostram o que sobrou da estátua antes de a mesma tombar, somados aos planos já mencionados das espingardas e das foices erguidas. Com isso, temos mais uma vez uma imagem-representação da revolta popular transforma em imagem-conceito da revolução enquanto destino e dissolução de todo poder tirânico.

Na transição entre esta e a sequência seguinte, os letreiros mostram o choque entre os anseios revolucionários e o governo provisório. Enquanto o primeiro letreiro (“Igualdade! Igualdade! Igualdade!”) ressalta a conquista do povo russo, o segundo (“Igualdade?”) efetua uma reversão de expectativas. Adicionando-se a ele outros fragmentos nos quais se destacam fisionomias de burgueses contentes comemorando a revolução feita pelo povo, objetos e símbolos religiosos (turíbulo, padre segurando cruz) e o letreiro “Salve o Governo Provisório” – que usa um tom religioso – a segunda sequência do filme encena a manutenção da estrutura de poder da era czarista.

A sequência *A ira do povo* constitui a grande virada dos acontecimentos nos rumos da política russa: a revolta popular adquire uma nova dimensão dentro da obra graças a *choques* e *atrações* efetuados por Eisenstein. A transição ocorre na superposição de quatro letreiros nos quais se destaca o histórico *slogan* da revolução proposta por

Lênin (“Pão, paz e terra”) através de sua negação: “O governo burguês está há cinco meses no poder...”; “E não há paz...”; “Nem pão...”; “Nem terra.”.

Mais uma vez, o letreiro opera como um registro do dado histórico ao marcar “Julho – dias de ira do povo” no plano narrativo, uma vez que é o marco temporal da transformação do estado de espírito de luta do povo. Nesse ponto, a movimentação da multidão pode ser equiparada a de uma pessoa: seu andar direcionado, seus gritos de revolta, seu desespero, o que reforça o povo como a grande personagem da revolução.

Um elemento da organização política frisado nesta sequência é o destaque concedido aos jornais que apoiavam o Governo provisório, com destaque para o plano com a placa do Jornal da Tarde. Num momento posterior, é inserido o jornal Pravda importante veículo de comunicação entre os dirigentes do partido bolchevique. Desse modo, articula-se no filme uma imagem-representação (jornais) para se chegar à imagem-conceito de que os meios de comunicação operam como divulgadores e dos postulados ideológicos dos dominantes ou dos revolucionários.

Eisenstein recria o início da repressão de Kerensky aos anseios revolucionários através da articulação de diversos *clôses* muito rápidos de vidraças e de fachadas do Jornal da Tarde com inserção de plano com metralhadora e, em seguida, de correria da multidão. Nessa parte, a música sofre uma brusca transformação, funcionando como um elemento que acentua a fuga dos operários que protestam.

O conflito entre as classes foi representado em uma cena desta sequência, a do espancamento de um jovem operário por uma turba de burgueses. Por meio de um conflito de volumes expresso no contraste entre o estandarte (símbolo a ser protegido da repressão) e a sombrinha (símbolo do *status quo* de uma burguesia atrelada ao czarismo) que o oficial segura para sua namorada, o conflito é expandido através dos olhares das personagens. Esses olhares foram construídos por Eisenstein como o primeiro contato de dois universos opostos: jovem *versus* casal; impotência *versus* detentores do poder; tranquilidade *versus* desespero.

Planos com o oficial e algumas senhoras burguesas torturando o porta-estandarte são confrontados com a atitude singela e tranquila da jovem sacudindo seu guarda-chuva, numa atitude de desdém perante o fato testemunhado, o que remonta a duas características da pequena burguesia no período pré-revolucionário segundo o diretor: crueldade e ceticismo. Um fato de bastante peso na sequência é o conhecimento da concretização da morte do porta-estandarte pelo sorriso enlouquecido da burguesa sádica, aplaudida pelo velho burguês num gesto que remete à saudação teatral. Em suma: são apresentados como inimigos da revolução.

O ato de a burguesia vitoriosa jogar o Pravda bolchevique no rio constituirá o principal símbolo do retrocesso provocado pelo governo provisório, de forma que o diretor o representa com a alternância e o choque de planos desprovidos de movimento – o cadáver do porta-estandarte; as ferragens da ponte estática – e a mo-

vimentação dos planos da burguesia eufórica que destrói um símbolo bolchevique, além de planos de inserção que destacam outros símbolos revolucionários destruídos (os estandartes rasgados), produzindo um efeito de suspensão na narrativa do filme, como expressa a legenda “É a vitória da contrarrevolução”.

O próprio diretor afirmou, certa vez, que a camada dos Pravda jogados no rio remetia a uma simbologia que alude aos *pogroms* (apud Albéra, 2002: 284); isto é, o paralelismo traçado entre as duas formas de repressão (aos manifestantes e aos judeus), profundamente arraigadas no regime czarista, consagra a visão de que ambas eram apontadas pelo discurso aristocrático como formas de controle social.

É possível efetuar alguns paralelos entre a repressão apresentada em *Outubro* com a da narrativa de *O encouraçado Potemkin*. Enquanto o último frisou a repressão militar às massas na figura da tropa de cossacos, em *Outubro* Eisenstein foi mais explícito e colocou a burguesia como protagonista do assassinato do porta-estandarte. Em ambos, o diretor valeu-se de objetos fálcos (metralhadoras, espingardas, guarda-chuva) para encenar a repressão contra os revoltosos e se valeu das figuras geométricas básicas para construir os conflitos de linhas e volumes que auxiliaram na exposição da luta entre as classes. Ainda, elegeram personagens-símbolos do povo (o porta-estandarte em *Outubro* e a mãe em *O encouraçado Potemkin*) com o intuito de apresentá-lo como o personagem principal não apenas de seus filmes, mas principalmente do movimento revolucionário.

No último texto escrito antes de sua morte, Eisenstein assim se referiu a essas obras:

A Greve (todo o ciclo “sobre a ditadura”) foi realizada sob o signo de “como fazer” a revolução – como filme técnico-científico. (...)

Ela foi precedida pela teoria da montagem das atrações, elaborada sobre o modo “como fazer” uma obra permitindo a reconstrução da consciência. (...)

Quando foi feita *A Greve*, o tema foi aprofundado:

Da exposição descritiva dos sintomas dos fenômenos (uma espécie de pesquisa científica inglesa), passou-se ao fundamento humano e emocional da revolução;

De lá [surgiu] *Potemkin*, caracterizado por sua espontaneidade, sua rebelião, sua revolta, e não pela edificação da revolução planejada pelo partido, que haveria de figurar em *Outubro* e *A linha geral* – a revolucionarização de tudo que existe (política agrícola e reconstrução [do campo]) ([1948] 2014: 149).

Assim, o aspecto humano e emocional dos fatos que antecederam o período revolucionário foi catalisado a partir de alguns personagens colocadas no centro do drama coletivo, tais como as já citadas. Além dessas, Eisenstein debruçou-se em personagens historicamente reconhecidas como líderes do movimento.

Aqui, é preciso fazer a observação de que, por ocasião das filmagens de *Outubro*, já havia um controle sobre a produção cinematográfica pelo Partido Comunista, sendo que o filme foi aprovado por Stálin antes de sua exibição. Tal fato teve implicações estéticas, sobretudo na representação de Lênin e de Trotsky quanto ao papel destes na revolução.

Eisenstein apresenta a volta de Lênin à Rússia depois do movimento de fevereiro de 1917 como um ponto de virada no rumo dos acontecimentos do período pré-revolucionário. A sequência *Estação Finlândia* estrutura-se por um suspense inicial: há a justaposição dos planos mostrando operários espantados, seguidos do letreiro “Ele!” e de um close de pé se apoiando em uma roda, acompanhados pelo barulho da multidão. Finalmente, Lênin aparece agitando um estandarte. Eleito como herói revolucionário, Lênin é mostrado a partir de figuras geométricas básicas, tais como o círculo que estrutura a união do povo face à sua figura, o triângulo que simboliza a sua união com o estandarte, evidenciando mais uma vez a ligação do diretor com a estética construtivista.

Em outra sequência, na qual é encenada a reunião do Partido em que se decidirá pelo movimento armado contra o governo provisório, há o choque entre as propostas de Lênin e de Trotsky. Iniciando com o letreiro “O Comitê central dos bolcheviques resolveu a questão da insurreição armada”, esta apresentação é completada por dois planos em que aparecem Trotsky gesticulando e o letreiro que explica sua fala (“Trotsky exigiu que se esperasse”).

Nesse ponto, o diretor confirma sua construção acerca da personagem histórica de Trotsky como um elemento que tenta dissuadir o Partido a fazer a revolução armada, sendo importante o fato de o letreiro que indica sua fala ser posto em discurso indireto, no intuito de acentuar a apatia de Trotsky perante o movimento armado e de apontar uma caracterização bastante semelhante à de Kerensky. Ocorre uma colisão entre a construção de Trotsky e as propostas de Lênin, cujos letreiros aparecem em discurso direto (“Ou esperar que Rodzianko e sua companhia sufocuem a revolução... Não há meio termo” e “É o mesmo que esperar a morte”), o que define Lênin como o porta-voz da vontade popular.

A oposição entre Lênin e Trotsky é demonstrada na votação das propostas, que alia a legenda “Pela proposta de Lênin!” a um plano em que todos os membros da reunião levantam a mão concordando com a revolta armada, e Eisenstein se vale de um conflito no interior deste plano ao mostrar um Trotsky desanimado e cabisbaixo, que levanta a mão apenas em tom de solenidade face ao líder.

Em outro momento do filme, na sequência *A ira do povo*, os letreiros que acompanham a fala de Trotsky operam uma oposição face ao discurso proposto pelas massas (“Ainda é cedo para a insurreição”), que se superpõe ao letreiro anterior (“Fora, ministros capitalistas!”). Na fusão entre a figura de um Trotsky eloquente e agitado com a legenda “O inimigo prepara a provocação”, nota-se a colisão com o

leiteiro “Fora, governo provisório!”, que é a vontade da massa reunida no protesto. Com a legenda “Controle e calma”, Eisenstein apresenta um Trotsky fundamental ao anticlímax revolucionário, ou seja, aquele que vai dissuadir a massa nos seus impulsos de revolta.

A escolha de Eisenstein de momentos que avaliam o drama coletivo pré-revolucionário, além de ir ao encontro dos anseios do Partido, também atende à noção de “encomenda social”, na medida em que o realizador adere ao manifesto do grupo *Outubro*, que afirma, dentre outros, que:

Essas artes têm duas tarefas ligadas: a) a propaganda ideológica (por intermédio da pintura, do muralismo, da foto, do cinema); b) a produção e organização imediata do *byt* coletivo (arquitetura, artes decorativas, industriais).

O objetivo principal de se colocar a serviço da revolução proletária é a elevação do nível ideológico e cultural das camadas retardatárias da classe operária, que permanecem sob a influência de classes hostis, ao nível do proletariado industrial avançado, que edifica, conscientemente, o socialismo (recorrendo à planificação, à disciplina, à técnica industrial).⁵

Por fim, devemos observar a questão a respeito da utilização do leiteiro em Eisenstein que, ao contrário de apenas situar temporal e espacialmente o espectador ou expressar os diálogos das personagens, atinge um patamar de expressão dramático-histórica, visto que opera como *slogans* a serem propagados pelos revolucionários. Tal como analisado em várias sequências, a presença da linguagem política na linguagem artística é percebida aqui quando leiteiro e *slogan* se tornam muitas vezes entrelaçados. A estruturação de uma linguagem calcada em uma argumentação impregnada de definições muito breves, silogismos, exclamações e inversões de ordem rítmica (da narrativa do filme) denota claramente o caráter retórico de alguns leiteiros, que passam, simultaneamente, a retratar a atmosfera política com uma linguagem bastante direta e, ainda, a ligar as transições rítmicas estéticas explicitadas nesses leiteiros a aquelas efetuadas nos eventos históricos.

Considerações finais

O trabalho elaborado por Eisenstein em torno dos símbolos revolucionários pode ser interpretado como um elemento narrativo que reforça o campo de significação dos fatos históricos expostos e que revela o início do desenvolvimento de linhas teóricas que colocam em destaque o papel da montagem como articuladora da linguagem cinematográfica e, ainda, como estudo de formas de se aprofundar os conflitos ou os modos cinematográficos de se expandir esses conflitos, por meio de suas colisões espaciais, lineares, volumétricas, etc.

Dessa exposição do conceito de conflito surge, portanto, uma visão de mundo atrelada à causa da revolução de 1917 e à sua propaganda, sendo esta última definida como uma propagação dos ideais socialistas em uma tentativa de consolidar e legitimar o regime pós-Outubro e unir o povo russo, oprimido pelo regime czarista e por rivalidades étnicas, estimuladas pelo Império como uma forma de manutenção dos privilégios.

Ao propor uma história multifacetada, dotada de vários ritmos, tonalidades e inversões, *O encouraçado Potemkin* e *Outubro* expõem ao espectador a saga de um povo russo sofrido, constantemente humilhado, enganado pelos antigos detentores do poder e arraigados a um simbolismo que remete a esse poder czarista (a presença da Igreja Cristã Ortodoxa, os *progroms*, a ostentação opressora dos monumentos e dos objetos sacros – cruz, ovos de ouro, jóias, brasões, medalhas, estátuas, coroas – da realeza).

Podemos afirmar que essa postura situa Eisenstein dentro de um panorama de artistas que, pregando uma arte construtivista e revisando concepções da arte de cavalete – que outrora predominava em solo russo, herdeira de uma tradição franco-germânica absorvida pela elite imperial – provocou uma profunda revisão do papel do artista na sociedade socialista e da arte enquanto campo de atuação dos preceitos revolucionários. Assumindo a narrativa histórica enquanto constante experimentação e atualização, Eisenstein elegeu o conflito como central em suas teorias da montagem para, em seguida, transpor para sua obra uma visão de mundo atrelada à causa da revolução de 1917 e à sua difusão.

Pedro Vinicius Asterito Lapera
Pós-doutorando do PPGAS/MN/UFRJ e
pesquisador da Fundação Biblioteca Nacional
pedro.lapera@bn.gov.br

Recebido em novembro de 2016.

Aceito em fevereiro de 2017.

Notas

1. Movimento cultural que reunia várias artes e, dentre outros, foi responsável pela encenação de várias peças no início dos anos 1920 pelo território da ex-URSS.
2. Atribui-se a nomenclatura *construtivismo* a uma série de movimentos artísticos que ocorreram na URSS nos anos 1920 e que se caracterizam por alguns princípios gerais como: ligação entre a arte e a noção de encomenda social (compreendida como aquilo que a sociedade *quer, deseja*); abandono dos princípios da “arte de cavalete” no intuito de se conceder aos objetos artísticos uma funcionalidade; arte enquanto forma de expansão da percepção do espectador; etc. Desse modo, essas vanguardas artísticas, que saudaram o advento da revolução (e, conseqüentemente, do primeiro Estado socialista), irão ao encontro das necessidades do Partido em consolidar os princípios do movimento revolucionário iniciado em 1917. Cf: ALBERA, François. *Eisenstein e o construtivismo russo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
3. Texto escrito por Eisenstein para a exposição *Film und Foto*, realizada em 1927 na cidade de Stuttgart, na Alemanha, no qual expõe conceitos posteriormente retomados em outros textos como *Dramaturgia da forma do filme*. Resumidamente, poderíamos dizer que Eisenstein explica, no texto, que imagem-representação refere-se ao que é mostrado no filme, ao passo que imagem-conceito é o que se formula na mente do espectador. In: ALBERA, François. *Eisenstein e o construtivismo russo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. p. 61-105.
4. A série fotográfica *Escadarias* (1930), de Aleksandr Rodtchenko, faz uma alusão à clássica sequência do filme de Eisenstein, ao colocar uma mulher carregando uma criança em uma das fotos, o mesmo tema explorado pelo diretor em *O encouraçado Pontemkin*.
5. In: *Sovietskoie iskusstvo za 15 let. Matériaux et documents* (ed. I. Matsa). Moscou/Leningrado: Ogiz-Jzogiz, 1933, p. 608-11, *apud* ALBERA, François. *Eisenstein e o construtivismo russo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. p. 190.

Referências

- ALBERA, François. *Eisenstein e o construtivismo russo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- BORDWELL, David. *The Cinema of Eisenstein*. New York: Routledge, 2005.
- EISENSTEIN, Sergei M. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- _____. *Notas para uma história geral do cinema*. Rio de Janeiro: Azougue, 2014.
- KLEIMAN, Naoum. *Mi tu, me too, nós também*. Rio de Janeiro: *Cinemas*, 1998, p. 7-19.
- ROSENSTONE, Robert A. *Visions of the Past*. Massachusetts: Harvard University Press, 1996.

Resumo

Este artigo pretende analisar os modos pelos quais os elementos estéticos em Eisenstein situaram e trataram certos dados históricos, deslocando-os do campo cognitivo para a criação artística. Desse modo, as questões a serem abordadas são: a) que tipo de narrativa histórica *Outubro* e *O encouraçado Potemkin* revelam ao espectador? e b) a partir de quais parâmetros é possível avaliar essas narrativas? Escolhemos como *corpus* deste artigo os filmes *O encouraçado Potemkin* e *Outubro* pelo fato de estes remontarem às grandes turbulências do período pré-revolucionário, isto é, a revolta de 1905 e o período imediatamente anterior à Revolução russa.

Palavras-chave

Eisenstein. *O encouraçado Potemkin*. *Outubro*. Revolução russa.

Abstract

This article intends to analyze the ways in which the aesthetic elements in Eisenstein addressed some historical data, shifting from the cognitive field to the artistic creation. Thus, the issues to be addressed are: a) what kind of historical narrative *October* and *Battleship Potemkin* show to the viewer? and b) from which parameters could we evaluate these narratives? *Battleship Potemkin* and *October* were chosen as the *corpus* of this work because these films narrated the great upheavals of the pre-revolutionary period, that is, the 1905 revolt and the period immediately before the Russian Revolution.

Keywords

Eisenstein. *Battleship Potemkin*. *October*. Russian Revolution.