

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO  
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO**

**Luciana da Silva Candido**

**PROPAGANDA E ARTE NO CINEMA DE SERGEI EISENSTEIN**

**Porto Alegre  
2006**

**LUCIANA DA SILVA CANDIDO**

**PROPAGANDA E ARTE NO CINEMA DE SERGEI EISENSTEIN**

Monografia de conclusão do curso de Comunicação Social – Jornalismo, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, apresentada como requisito para obtenção do título de Bacharel em Jornalismo.

Orientadora Prof. Dra. Miriam Rossini de Souza

**Porto Alegre**

**2006**

**LUCIANA DA SILVA CANDIDO**

**PROPAGANDA E ARTE NO CINEMA DE SERGEI EISENSTEIN**

Monografia de conclusão do curso de Comunicação Social – Jornalismo, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, apresentada como requisito para obtenção do título de Bacharel em Jornalismo.

Orientadora Prof. Dra. Miriam Rossini de Souza

Aprovada em 4 de dezembro de 2006.

**Banca examinadora**

---

Professora Doutora Miriam Rossini de Souza

---

Professor Mestre Roger Luiz da Cunha Bundt

---

Professora Doutora Fartimarlei Lunardelli

*Este trabalho é dedicado à memória do  
cineasta soviético Sergei Mikhailovitch  
Eisenstein e de todos que morreram, foram  
torturados e censurados sob a mão-de-ferro  
estalinista por defenderem um mundo  
verdadeiramente socialista.*

## **AGRADECIMENTOS**

Este trabalho foi construído “por muitas mãos”. A algumas delas, manifesto, aqui, minha gratidão.

À Cláudia Diniz, por – mostrando que eu podia – ter me impedido de desistir; à minha orientadora, dedicada e exigente, Miriam, um verdadeiro achado neste fim de curso; Mãe, Pai e Carol, por terem tido toda a paciência do mundo quando ninguém mais tinha e terem sido a retaguarda fundamental nesta etapa que – já era tempo – se acaba; ao Alberto, por ter ouvido, pacientemente, todas as minhas lamentações e, ainda assim, ter me incentivado; aos camaradas do PSTU, pela formação que não se encontra na academia, senão no contato com a realidade.

***Tríptico na morte  
de Sergei Mikhailovitch Eisenstein***

*Camarada Eisenstein, muito obrigado  
Pelos dilemas, e pela montagem  
De "Canal de Ferghama", irrealizado  
E outras afirmações. Tu foste a imagem*

*Em movimento. Agora, unificado  
À tua própria imagem, muito mais  
De ti, sobre o futuro projetado  
Nos hás de restituir. Boa viagem*

*Camarada, através dos grandes gelos  
Imensuráveis. Nunca vi mais belos  
Céus que esses sob que caminhas, só*

*E infatigável, a despertar o assombro  
Dos horizontes com tua câmara ao ombro...  
Spasibo, tovarishch. Khorosho.*

Vinicius de Moraes

## Resumo

A fusão de propaganda e arte no cinema de Sergei Mikhailovich Eisenstein é analisada neste trabalho dentro do contexto histórico e cultural da União Soviética na primeira metade do século XX. Os conceitos teóricos desenvolvidos pelo cineasta russo são apresentados a partir de uma pesquisa bibliográfica, da mesma forma que se apresenta um panorama geral da situação política da época, desde a Vanguarda Russa revolucionária até os tempos de censura do estalinismo. A análise do filme *Ivan, o Terrível* permite uma melhor compreensão de como Eisenstein utilizava a sua arte para propagar as suas idéias, mesmo em conjunturas adversas, no período estalinista, quando o Realismo Socialista virou a única doutrina artística aceita pelo regime.

**Palavras-chave:** cinema, Eisenstein, propaganda, ideologia, arte.

## LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1.	Créditos iniciais.....	56
FIGURA 2.	Montagem rítmica.....	58
FIGURA 3.	Montagem rítmica.....	58
FIGURA 4.	Conflito: contraste entre ordem e desordem .....	59
FIGURA 5.	Repetição de quadros dilatam o tempo .....	59
FIGURA 6.	Alternância de closes: efeito psicológico por associação .....	60
FIGURA 7.	Alternância de closes: efeito psicológico por associação .....	61
FIGURA 8.	A luta de classes representada no conflito de volumes .....	63
FIGURA 9.	Montagem atonal, repetição e conflito gráfico .....	63
FIGURA 10.	Conflito espacial: a traição de Kurbsky .....	64
FIGURA 11.	Expressão do ator: transformação do herói positivo em herói negativo .....	65
FIGURA 12.	Montagem intelectual: a construção de sentido pelo espectador através da justaposição de imagens .....	65
FIGURA 13.	Conflito de volume: a fraqueza do czar .....	66
FIGURA 14.	Montagem intelectual: a construção de sentido pelo espectador através da justaposição de imagens .....	67
FIGURA 15.	Montagem intelectual: a construção de sentido pelo espectador através da justaposição de imagens .....	68
FIGURA 16.	Montagem intelectual: a construção de sentido pelo espectador através da justaposição de imagens .....	69
FIGURA 17.	O significado da cor: o vermelho representando a festa, a dança, a alegria .....	70
FIGURA 18.	O significado da cor: o vermelho associado à palavra sangue .....	70
FIGURA 19.	O significado da cor: ao ter ciência da morte, o vermelho transforma-se em verde .....	70



## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	11
1 URSS: DO FEUDALISMO SENIL À REVOLUÇÃO .....	18
1.1 O ano de 1917: inicia o século XX na Rússia .....	19
1.2 A virada .....	22
2 SERGEI MIKHAILOVITCH EISENSTEIN: O PEQUENO-BURGUÊS, O SOLDADO E O ARTISTA .....	25
2.1 Camarada Eisenstein .....	25
2.2 Do desenho ao teatro .....	27
2.3 Do teatro ao cinema .....	30
2.3.1 <i>Outubro</i> : o início de uma dura etapa .....	33
2.4 Alguns conceitos da teoria de Eisenstein .....	36
2.4.1 Tipagem .....	36
2.4.2 Teoria da montagem .....	37
3 PROPAGANDA E ARTE: CONFLITO OU CONVERGÊNCIA? .....	41
3.1 O que é a propaganda afinal? .....	41
3.2 Arte e artista: em busca de conceitos .....	43
3.3 O desenvolvimento das artes na União Soviética .....	47
3.3.1 Construtivismo e Vanguarda Russa .....	48
3.3.2 O Realismo Socialista .....	49
4 <i>IVAN, O TERRÍVEL</i> : O REALISMO SOCIALISTA SEGUNDO SERGEI EISENSTEIN .....	52
4.1 A análise fílmica: desenredando a narrativa .....	52

4.2	O filme .....	53
4.2.1	A história narrada .....	54
4.3	Desenredando .....	55
4.3.1	“O czar de todas as Rússias” .....	55
4.3.2	“O terrível czar herege” .....	64
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	71
	REFERÊNCIAS .....	75
	ANEXOS .....	78
	ANEXO A – Ficha técnica de <i>Ivan, o Terrível</i> .....	78
	ANEXO B – Filmografia de Sergei Eisenstein .....	79
	ANEXO C – Manifesto da FIARI .....	81

## INTRODUÇÃO

*O cinema parecia o mais alto estágio de personificação das potencialidades e aspirações de cada uma das artes.*

Sergei Mikhailovich Eisenstein

Quando o cinematógrafo surgiu, em 1895, ele nada mais era do que uma invenção industrial, feita por dois irmãos, filhos de um proprietário de fábrica, em Paris, França. Auguste e Louis Lumière apresentaram no *Grand Café*, em Paris, as imagens em movimento da saída dos operários da fábrica de seu pai. A curta apresentação se chamava *La Sortie des Usines*, ou, em português, *A Saída das Fábricas*. Os irmãos Lumière não pretendiam ir muito além dessas exposições curtas, pelas quais o público pagava um franco para assistir. Tanto foi assim que quando um outro francês, o ilusionista Georges Méliès, quis comprar o invento, Auguste e Louis tentaram convencê-lo – sem sucesso – a não cometer tal ato.

O mágico Méliès, porém, percebeu o valor que aquele instrumento poderia ter para suas apresentações, para ampliar o mundo das fantasias. Por isso, ele é um dos pais da sétima arte. É verdade que a tecnologia dos Lumière precisou nascer antes para que o artista Méliès pudesse concretizar uma nova forma de expressão. Porém foi o mágico quem, pela primeira vez, com o clássico *Viagem à Lua*, conferiu ao cinema o *status* de linguagem.

Desde então, uma questão se coloca entre críticos e teóricos: o que é o cinema? É arte, indústria ou propaganda? Não se pode negar que sua invenção já é fruto

da indústria cultural. Entretanto, ao longo desses mais de cem anos, alguns nomes se destacaram e se apropriaram da invenção. Méliès foi o primeiro a marcar essa história. Foi seguido, posteriormente, por cineastas como Eisenstein, Fritz Lang, Griffith, Welles, que transformaram definitivamente o cinema e abriram novas etapas no avanço da sétima arte, muitos deles pensando o cinema ora mais para um lado, ora mais para o outro.

O interesse pelo cineasta russo Sergei Eisenstein e pela própria história da Rússia surgiu muito antes da escolha do tema deste trabalho. Ainda no início dos anos 1990, comecei a ter contato com os clássicos de Marx, Engels, Lênin, Trotsky, de onde surgiu um posicionamento ideológico e um interesse particular pela teoria marxista. Há cerca de dez anos, tive o primeiro contato com um filme de Eisenstein: uma cópia em VHS de *Outubro*. A paixão pelo filme e a identificação com o espírito revolucionário da obra foi imediata e passei a buscar mais informações sobre o diretor excêntrico soviético. Antes disso, já havia lido algumas obras sobre a história da Revolução Russa, principalmente os clássicos de John Reed e George Orwell. Aos poucos, fui conseguindo outros filmes, mas era ainda muito difícil obtê-los. Além dos problemas técnicos – degeneração das películas pelo tempo, umidade, etc. –, os filmes foram muito censurados e parte das poucas cópias existentes no mundo foram destruídas. Felizmente, o surgimento do DVD, a partir do início dos anos 2000, possibilitou que suas principais produções fossem salvas e tornadas públicas novamente.

Já havia feito, também, uma leitura dos seus artigos publicados em *O sentido do filme* e *A forma do filme*. Confesso que a maioria deles teve de ser lida e relida várias vezes para que eu pudesse começar a entender. Os textos de Eisenstein são bastante complexos e isso se deve, essencialmente, à capacidade intelectual do autor. Não raras vezes tive de recorrer a textos sobre lógica, dialética e outros temas não menos complicados.

A escolha de Eisenstein como tema desse trabalho se deve, sobretudo, à forma revolucionária com que ele se consagrou entre cineastas do mundo inteiro. Sem deixar de ser artista, ele fez de sua obra grande divulgadora das idéias socialistas vigentes naquele período, no contexto em que viveu.

Essa suposta contradição entre arte e ideologia que atormenta artistas de todos os tempos e que se transformou em tema de acalorados debates e disputas, resultou, com Eisenstein, em algumas das mais fantásticas produções artísticas do

século XX. Tanto é assim que seu filme *O Encouraçado Potemkin* ainda divide com *Cidadão Kane*, de Orson Welles, o título de melhor filme de todos os tempos.

Eisenstein foi, certamente, o responsável pela concepção de montagem cinematográfica que mais influencia a produção de filmes ainda hoje, mas ele não fez somente isso: ele deixou uma farta produção teórica, com uma quantidade enorme de textos, muitos dos quais sequer são conhecidos. Outros estão publicados em coletâneas apenas na Rússia. Uma coisa é certa: as ricas teoria e técnica que produziu revolucionaram a construção da linguagem cinematográfica, contribuindo para sua manutenção enquanto arte e enquanto linguagem independente.

Sergei Eisenstein revolucionou a sétima arte, com apenas 14 filmes produzidos. Sua estética foi guia para as futuras produções do mundo inteiro. Para citar apenas alguns nomes que influenciou, ele está presente em Orson Welles, Godard, Brian de Palma, Glauber Rocha<sup>1</sup> e Oliver Stone. A montagem foi colocada no seu devido lugar de importância a partir de Eisenstein.

Mas não foi apenas isso: o conteúdo político-ideológico marcou a obra do cineasta. Eisenstein foi um grande propagandista dos ideais revolucionários e, por isso, foi muito criticado. É importante notar que ele fez isso em condições bastante adversas. Ao longo de seu trabalho, vemos surgir o conflito entre suas crenças, sua ideologia, sua concepção de socialismo e o avanço do estalinismo sobre a União Soviética.

É dessa fusão entre arte e política que nasce minha questão: como Eisenstein consegue fazer arte de forma esplêndida e ainda fazer com que ela seja um instrumento de propaganda? É possível estabelecer limites entre arte e propaganda?

A partir desse questionamento, é possível traçar alguns objetivos:

- a) perceber a fusão entre o político e o artístico;
- b) compreender a obra e seu autor numa determinada conjuntura política, social e cultural;
- c) entender, através da teoria e dos filmes de Eisenstein, como ele consegue fazer propaganda e, ao mesmo tempo, produzir obras de arte;
- d) perceber, através da observação do filme, a formação de imagens, de formas geométricas, de contrastes que revelam a obra de arte;

---

<sup>1</sup> Nota-se a influência eisensteiniana, sobretudo, na primeira etapa da obra de Glauber Rocha. A partir de *Terra em Transe*, o cineasta inicia uma ruptura com o diretor russo para criar a sua própria linguagem, ousando explorar ainda mais a questão da forma.

- e) observar as contradições existentes – ou não – na obra do diretor russo em temas de discussão política;
- f) observar de que modo o artista sobrepõe os limites do seu tempo e do próprio discurso político que apóia.

Para a realização desse trabalho, tem-se uma vantagem inestimável: contar com um autor que é, simultaneamente, teórico e prático, resultado da dialética. Ainda em vida, chegou a ver publicado apenas *O sentido do filme*. Após sua morte, seus artigos foram sendo compilados e deram origem a outras obras. A segunda delas foi *A forma do filme*, que junto com a primeira, constituem material indispensável ao estudo da sétima arte.

Ele deixa claro, em seu discurso, a sua compreensão da arte como algo humano, como fruto de uma sociedade, de um contexto histórico. O artista não está às margens do mundo material, mas procura expressá-lo através de seu trabalho. Coerente com a sua ideologia, ele releva a sensibilidade artística e cultural, partindo do pressuposto que a criação exige um esforço, um trabalho, uma técnica. Ao mesmo tempo e conseqüentemente, cada expressão artística retrata uma determinada sociedade e época, podendo, portanto, ajudar no entendimento do mundo em que vivemos.

A arte como conflito é outro aspecto ressaltado pelo cineasta russo como um “princípio dialético de dinâmica” (EISENSTEIN, 1990a, p. 49). Ele toma o conflito como imprescindível para a existência de arte: “porque a arte é sempre conflito: (1) de acordo com sua missão social, (2) de acordo com sua natureza, (3) de acordo com sua metodologia” (EISENSTEIN, 1990a, p. 50).

Para entendermos a complexidade de Sergei Eisenstein, foi importante a leitura da obra da socióloga marxista, Janet Wolff. Em seu livro *A produção Social da Arte*, WOLFF trata de desmistificar o artista. A autora afirma que a arte é um produto social. Ela diz que “as artes só podem ser adequadamente compreendidas dentro de uma perspectiva sociológica” (WOLFF, 1981, p. 13).

Ao longo de seu texto, evidencia como principal preocupação a negação da idéia de que o artista é um ser a parte de qualquer contexto social, inspirado divinamente. Ela quebra o conceito de gênio, colocando o artista no seu lugar na sociedade, como alguém que cria a partir de um olhar sobre o meio em que vive.

Sobre esse tema, Karl Marx dizia, em sua mais importante obra, *O Capital*, que é a atividade criativa aplicada para a transformação do meio material que diferen-

cia o ser humano de outros animais. “Em condições não alienadas, os homens têm a capacidade e o potencial de agir, conscientemente e com o uso do pensamento abstrato e da imaginação para modificar a natureza e o ambiente que os cerca” (MARX *apud* WOLFF, 1981, p. 27).

Outro aspecto importante é a noção de arte enquanto ideologia. A arte não pode ser vista como algo independente de fatos históricos e sociais, mas como produto de cada época e de cada contexto. A autora coloca como uma das principais tarefas da arte a revelação da obra como ideologia: o pensamento interage com o mundo material, sendo influenciado por ele e influenciando-o.

Na Rússia, sobretudo, a ideologia vai ocupar espaço importante. Para se compreender melhor as transformações ocorridas no cenário cultural, recorri a François Albera, autor especializado em teoria do cinema dos anos 1920. ALBERA desenvolve sua obra, intitulada *Eisenstein e o Construtivismo russo*, em cima da análise da fala que Sergei Eisenstein preparou para uma conferência em Stuttgart, Alemanha, na qual ele não pode comparecer, restando apenas a redação do discurso. O texto deixado por Eisenstein e analisado por ALBERA é *Dramaturgia da Forma*. Esse texto virou artigo e faz parte do livro de Eisenstein *A forma do filme*.

ALBERA faz uma análise minuciosa das concepções de objeto apresentadas por Sergei Eisenstein nesse discurso. Ele trabalha com os acontecimentos anteriores à ditadura stalinista. Para dar sentido à forma, identifica os objetos em Eisenstein como um “complexo de esquemas associativos possíveis e convém mascarar alguns e acentuar outros para obter as reações desejadas no espectador” (ALBERA, 2002, p. 246).

É imprescindível, ainda, conhecer a história da Revolução de Outubro de 1917, ocorrida na Rússia. Leon Trotsky, dirigente do Exército Vermelho durante o período de guerra civil que se seguiu à tomada do poder pelos bolcheviques, tem duas obras que reportam e analisam a situação política do período.

Em *A História da Revolução Russa*, TROTSKY relata os momentos que antecederam o levante de outubro, bem como o período imediatamente posterior, incluindo a guerra civil. As mudanças profundas que aconteceram naquele país se deram não apenas nos terrenos político e econômico: a cultura sofreu uma transformação que o mundo capitalista jamais conseguiu realizar. Com o controle passando às mãos da burocracia, entretanto, muito se perdeu. É em *A Revolução Traída – O que é e para onde vai a URSS* que TROTSKY completa a sua história da Revolução Russa. Com

uma riqueza de dados, ele demonstra a grande derrota sofrida pelo proletariado russo após a chegada de Stalin ao poder.

Para a realização desse estudo, foi feita uma pesquisa qualitativa como recurso metodológico. Esse tipo de pesquisa se utiliza, freqüentemente, das imagens como objetos. Para o pesquisador Uwe Flick, em seu livro *Uma Introdução à pesquisa qualitativa*, essa categoria de dados oferece “o componente não-verbal dos eventos e das práticas, que, não fosse assim, somente poderiam ser documentados em protocolos de contextos” (FLICK, 2004, p. 168).

Uma outra vantagem da pesquisa qualitativa de dados visuais com relação às pesquisas quantitativas, que se utilizam, normalmente, de entrevista, é a possibilidade de repetição, que permite uma observação mais criteriosa. O pesquisador tem um material em mãos que pode ser visto e revisto sem limites.

No que diz respeito às técnicas adotadas, uma pesquisa bibliográfica é necessária num primeiro momento. Por se tratar de um tema histórico, a leitura é determinante para que se obtenha um panorama da influência do cineasta russo no cinema que seguiu após sua existência. A partir desses subsídios, pode-se partir para uma análise do filme. Optou-se pela análise fílmica, que permite o estudo do objeto em todos os seus aspectos e detalhes de realização: montagem, construção de sentido, propagação de idéias.

A escolha de seqüências de *Ivan, o Terrível* como objeto de análise deve-se, sobretudo, ao contexto histórico em que esse filme foi produzido. Em 1943, ano de lançamento de sua primeira parte, o estalinismo estava em seu auge, com toda a perseguição política promovida pela burocracia que governava a União Soviética. Esse filme foi encomendado para ser um tributo a Stalin. Eisenstein teve de explorar a montagem ao máximo para atingir seus objetivos ideológicos sem dobrar-se totalmente a um regime com o qual não concordava. A presença de duplo sentido nessa obra é permanente e se dá através dos modos de organizar utilizados pelo cineasta. O material utilizado será uma cópia do filme em DVD. A coleção completa dos filmes de Eisenstein foi relançada a partir de 2003, o que facilitou a obtenção do suporte.

Como destaca FLICK, não existe ainda uma técnica que se aplique à análise puramente de dados visuais (FLICK, 2004). Por isso, considera-se que a técnica mais adequada para atingir os objetivos seja a da observação criteriosa, assistindo repetidas vezes as seqüências, evitando a análise independente de fragmentos. A seguir, deve ser feita uma seleção de algumas cenas mais significativas em termos de técnica



e de propaganda. Essas serão analisadas mais profundamente, destacando os elementos mais ilustrativos da teoria estudada.

Tomei como referência os estudos de Marc Vernet, diretor da Biblioteca-FilMOTECA de Paris e co-autor do livro *A estética do filme*. VERNET trata a análise fílmica como análise de uma narrativa. Em seu texto, o autor analisa os diversos componentes do cinema narrativo, localizando-os no conjunto da obra. Ele esclarece que o papel do filme é revelar objetos que signifiquem algo para quem recebe as imagens, bem como estabelecer uma relação entre a imagem e o espectador (VERNET, 1995, p. 106). VERNET não ignora o fator ideológico e o contexto em que são produzidas as obras cinematográficas. Ao contrário, considera que esse deve ser tomado como um dos determinantes na construção da coerência da narrativa.

A monografia está organizada em 5 capítulos. O primeiro capítulo, intitulado *URSS: do feudalismo senil à revolução*, traz uma breve noção da situação política e cultural da Rússia – depois União Soviética – na primeira metade do século XX. O capítulo 2, *Sergei Mikhailovitch Eisenstein: o pequeno-burguês, o soldado e o artista*, apresenta uma pequena biografia do autor e um apanhado de seu trabalho, desde os desenhos nos trens de propaganda até a sua vasta produção teórica. No capítulo 3, *Propaganda e Arte: conflito ou convergência?*, busquei compreender os conceitos de propaganda, de arte e de artista, relacionando os três e localizando o papel que cumprem os artistas. No quarto e último capítulo, *Ivan, o Terrível: o Realismo Socialista segundo Sergei Eisenstein*, tentei localizar a ideologia propagada por Eisenstein num filme que é uma verdadeira obra-prima, de acordo com as técnicas por ele empregadas. Foram incluídos, ainda, como anexos, a ficha técnica de *Ivan, o Terrível*, a filmografia completa de Eisenstein e a íntegra do manifesto *Por uma Arte Independente e Revolucionária*, assinado por Leon Trotsky e André Bretton.

Por fim, estou ciente de que esta é apenas uma breve contribuição ao estudo da obra e do artista Sergei Eisenstein, insuficiente para entendê-lo em toda a sua complexidade. Em tempos de pós-modernismo, em que a forma parece superar o conteúdo e que o cinema é produzido numa escala industrial de massa nunca antes vista, acreditei ser importante resgatar um nome que nunca escondeu suas posições e que deixou como herança uma obra tão cheia de significado, por meio da mais sublime forma de expressão: a arte.

# 1 URSS: DO FEUDALISMO SENIL À REVOLUÇÃO

Para se entender a obra de Eisenstein, desde sua concepção teórica de cinema até seus filmes finalizados, é de fundamental importância ter ao menos uma idéia a respeito do contexto em que viveu o cineasta. A Rússia foi o único país do mundo em que as massas trabalhadoras tomaram o poder diretamente em suas mãos, conseguindo mantê-lo por anos através de um partido operário. Até isso acontecer, contudo, tratava-se de um país extremamente atrasado, um dos últimos a manter características feudais.

Para a elaboração desse capítulo, foi encontrada uma vasta bibliografia. Achou-se conveniente, entretanto, selecionar alguns nomes que estiveram envolvidos no processo revolucionário russo, contemporâneos de Sergei Eisenstein. Portanto, essa parte do trabalho foi desenvolvida sobre, principalmente, a obra do jornalista norte-americano John Reed<sup>2</sup>, *Dez dias que abalaram o mundo*. Também foram utilizados os livros de Leon Trotsky<sup>3</sup> que, junto com Lênin<sup>4</sup>, dirigiu a Revolução de Outubro e se tornou, mais tarde, o principal opositor de Stalin. Das inúmeras obras de Trotsky, foram escolhidas duas de maior relevância: *A História da Revolução Russa* e *A Revolução Traída – O que é e para onde vai a URSS*.

Outros textos foram utilizados como apoio. Nesse caso, foram feitas referências ao longo do capítulo. Ressalta-se, todavia, que o conteúdo aqui apresentado é insuficiente, tratando-se apenas de uma breve noção de um processo histórico bastante complexo.

---

2 John Reed (1887 a 1920): jornalista e escritor socialista norte-americano, foi correspondente no México, na Europa e na Rússia. Reed foi o fundador do Partido Comunista Operário dos Estados Unidos e foi membro do Comitê Central da III Internacional Comunista. Sua obra *Dez dias que abalaram o mundo* revolucionou a reportagem jornalística, pela riqueza de fatos alcançada, possível apenas porque ele presenciou, ao vivo, os acontecimentos de 1917. Também é o autor de *México Rebelde* e *Eu vi um novo mundo nascer*, além de diversos textos e contos publicados em jornais e revistas.

3 Leon Trotsky (1879 a 1940): pseudônimo de Lev Davidovitch Bronstein, dirigente do Exército Vermelho em Outubro de 1917. Junto com Lênin, foi um dos principais nomes da Revolução Russa, assumindo diversas responsabilidades. Foi, também, o presidente do principal soviets, o de Petrogrado. Com a morte de Lênin e o avanço da burocracia, Trotsky passou a ser perseguido até ser assassinado por ordem de Stalin, em 1940, no México. Expulso da URSS, em 1928, organizou, do exterior, a Oposição de Esquerda Internacional, fundando, em 1938, no México, a IV Internacional.

4 Vladimir Ilyich Lênin (1870 a 1924): pseudônimo de Vladimir Ilyich Ulyanov, nascido no interior da Rússia, na pequena cidade de Simbirsk (depois Ulyanovsk), no seio de uma família de classe média. Foi considerado, desde cedo, um estudante com inteligência acima da média. Sua militância revolucionária começou por volta de 1884, por influência do irmão. Formado em Direito pela Universidade de Kazan, foi criador do jornal *Iskra* (A Faísca). Lênin foi o principal dirigente do Partido Bolchevique e responsável pela Revolução de Outubro, cujas orientações foram por ele elaboradas ainda no exílio.

## 1.1 O ano de 1917: inicia o século XX na Rússia

Quando o ano de 1917 chegou à Rússia, encontrou um país assolado por quase quatro anos de guerra contra a Alemanha, em plena Primeira Guerra Mundial. A consequência era uma condição de extrema miséria vivida pela população. A ampla maioria, 80%, vivia no campo, e a classe operária estava localizada em algumas cidades, principalmente em Petrogrado<sup>5</sup>. No início desse ano, a dinastia Romanov ainda reinava numa Rússia com mais de 150 milhões de habitantes.

Mesmo com a Revolução Industrial<sup>6</sup>, que transformou o resto do planeta; mesmo estando já no século XX, prevalecia na Rússia um sistema feudal que levava o país à ruína. O atraso econômico, o caráter rude das relações sociais e o baixo nível cultural predominavam como consequência de anos de invasões, de atraso político, tudo isso reforçado pelas condições geográficas e climáticas pouco ou nada favoráveis. Apesar disso e contraditoriamente, a Rússia era considerada uma potência e não ficou de fora da disputa por território estabelecida pela Primeira Guerra. Governava o czar, e a população que o sustentava já estava esgotada pelo conflito. O “colapso financeiro” foi ainda elevado com os investimentos bélicos (ARCARY, 2004).

Essas são as condições que levam, em fevereiro de 1917<sup>7</sup>, as massas russas a derrubarem o czar. Milhares de operários e soldados ocuparam o Palácio da Táurida, onde funcionava a Duma<sup>8</sup>, obrigando-a a assumir o controle político do país. A Revolução de Fevereiro de 1917, também chamada de “ensaio geral”, foi a primeira etapa da Revolução Russa, detonada por uma onda de greves nas comemorações do Dia da Mulher, em 23 de fevereiro daquele ano.

A mobilização das massas insatisfeitas levaram à queda do czar Nicolau II e estabeleceu-se um regime republicano e democrático. O Governo Provisório, como foi chamado o novo governo conduzido pelo deputado Kerenski, formou-se a partir da aliança entre liberais e socialistas, com o objetivo de realizar reformas políticas.

---

5 Antiga cidade de São Petersburgo, capital russa na época czarista. Em 1924, recebeu o nome de Leningrado, com o qual permaneceu até 1991. A partir desse ano, após a restauração do capitalismo no Leste Europeu, voltou ao nome original.

6 A Revolução Industrial despontou no século XVIII, na Europa, inicialmente na Inglaterra, marcando a transição do modo de produção feudal ao modo de produção capitalista.

7 Segundo o calendário juliano, usado na Rússia naquela época, as revoluções aconteceram em fevereiro e outubro, que correspondem a março e novembro do calendário gregoriano, utilizado pelo ocidente nos dias de hoje.

8 Palavra russa que significa “pensamento”. A Duma era o parlamento russo, “lugar de pensar”.

Tanto Trotsky quanto Reed definem o estado de ânimo das massas, durante o período que se seguiu de fevereiro a outubro de 1917, como de extrema excitação. Existia, na Rússia, um duplo poder. O Governo Provisório tentava conduzir a política, mas quem de fato tomava as principais decisões eram os soviets<sup>9</sup>. Enquanto Kerenski e seus partidários tentavam conter o sentimento revolucionário presente na população com a promessa de uma Assembléia Constituinte, as massas começavam a resolver os problemas a sua maneira.

Com o desejo de paz premente, os soldados começaram a desertar em massa, uma vez que o novo governo não resolvia o problema da guerra. Com a miséria crescente e a dificuldade em conseguir gêneros alimentícios – era necessário esperar vários dias numa fila para conseguir uma ração de comida – os camponeses passaram a expropriar os latifundiários e a distribuir as propriedades entre si. Os operários da cidade faziam greves, paralisando a produção.

O Governo Provisório perdia cada vez mais a sua credibilidade, combinando alianças com a burguesia a uma dura repressão às massas revolucionárias. Essas, por sua vez, pediam a paz e ditavam as condições: “nenhuma indexação, nenhuma indenização. Direito de os povos disporem de si próprios” (REED, 1978, p. 38).

Com relação aos bolcheviques, eles eram apenas um pequeno grupo nessa época. Entretanto, colocaram-se ao lado das massas incondicionalmente e lançaram a palavra-de-ordem: “todo poder aos soviets!”. REED diz que os bolcheviques “compreenderam as aspirações elementares e rudes dos trabalhadores, dos soldados, dos operários” e “levando-as em conta, elaboraram seu programa” (REED, 1978, p. 39).

Tudo isso acontecia em meio ao rigoroso inverno russo. A burguesia e o Governo Provisório esperavam que o frio e a fome demovessem as massas das mobilizações permanentes. Os gêneros alimentícios simplesmente desapareciam dos armazéns públicos de distribuição. As toneladas de alimentos sobravam em depósitos particulares, mas só podiam ser adquiridas a preços muito altos que a maioria da população não podia pagar.

O povo russo superou todas as dificuldades e seguiu seu percurso rumo à revolução social. Em alguns meses, a atrasada Rússia saiu da Idade Média e ingressou definitivamente no século XX. A sede de conhecimento e informação fez

---

9 Palavra russa que significa “conselhos”. Foram as unidades básicas de composição do novo Estado Socialista, surgidos pela primeira vez em 1905. Eram organizados por locais de trabalho ou categorias, e seus dirigentes eram democraticamente eleitos. O principal deles foi o Soviet de Petrogrado.

com que o índice de analfabetismo baixasse bruscamente em todo o país. Jornais diversos circulavam, eram lidos por todos e debatidos nos lugares públicos. As pessoas podiam se manifestar livremente. Para REED, “a sede de instrução, durante tanto tempo insatisfeita, lançou a Rússia num verdadeiro delírio de manifestação de idéias” de modo que cada esquina se transformou numa “tribuna pública” (REED, 1978, p. 46 e 47).

TROTSKY explica que “a Revolução de Outubro estava profundamente enraizada nas relações sociais da Rússia”. Para ele, a revolução já vinha sendo preparada desde 1905, quando uma revolta de marinheiros foi massacrada pelas forças armadas. O Partido Bolchevique foi o elemento unificador de todas as forças, canalizando toda a insatisfação existente para dirigir as massas à revolução. Lênin, que estava exilado, retorna secretamente à Rússia e redige as “Teses de Abril”, texto no qual orienta à tomada do poder.

No dia 25 de outubro, a Rússia amanhecia com um novo governo: o governo dos soviets. O Palácio de Inverno foi ocupado por soldados e operários que se colocavam do lado revolucionário, tendo à frente o Partido Bolchevique. E de fato era a maioria da população russa que estava tomando para si a tarefa de governar o país. Numa entrevista à John Reed, um membro do Comitê Central do Partido Bolchevique descreveu o que seria o novo governo: “uma organização flexível, obedecendo à vontade popular, como acontece nos soviets, permitindo a livre expansão das forças locais” (REED, 1978, p. 77).

Uma das primeiras medidas tomadas foi a assinatura da paz, no acordo que ficou conhecido como o “Tratado de Brest-Litovski”, entre o recente governo bolchevique russo e as potências em guerra, sobretudo a Alemanha. O tratado foi assinado em 3 de março de 1918, na cidade de Brest, e estabelecia a derrota da Rússia na Primeira Guerra Mundial. Estava, assim, cumprido um dos principais objetivos da revolução: a saída da guerra.

Os primeiros anos foram difíceis. O Governo Provisório não entregou generosamente o poder e contava com a burguesia e os grandes proprietários de terra. A eles, somaram-se anarquistas e socialistas revolucionários, detonando a guerra civil russa, que durou de 1918 a 1921. Nesse período, o “comunismo de guerra” ainda impunha severas restrições ao povo.

Com a consolidação do novo regime socialista, Lênin, diante da miséria causada pela guerra, elabora a NEP (Nova Política Econômica) que prevê algumas pe-

quenas concessões capitalistas e que deveria durar por um tempo determinado. A partir de então, a jovem União Soviética poderia começar a crescer.

TROTSKY, em sua obra, fornece dados detalhados de crescimento no país. Ele indica, por exemplo, que entre 1925 e 1935, ou seja, em apenas 10 anos, a indústria pesada soviética teve um aumento em mais de 10 vezes. Mas Trotsky também afirmou que era preciso avançar muito e que a população russa ainda tinha muitas necessidades a serem supridas.

## 1.2 A virada

Lênin foi, indiscutivelmente, o principal líder da Revolução de Outubro. Ele soube prever cientificamente os acontecimentos, captar os anseios das massas e, com base nisso, elaborar sua política. Quando, em 1924, Lênin morre, abre-se o caminho para que a política estalinista ganhasse força no governo.

Impressionado com a derrota da Revolução Alemã, em 1923, Josef Stalin, então secretário geral do Partido Comunista da União Soviética (PCUS), elabora a teoria do “socialismo num só país”, segundo a qual esse regime poderia e deveria ser garantido nacionalmente. Para defender a União Soviética de ataques e boicotes estrangeiros, Stalin anula todas as ações políticas voltadas à revolução internacional, como defendiam Lênin e Trotsky.

Trotsky segue defendendo a teoria da revolução permanente, pela qual a revolução deveria se expandir para o resto do mundo, caso contrário, mesmo a Rússia teria a revolução fracassada mais adiante, podendo restaurar-se o capitalismo. No Comitê Central do partido, se abriu uma dura disputa entre essas duas posições.

Stalin ganha aliados e força dentro do partido. Trotsky, por outro lado, forma um bloco, a Oposição de Esquerda, que passa a ser perseguida. A política estalinista era cheia de contradições e “zigzagueava” ora para direita, ora para a esquerda. O que era a linha do partido num primeiro momento, em pouco tempo se transformava em razão de fuzilamento. A própria política da Oposição de Esquerda foi, tardiamente,



assumida por Stalin, provocando, por ser mal aplicada e no momento errado, um desastre.

Com a burocracia se consolidando, foi promovida uma implacável caça à Oposição de Esquerda, sobretudo a Trotsky. Ser “trotskista” era o crime mais grave que alguém podia cometer. Em 1927, Trotsky é exilado e nunca mais volta ao país. Em 1938, consegue asilo no México, onde é recebido pelo pintor Diego Rivera<sup>10</sup>. É também no México que ele funda a IV Internacional, alegando que a III estava tomada pela burocracia estalinista e já não representava a classe trabalhadora mundial.

A propaganda estalinista era violenta: a história do governo de Stalin é também uma história de falsificações. Fotografias eram alteradas, fatos eram inventados. Existiam retocadores de fotografias e pessoas especializadas em reescrever matérias de jornais. O culto à personalidade de Stalin, o “grande líder”, substituiu o herói coletivo (ORWELL, 1977). Havia um clima de paranóia, em que uma simples palavra mal interpretada podia significar uma traição. De uma hora para outra, tudo que fosse associado a Trotsky passou a ser considerado contra-revolucionário (ORWELL, 1981).

Os “processos de Moscou” foram responsáveis pela execução de centenas de militantes, ex-líderes da revolução e trabalhadores comuns. Os que não eram assassinados, eram enviados aos campos de concentração na Sibéria para realização de trabalhos forçados. Sob uma temperatura que chegava a cerca de -30°C e arrasados pela fome, acabavam morrendo. Todos eram associados à Oposição de Esquerda, mas nem todos faziam parte dela de fato (BROUÉ, 1966).

Em 1940, Stalin atinge seu principal objetivo: sob suas ordens, Ramon Mercader mata Trotsky, na cidade de Coyoacan, México, a golpes de picareta (MOSLEY, 1972). Nos anos seguintes, seguiu o controle do Estado. Aparelhos de censura foram instalados. Toda e qualquer produção intelectual ou artística passava antes pelo crivo da burocracia.

A brutalidade do regime estalinista só se tornou pública em 1956, após a morte de Stalin (5 de março de 1953). Nikita Khrushchev, então dirigente soviético, denunciou os crimes no vigésimo congresso do partido (BROUÉ, 1966).

---

<sup>10</sup> Diego María de la Concepción Juan Nepomuceno Estanislao de la Rivera (1886 a 1957): um dos maiores pintores mexicanos, ficou conhecido mundialmente pelos seus gigantes murais. Rivera foi militante comunista e acolheu Trotsky no México, em 1938, rompendo relações com ele cerca de um ano depois. Casado com a pintora Frida Kahlo, pintou mais de dois mil quadros e cinco mil desenhos. Estima-se que tenha pintado cerca de quatro mil metros quadrados de murais.

A Revolução não foi expandida para o resto do mundo, e o capitalismo foi restaurado completamente na URSS no final da década de 1980, o que gerou uma ofensiva ideológica baseada no neoliberalismo e na globalização difundida ao mundo inteiro. Era o suposto fim do comunismo. Ainda em 1936, porém, Trotsky dizia:

Se considerarmos que a tarefa do socialismo é criar uma sociedade sem classes, fundada na solidariedade e na harmoniosa satisfação de todas as necessidades, não encontraremos ainda, nesse sentido fundamental, o menor socialismo na URSS (TROTSKY, 2005, p.41).



## 2 SERGEI MIKHAILOVITCH EISENSTEIN: O PEQUENO-BURGUÊS, O SOLDADO E O ARTISTA

### 2.1 Camarada Eisentein

Em 23 de janeiro de 1898, nascia, em Riga, na Letônia, Sergei Mikhailovich Eisenstein. A criança surgia no seio de uma família judeu-protestante de classe média alta, com uma fortuna acumulada e grande influência nas altas rodas sociais. Seu pai, Mikhail Osipovich Eisenstein, era engenheiro civil. A mãe, Julia Ivanovna, era filha da alta burguesia. Sobre a primeira infância do jovem Eisenstein, Jorge Leitão Ramos, professor e crítico de cinema português, esclarece que ele “passa os primeiros anos da sua vida entre o autoritarismo um pouco grosseiro de seu pai e as tentativas de sua mãe em proporcionar-lhe uma cultura ampla e um espírito aberto” (RAMOS, 1981, p. 9). Esse conflito culmina com o divórcio de seus pais, em 1905. A partir de então, ele passa a viver com o pai em Riga. A mãe segue para Petrogrado e, mais tarde, para Paris.

O menino Sergei teve uma infância rica e uma educação privilegiada. É por essa época que Eisenstein visita Paris, onde assiste a uma exibição de um filme de Méliès: foi seu primeiro contato com o cinema. A sua condição privilegiada permitiu que atingisse um nível cultural bastante elevado. Além de seus conhecimentos acerca de literatura, teatro, ópera e artes em geral, com apenas 10 anos de idade, falava fluentemente alemão, francês e inglês. Em 1915, então com 17 anos, segue os passos do pai e ingressa no Instituto de Engenharia Civil de Petrogrado (RAMOS, 1981).

Eisenstein nunca concluiria o curso de Engenharia. Seus estudos nessa área, porém, acabam por influenciar a sua obra. É possível notar uma grande influência da matemática em seus trabalhos. Para RAMOS, esse traço está essencialmente nos “hábitos de rigor e poder de abstração” (RAMOS, 1981, p. 9). Outro aspecto que pode ser visto em seus filmes é a formação de figuras geométricas em determinadas cenas: seja no modo de dispor os objetos e os atores em cena, seja na própria montagem.

Durante toda a vida, foi um leitor compulsivo e, de certa forma, eclético. Isso explica, em parte, a sua grande produção escrita. A sua diversidade cultural se refletiu na leitura. Aos 10 anos de idade, teve contato com a obra de Victor Hugo, Zola, Robespierre, Poe, Dostoiévsky, entre outros. Ao longo dos anos, acrescentou à sua leitura Ibsen, Saint-Simon e Shopenhauer, além de teóricos marxistas e do próprio Karl Marx (RAMOS, 1981).

Eisenstein só se alistou no Exército Vermelho em 18 de março de 1918 – portanto, após a Revolução de Outubro de 1917 – como voluntário. Ele, que vinha de uma família de posses, abandonava uma vida de privilégios materiais para se dedicar à causa socialista. Chegou, inclusive, a lutar contra seu próprio pai, que havia ingressado no Exército Branco (MACHADO, 1982).

Na verdade, esse foi um fenômeno que atingiu a ele e a outros tantos jovens daquela época, que presenciaram as mudanças produzidas pela revolução. A decisão de ingressar no Exército Vermelho foi tomada pelos estudantes da escola de engenharia de forma coletiva (RAMOS, 1981).

Mesmo depois de se tornar um soldado, Eisenstein seguiu acumulando conhecimentos de teatro, psicologia, lingüística e filosofia, acrescentando, agora, o conhecimento político. Em momento algum abandonou os livros. Sobre isso, RAMOS diz que “com uma pistola num bolso e um livro no outro, Eisenstein lê com a nunca perdida sofreguidão” (RAMOS, 1981, p. 10).

Eisenstein foi primeiro um desenhista, habilidade que o conduziria definitivamente a uma carreira artística. Admirador de Leonardo Da Vinci, chegou a ver publicadas algumas de suas charges e caricaturas no *Peterburgskaya Gazeta*, sob o pseudônimo “Sir Gay” (RAMOS, 1981).

No exército, seu talento para o desenho foi logo descoberto. Depois de trabalhar abrindo trincheiras durante um tempo – atividade na qual utilizava seus conhecimentos de engenharia –, foi enviado às frentes de Minsk e Smolensk para desenhar cartazes que decoravam os trens de propaganda que percorriam a Rússia durante a guerra civil, divulgando as conquistas da revolução (MACHADO, 1982). Foi o teatro, porém, que o fez decidir-se por uma carreira artística.

## 2.2 Do desenho ao teatro

Em conseqüência de sua habilidade com o desenho, foi chamado a atuar como decorador na seção de teatro de propaganda do Exército Vermelho em 1919. Antes de se tornar diretor, chegou a atuar, mas, certamente, era bem melhor como desenhista de figurinos e cenários. Eisenstein tinha um problema vocal decorrente de uma laringite crônica que o impedia de manter uma homogeneidade fonética, o que era essencial no teatro (RAMOS, 1981).

Em 1920, Eisenstein sai do exército e ingressa no *Proletkult*, o órgão especial para a cultura do Estado Soviético, que abandonaria em 1924, quando estréia no cinema com *A Greve* (MACHADO, 1982). Discípulo de Meyerhold<sup>11</sup>, ele desenvolve um amplo trabalho em teatro. Ainda como desenhista de cenários, inicia suas primeiras experiências na montagem de peças.

Eisenstein deu seqüência aos estudos de Meyerhold sobre a biomecânica<sup>12</sup>, até chegar naquilo que seria a base para a elaboração da sua Teoria da Montagem: o espetáculo de atrações. Para tanto, ele também recorreu ao teatro *Kabuki* e aos ideogramas japoneses. Resultado dos estudos de engenharia e da dialética, Eisenstein cria e elabora sua teoria de forma extremamente científica. No artigo *Como me tornei um realizador*, ele explica da seguinte forma a sua teoria:

A ciência começa quando se podem aplicar unidades de medida ao domínio da pesquisa. Procure-se, portanto, a unidade suscetível de medir o poderio da arte.

A Física conhece os iões, os elétrões, os neutrões.

A arte terá as “atracções” (EISENSTEIN *apud* RAMOS, 1981, p. 18).<sup>13</sup>

11 Vsevolod Emilevich Meyerhold (1874 a 1940): pseudônimo de Karl Kazimir Theodor Meyerhold, ator, diretor e teórico teatral russo. Ficou conhecido e consagrado mundialmente ao revolucionar o teatro rompendo com o naturalismo e criando a Teoria da Biomecânica. Entre as tantas peças que montou, estão *Mistério Bufo* e *O Percevejo*, de Vladimir Mayakovsky; *Almas Mortas*, de Nikolai Gogol; e *O Mandato*, de Nikolai Erdman. Em 1920, foi nomeado o responsável pelo Commissariado do Povo para a Educação. Um dos primeiros a aderir prontamente à revolução e ao Partido Comunista, foi executado nos “expurgos” de Stalin, em 1940, quando seu trabalho se tornou inconveniente para a burocracia.

12 Teoria desenvolvida por Meyerhold acerca dos movimentos, para aplicação no teatro, segundo a qual “à menor tensão, todo o corpo trabalha” (Meyerhold, *Enunciados sobre a biomecânica*). Baseia-se na idéia de que todo o movimento é composto por três momentos: intenção, equilíbrio e execução.

13 O artigo original foi publicado em *Reflexões de um cineasta*, Lisboa, 1972.

É em seu artigo intitulado *Montagem de atrações*, escrito para tratar da forma de fazer teatro, que Eisenstein também deixa explícita a intenção de sua obra. É ele mesmo quem dá ao seu método o nome de “teatro de agit-atrações”<sup>14</sup>. Para ele, não existe um resultado-arte ideologicamente neutro, embora admita que possam existir atrações neutras. Ele defende a “utilização ideológica” dessas unidades neutras. Para ele, “sua utilização arbitrária leva a *l’art pour l’art*<sup>15</sup>, cuja essência contra-revolucionária foi suficientemente desmascarada” (EISENSTEIN *apud* XAVIER, 1991, p. 202).

Simultaneamente à elaboração de técnicas e teorias, Eisenstein nunca abriu mão de sua posição de revolucionário também no terreno político. Tampouco escondeu as intenções que existiam por trás de sua obra: de convencer os espectadores da importância da revolução<sup>16</sup>.

Acima de tudo, Eisenstein foi sempre um militante e nunca negou suas posições. Pelo contrário, admitia sua arte como forma de propaganda, não vendo contradição nessa fórmula. Ele defendia a idéia de que a “neutralidade” sempre servia a alguém, com a diferença de que não era honesta.

Sua primeira montagem em teatro foi em 1921, com a peça *O Mexicano*, adaptada de um romance de Jack London<sup>17</sup>. Resumidamente, o enredo trata da história de revolucionários mexicanos que precisam de dinheiro para financiar uma ação. Armam, então, uma luta de boxe para arrecadar as finanças necessárias. Eles pagam um campeão para forjar uma vitória contra um outro homem qualquer do grupo. A situação se altera, e o outro acaba realmente vencendo a partida.

Na verdade, o diretor da representação era outro teatrólogo, Smyshlayev, e Eisenstein seguia com sua tarefa de decorador. Entretanto, durante a montagem, Smyshlayev percebeu a peculiaridade do trabalho e acabou confiando a Eisenstein a direção de todo o espetáculo.

---

14 *Agit* deriva de “agitação” e, nesse caso, significa propaganda: agitar as conquistas da revolução.

15 Do francês: “arte pela arte”.

16 Estamos nos referindo, aqui, à primeira etapa do trabalho de Eisenstein. A partir da morte de Lênin, a Revolução de Outubro foi perdendo espaço para a burocracia estalinista e a liberdade de criação foi substituída pelo Realismo Socialista. Percebe-se em sua obra que Eisenstein mantém, ao longo de sua vida, o discernimento entre o estalinismo e o marxismo, procurando, dentro dos limites impostos pela burocracia, fazer sua crítica ao regime.

17 Pseudônimo de John Griffith Chaney (1876 a 1916): escritor norte-americano. London passou a vida em dificuldades financeiras. Foi operário, patrulheiro de pesca, marinheiro e chegou a viver como vagabundo por um tempo. Era socialista e sofreu repressão por participar de lutas como a que ocorreu nos Estados Unidos pela abolição do trabalho infantil. Entre suas principais obras, estão *A filha da neve*, *O lobo do mar*, *A praga escarlata*, duas obras de memórias e diversos contos, todas livremente inspiradas em Karl Marx, Charles Darwin e Nietzsche. Sua morte é um mistério: foi encontrado sem vida em 22 de janeiro de 1916, possivelmente por conta de uma superdose de morfina.

O próprio Eisenstein explica como foi tomando conta da direção:

Meu primeiro movimento (passando por cima do trabalho do diretor, já que eu estava lá apenas com a tarefa oficial de desenhista) foi propor que a luta fosse vista. Ao mesmo tempo, sugeri que a cena fosse encenada no centro da platéia, para recriar as mesmas circunstâncias nas quais uma real partida de boxe ocorre (EISENSTEIN, 1990a, p. 17 e 18).

A peça lança uma série de novas concepções. Eisenstein, nessa encenação, coloca em prática e dá seqüência aos estudos de Meyerhold, os quais já foram referidos anteriormente. As formas geométricas presentes no cenário e a caracterização exagerada dos atores dão conta do antinaturalismo.

O cineasta revela, mais tarde, em artigo de nome *Do teatro ao cinema*, que, para ele, suas encenações teatrais já apresentavam elementos cinematográficos. Na sua última peça, antes de transitar para a sétima arte, *Máscaras de Gás*, fica evidente essa constatação. O espetáculo foi encenado no interior de uma usina de gás de verdade:

As turbinas, o segundo plano da fábrica, negavam os últimos remanescentes da maquiagem e trajes teatrais, e todos os elementos pareciam fundidos independentemente. (...) O praticável insignificante ficou perdido entre as plataformas reais da atividade de trabalho. Em resumo, a produção foi um fracasso. E nós nos vimos no cinema (EISENSTEIN, 1990a, p. 23).

Contudo, *Máscaras de Gás* teve um precedente, esse sim definitivo para a escolha pelo cinema. Em *O Sábio*<sup>18</sup>, adaptado de *Mesmo o mais sábio se deixa enganar*, de Ostrovski<sup>19</sup>, Eisenstein incluiu um curta-metragem entre as atrações que já eram por si revolucionárias.

No artigo *Montagem de atrações*, Eisenstein descreve o espetáculo. O palco foi montado num ginásio de esportes, com atores fazendo acrobacias, remetendo à arte circense, bastante forte na Rússia. Glumov, o “herói”, tem seu diário roubado e uma trama envolvendo intrigas e casamentos de interesses se desenrola a partir de um monólogo do

---

18 Também pode-se encontrar outros nomes para essa peça de acordo com a tradução. *O Sabichão e Um homem de muito siso* são alguns deles. O espetáculo possui o subtítulo *Em todo sábio existe um pouco de ingenuidade*.

19 Nikolai Ostrovski (1904 a 1936): escritor russo. Entre suas obras, está o clássico *Assim foi temperado o aço*.

personagem central. De repente, uma tela baixa na frente do palco e um filme de detetive, que mostra o roubo do diário e parodia os filmes norte-americanos desse gênero, começa a rodar. É o primeiro “filme” de Eisenstein. Mais de um ato acontecem no mesmo espaço e tempo. O vilão da trama chega a andar sobre uma corda bamba. O espetáculo encerra-se com fogos de artifício que estouram sob as cadeiras da platéia.

Ao longo da peça, as agit-atrações deixam explícitas as intenções ideológicas do espetáculo. É feita uma dura propaganda contra os costumes burgueses e a religião. Há mesmo uma cena em que é levantada uma placa com a célebre frase de Karl Marx: “A religião é o ópio do povo” (EISENSTEIN *apud* XAVIER, 1991).

E foi assim que suas atrações foram se tornando “inadequadas” ao teatro. Como ele mesmo constata, os fundamentos para o seu futuro no cinema estavam sendo colocados na atividade teatral.

### 2.3 Do teatro ao cinema<sup>20</sup>

Foi com a estatização da indústria cinematográfica soviética que Eisenstein abraçou definitivamente a sétima arte. O *Proletkult* tinha o seu próprio núcleo de cinema, chamado *Proletkino*. Foi Boris Mikhin quem percebeu seu potencial para a arte cinematográfica e convenceu o *Proletkult* a confiar a Eisenstein a direção de um filme, que ele, Mikhin, produziria. Curiosamente, escreve RAMOS, Mikhin detestava o trabalho de Eisenstein no teatro.

Munido apenas de sua teoria das atrações e de seu “instinto cinematográfico”, Eisenstein era tecnicamente débil. O que o salvaria seria a parceria com Esther Schub<sup>21</sup> e Eduard Tissé<sup>22</sup>, dois nomes que já possuíam alguma experiência em cinema (RAMOS, 1981).

---

20 Referência ao artigo de Sergei Eisenstein de mesmo título, escrito em 1934, originalmente para a revista *Sovietskoie Kino*, publicado, posteriormente, em *A forma do filme*.

21 Esther Schub (1894 a 1959): documentarista russa, foi uma das primeiras mulheres reconhecidas como cineastas. Utilizou filmes de família do czar Nicolau II para montar e compor *O fim da dinastia Romanov*, em 1927.

22 Eduard Kazimirovich Tissé (1897 a 1961): cinegrafista natural da Lituânia, Tissé passou a maior parte de sua vida em Moscou. Começou a trabalhar documentando os principais acontecimentos da Revolução Russa de 1917. Trabalhou com Eisenstein em todos os filmes do diretor, acompanhando-o, inclusive, ao exílio. Tissé codirigiu, ainda, *Miséria das mulheres, felicidade das mulheres*, com Eisenstein na Suíça, e *O Imortal Garrison*. Foi colaborador de Pudovkin, Dovzhenko e Alexandrov. Em *Outubro*, Tissé fez uma participação como ator.



Em 1924, Eisenstein realiza sua primeira experiência puramente cinematográfica. O filme fazia parte de um projeto para uma série de oito películas, chamada *Até a ditadura*, que deveria mostrar “a luta do proletariado até tomar o poder” (RAMOS, 1981, p. 28). Entretanto, apenas o filme de Eisenstein seria finalizado.

**A Greve** foi um verdadeiro laboratório. Se por um lado *Máscaras de Gás* refletia já características cinematográficas muito expressivas, por outro, seu recente cinema ainda trazia resquícios de suas montagens teatrais. O próprio Eisenstein escreveria, dez anos mais tarde, que “o filme patinava nos restos de uma rançosa teatralidade que se tornara estranha a ele” (EISENSTEIN, 1990a, p. 23).

Este deveria ser um filme educativo, que mostrasse exatamente como se faz uma greve, com cenas de mobilizações. O herói individual deveria ser abolido e outro herói, o coletivo, ocuparia esse lugar. As ações da história seriam todas de massas.

Quando *A greve* chega ao público, em 1º de fevereiro de 1925, o que se via era um conjunto de inovações sem precedentes no cinema mundial. O espectador submerge direto na ação, sem conhecer o “mocinho” – porque esse não existe – ou qualquer trama sentimental com final feliz. Além disso, o filme é um verdadeiro “banho de sangue”, com a célebre cena do abate de gado num matadouro, justaposta a cenas de violenta repressão policial a grevistas.

Já em sua primeira película, Eisenstein emprega o seu conhecimento em psicologia para atingir o público. Segundo RAMOS, o diretor “utiliza processos formais de atingir a consciência do espectador de rasgada inovação” (RAMOS, 1981, p. 30). Essa seria, aliás, uma marca do cineasta. A compreensão da mensagem passada por Eisenstein em *A Greve* não foi unânime. Alguns críticos chegaram a acusá-lo de privilegiar a forma sobre o conteúdo (RAMOS, 1981).

As autoridades, entretanto, parecem ter recebido bem o filme. A burocracia ainda não havia chegado ao poder e as inovações na arte e na cultura em geral eram muito bem vistas na jovem República Soviética. Nos principais jornais da época – *Pravda*<sup>23</sup>, *Kino-Gazeta*, *Izvestia* –, as críticas eram favoráveis a Eisenstein. Mikhail Kolrsov, intelectual e um dos principais correspondente do *Pravda*, chamaria a obra

---

23 Principal órgão de imprensa da União Soviética, o *Pravda* era o veículo oficial do Comitê Central do Partido Comunista. O jornal, surgido em 1918, existe ainda hoje, mas já não tem mais o peso que teve nas primeiras décadas do século XX. Com a queda do Leste Europeu, por volta de 1990, perdeu força junto com a ditadura estalinista.

de “a primeira criação revolucionária de nosso cinema” (RAMOS, 1981, p. 30). O fato é que o filme foi um acontecimento histórico não só para o cinema russo, mas para o cinema mundial. A revolução que se produzira no terreno político e ideológico se reproduzia na forma.

O sucesso de seu primeiro filme levou-o a ser convidado, pouco tempo depois, a fazer um outro sobre a revolta de marinheiros que foi o estopim da Revolução de 1905 na Rússia. Estreando em 21 de dezembro de 1925, em Moscou, ***O Encouraçado Potemkin*** mostra já um amadurecimento do autor e de sua técnica. Para finalizar este trabalho, o diretor enfrentou problemas técnicos e até climáticos, tendo de mudar os sets de filmagem. Inacreditavelmente, em apenas nove meses estava pronta uma obra-prima. A montagem foi feita em 15 dias.

O filme tem uma das cenas mais lembradas da história do cinema, justamente por sua perfeição, pela subversão e pelo efeito que causa em quem assiste. É a cena da escadaria de Odessa: uma mãe segura nos braços o filho atingido pelos tiros dos soldados, enquanto a tropa avança armada contra a população em polvorosa. O carrinho de bebê rolando escada abaixo é até hoje reproduzido e parodiado em vídeos e filmes como *Os Intocáveis*, de Brian De Palma, por exemplo.

Eisenstein trabalhou com a oposição de idéias (antítese) para estruturar as seqüências. Assim, para cada ação do filme, corresponde uma reação contrária. Nesse filme, o diretor russo subverte o tempo-espço real, aplicando a noção de tempo-espço psicológico. É neste trabalho que aparece, também, a exploração da metáfora de forma mais contundente, que viria a se consolidar nas obras seguintes.

A marca deste filme é a descontinuidade. Ele quebra o que se chama de *eixo de câmera*, dando um efeito de desordem à seqüência. Na cena em que a multidão foge dos cossacos, isso se dá de forma totalmente desorganizada. As direções tomadas pelos atores formam uma seqüência de linhas geométricas. Enquanto isso, os soldados alinham-se perfeitamente e avançam uniformemente em direção ao povo. A idéia passada aqui é de confronto entre a ordem do poder e o desejo revolucionário de desordenar esse poder (MACHADO, 1985).

Sobre o caráter propagandístico de *O Encouraçado Potemkin*, pode-se dizer que a propagação de idéias se dá pelo efeito de gradatividade atingido pela técnica de Eisenstein. A revolta de alguns marinheiros em função de uma carne podre se transforma em revolta da esquadra e se desenvolve até atingir a revolta de uma cidade inteira.



Mais uma vez, Eisenstein não foi plenamente compreendido. Embora ovacionado na pré-estréia, poucas salas de cinema o receberam. Alguns críticos avaliaram o filme como “pouco mais que um documentário” (RAMOS, 1981, p. 33).

Com relação à distribuição em nível mundial, o filme foi proibido, censurado e alterado em vários países, tal era o seu conteúdo ideológico. Chegou, mesmo, a se transformar num mito, símbolo de liberdade. Charles Chaplin declarou, certa vez, que se tratava do “melhor filme do mundo” (RAMOS, 1981, p. 33). De fato, *O Encouraçado Potemkin* é considerado o melhor filme de todos os tempos, ao lado de *Cidadão Kane*, de Welles. Este, porém, seria o último trabalho que Eisenstein realizaria com relativa tranqüilidade política.

### 2.3.1 *Outubro*: o início de uma dura etapa

Se o mês de outubro de 1917 marcaria o fim da era czarista na Rússia, o *Outubro* de Eisenstein marcaria o início de tempos difíceis. É importante lembrar que, em 1927, Lênin já havia morrido (1924), e Trotsky havia se transformado no inimigo número um da União Soviética.

Para comemorar os dez anos da Revolução, Stalin encomenda um novo filme. Aí já estão presentes diversos traços do que seria o controle burocrático sobre a obra de Eisenstein. Na primeira versão, Lênin e Trotsky surgem como os principais líderes da revolução, como de fato o foram. O crivo estalinista, entretanto, impôs uma série de alterações e várias cenas tiveram de ser modificadas. Na segunda versão, uma cena marcante é quando aparecem os “traidores” da revolução: todos eles têm a fisionomia de Trotsky. Também o papel de Lênin foi reduzido.

A prova mais severa da intervenção do Estado na obra foi o corte do discurso de Lênin que aparecia na versão original. RAMOS conta que o próprio Stalin foi aos estúdios para acompanhar o andamento dos trabalhos e ordenou que fosse cortada essa seqüência, alegando que “o liberalismo de Lenine já não é válido hoje” (RAMOS, 1981, p. 37). Só nesse “imprevisto”, 900 metros de filme foram suprimidos. O filme acabou não ficando pronto a tempo das comemorações, sendo exibidos apenas alguns fragmentos. Somente em janeiro de 1928, *Outubro* estrearia oficialmente (RAMOS, 1981).

A interferência que segue, a partir daí, faz com que a produção de cada filme seja uma verdadeira epopéia. Era necessário driblar a série de contratemplos técnicos, mas, também, era preciso tentar manter a essência da ideologia de Eisenstein, que era diferente do estalinismo. Isso se constata no duplo sentido que seus filmes passam a ter.

No livro *Sergei M. Eisenstein – Geometria do Êxtase*, Arlindo Machado descreve as dificuldades enfrentadas. Os filmes, freqüentemente, eram interrompidos, e rolos inteiros de película, perdidos. Em 1928, numa tentativa de afastá-lo das câmeras e das telas, o Estado nomeia professor do Instituto de Cinema de Moscou, o que não foi suficiente para estancar sua produção.

O filme seguinte de Eisenstein expressa bem a situação de contradições da ditadura estalinista. Em ***A Linha Geral*** ou ***O Velho e o Novo***<sup>24</sup>, o Estado havia solicitado uma obra que ilustrasse o programa do partido, de forma rápida e didática. Iniciado em 1926, o trabalho foi interrompido e recomeçado somente três anos depois, quando muita coisa havia mudado na política do estalinismo. O filme, lançado em outubro de 1929, mostrava a realidade nos campos, a miséria da população por conta da coletivização forçada do Estado. Como se pode imaginar, o Estado não gostou nem um pouco. Antes mesmo da estréia, Eisenstein e sua equipe – o assistente Alexandrov e o fotógrafo Eduard Tissé – fogem, literalmente, da Rússia. Praticamente sem dinheiro, ele enfrentaria, ainda, perseguição política nos países pelos quais passaria.

Na França, para onde se dirigiu, chegou a fazer alguns filmes considerados de baixa qualidade, acredita-se que por uma questão de sobrevivência. Um desses filmes, entretanto, ***Miséria das mulheres, felicidade das mulheres***, trata da questão do aborto, uma ousadia para a época, já que esse é um tema polêmico ainda hoje. Esse filme foi duramente censurado após a sua estréia em 1930.

Logo seria expulso da Europa por suas idéias e obrigado a ir para os Estados Unidos. Nesse país, um candidato socialista ao governo da Califórnia, Upton Sinclair, o convida – e o patrocina – a filmar no México. ***Que viva México!*** jamais seria concluído. Pressionado ora pelo capitalismo estadunidense, ora pelo estalinismo, Sinclair acaba por suspender a produção. Esse era um dos sonhos profissionais de Sergei Eisenstein que jamais se realizaria.

---

24 Neste filme, inclusive o nome teve de ser mudado.

Para voltar à Rússia, ele faz uma autocrítica. Porém, tão logo é aceito de volta, comete mais um desagravo ao Estado Soviético. **O Prado de Bejin**, seu trabalho de retorno, narra os conflitos no campo. Desgraçadamente, Eisenstein fica doente durante as gravações, tendo de interromper o trabalho. Ao recomeçar, a política estalinista havia mudado: a linha, agora, era a convivência pacífica no campo. O filme foi interrompido definitivamente em 1937<sup>25</sup>. Esse fato força o cineasta a uma nova autocrítica.

A sua clemência só vem com **Alexander Nevsky**, um filme patriota, apresentado pela primeira vez em 1938, contando a história da unificação do Império Russo. Esse filme só pôde ser realizado com a troca pela Mosfilm – empresa de cinema estatal – de toda a equipe de Eisenstein por outra de confiança do Estado. Essa era uma explícita tentativa de censura e controle da criação do cineasta. A maior parte dessa obra foi dirigida por Dimitri Vassilev, ficando evidente as diferenças entre um diretor e outro em termos de qualidade da obra de arte.

Deliberadamente, o filme se afasta dos princípios de tipagem e montagem de Eisenstein. Ainda assim, ele deixa sua marca em *Alexander Nevsky*, definindo a montagem a partir das cores. Pode-se observar que os invasores são simbolizados pela cor branca e os defensores da soberania por preto e tons de cinza (MACHADO, 1982).

Seu filme seguinte, **Ivan, o Terrível**, deveria ser um tributo a Stalin e, por isso, foi permitida a sua produção. O que era para ser uma trilogia esbarrou na censura e apenas duas partes foram finalizadas, a primeira em 1944, e a segunda em 1948. Como poderá ser visto nos capítulos seguintes deste trabalho, conforme as filmagens avançavam, a figura de Ivan ia se modificando. É, também, na segunda parte deste filme, que Eisenstein experimenta, em algumas seqüências, pela primeira e única vez, o filme colorido.

Eisenstein chegou, ainda, a elaborar um projeto para filmar *O Capital*, a mais importante obra de Karl Marx, a qual ele dedicou a maior parte de sua vida. Escrita em milhares de páginas distribuídas em três tomos e vários volumes, a obra fundamenta toda a teoria marxista.

Nos últimos anos de vida, entre 1947 e 1948, Eisenstein sofreu um agudo isolamento por parte do regime estalinista. Nesse período, dedicou-se a escrever e a dar aulas, até morrer vítima de ataque cardíaco, em 11 de fevereiro de 1948.

---

<sup>25</sup> Os negativos de *O Prado de Bejin* foram detruídos durante a Segunda Guerra Mundial. Alguns fotogramas foram conservados por Eisenstein em seu arquivo pessoal e, em 1937, Sergei Yutkevich e Naum Kleiman montaram duas versões para o filme.

É dessa época a maioria de seus textos. A maior parte de sua obra, entretanto, é inédita no mundo. Na União Soviética, já foram publicados diversos volumes de obras selecionadas, e muitos outros textos ainda não são conhecidos do público (MACHADO, 1982).

## **2.4 Alguns conceitos da teoria de Eisenstein**

Eisenstein, durante toda a sua vida, não deixou de lecionar. A atividade intelectual acontecia paralela à produção de seus filmes. A principal teoria desenvolvida por ele foi, sem dúvida, a da montagem e o conceito de montagem intelectual. Neste subcapítulo, serão destacadas apenas duas concepções do diretor: a da tipagem e a da montagem.

Ressalta-se, porém, que estudar a teoria de Sergei Eisenstein é sempre uma tarefa difícil. Sua obra abrange um campo muito amplo, apesar dos apenas 14 filmes realizados. O diretor soviético transitou em praticamente todas as artes: desenho, teatro, literatura, música e, por fim, o cinema. Sem falar que estudou engenharia, matemática, biologia, sociologia, marxismo, psicanálise, etc. Sobre a sua produção, para chegar à concepção de montagem que se conhece hoje, Eisenstein elaborou sobre uma série de outros temas, dentre os quais dramaturgia, som, construção de sentido, luz, cor, entre outros.

### **2.4.1 Tipagem**

O princípio da tipagem que Eisenstein estabelece em sua obra é uma das mais notáveis influências de Meyerhold, mas que acabou se consolidando no cinema. É importante ressaltar que Eisenstein não foi o único autor a trabalhar com esse paradigma. (EISENSTEIN, 1990a).

FIGUEIREDO define a tipagem como “a defesa de que o espectador deveria reconhecer as personagens pela simples observação do seu rosto”. Isso o leva a

utilizar atores não-profissionais com o objetivo de estabelecer uma relação de autenticidade através de estereótipos. A construção das personagens se dá pela máxima expressão dos atores<sup>26</sup>.

É em *Outubro* que o próprio Eisenstein identifica a máxima utilização da tipagem. Para ele, a tipagem vai além da maquiagem carregada ou da expressão dos atores. “Tipagem significa uma abordagem específica dos eventos abrangidos pelo conteúdo do filme”, e “o método é o da mínima interferência no curso natural e nas combinações dos eventos” (EISENSTEIN, 1990a, p. 19).

#### 2.4.2 Teoria da Montagem

A montagem, pode-se dizer, é a interferência humana – do artista – na obra. Esse é o conceito básico de montagem relacionada à arte cinematográfica:

Montagem:

(...) 4. Cin. Seleção e coordenação dos planos, das tomadas e das seqüências dum filme para que este se apresente como realização coerente e definitiva. [Cf. (nesta acepç.) copião.]<sup>27</sup>

Segundo AUMONT, enquanto outros cineastas, como Vertov<sup>28</sup>, se preocupavam essencialmente com a filmagem (fase de captura das imagens), Eisenstein priorizou a montagem, ou seja, a fase de organização das imagens. A teoria eisensteiniana da montagem pode ser aplicada “a imagens carregadas de um sentido intencional ali depositado pelo cineasta” e a diferença principal com o cinema feito por Vertov é que na sua concepção de montagem “é menos a verdade do que o sentido que prevalece” (AUMONT, 2004, p. 23).

---

26 FIGUEIREDO, Carlos Leandro. *Sergei Mikhailovitch Eisenstein*. Disponível em: <http://www.ipv.pt/forumedia/5/20.htm>. (Artigo) Acessado em 29/10/2006.

27 FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Dicionário Aurélio Eletrônico Século XXI. Versão 3.0, 1999.

28 Dziga Vertov (1896 a 1954): pseudônimo de Denis Arkadievitch Kaufman, foi um dos maiores documentaristas de todos os tempos. Foi o primeiro redator e editor do primeiro cine-jornal da União Soviética. Vertov é o criador das teorias do *kino-glaz* (cine-olho) e do *kino-pravda* (cine-verdade). Seu principal filme é *Um homem com uma câmera* (1929), que é uma captura de cenas da realidade com o mínimo de interferência. Também criou *Aniversário da Revolução*, *Cine-Olho*, *Kino Pravda* e *Três cânticos para Lênin*, entre outros.

Em termos de linguagem e da concepção de cinema enquanto arte independente, “a montagem é um componente tão indispensável da produção cinematográfica quanto qualquer outro elemento eficaz do cinema” (EISENSTEIN, 1990b, p. 13). O diretor russo defende a idéia de que a montagem é “o mais poderoso meio de composição para se contar uma história” (EISENSTEIN, 1990, p. 107). Eisenstein chegou a afirmar que “a cinematografia é, em primeiro lugar e antes de tudo, montagem” (EISENSTEIN, 1990a, p. 35). Essas afirmações fornecem uma idéia do que significava para o cineasta essa questão.

Com sua montagem, na verdade, Eisenstein convidava o público a raciocinar e a ser formador de sentido ativo. A mensagem (conteúdo) do filme não era simplesmente transmitida: era construída ao longo do filme, através das formas que obtinha com a montagem. Trabalhando com associações de imagens, de cores e de formas geométricas, visa a agir na consciência do espectador.

Eisenstein vai além do cinema e da percepção visual: ele acredita que toda a arte é montagem. Ele se utiliza de exemplos da literatura, da música e da pintura para provar sua tese. Para formular a sua teoria da montagem, ele recorreu ao teatro *kabuki* e aos ideogramas da língua japonesa. Apesar de considerar que o cinema japonês ignora a montagem, o autor opina que “o princípio da montagem pode ser identificado como o elemento básico da cultura visual japonesa” (EISENSTEIN, 1990, p. 35).

Eisenstein observou que dois hieróglifos da língua japonesa formavam um ideograma, o que significa dizer que “cada um, (hieróglifo) separadamente, corresponde a um *objeto*, a um fato, mas sua combinação corresponde a um *conceito* (ideograma)” (EISENSTEIN, 1990a, p. 36)<sup>29</sup>.

Assim, em cinema, “a justaposição de dois planos isolados através de sua união não parece a simples soma de um plano mais outro plano – mas o produto” (EISENSTEIN, 1990b, p. 16). Isso que o autor chama de “produto” é diferente das partes, podendo, inclusive, não guardar nenhuma semelhança. Simplificadamente, pode-se dizer que  $A + B$  não é  $AB$ , mas  $C$ .

Ao contrário do que opinam alguns autores a respeito da montagem eisensteiniana, essa técnica não é a superação do conteúdo pela forma. Pelo contrário, é a construção de sentido a partir da manipulação formal. O próprio Eisenstein procura derrotar essa idéia:

---

29 Os vocábulos entre parênteses foram acrescentados pela autora deste trabalho. Os grifos são do autor.

Para quem não sabe nada de composição, a montagem é uma sintaxe para a correta construção de cada partícula de um fragmento cinematográfico. E, finalmente, a montagem é simplesmente uma regra elementar da ortografia cinematográfica para quem erradamente junta fragmentos de um filme como se misturasse receitas prontas de remédios, ou fizesse conserva de pepinos, ou geléia de ameixas, ou fermentasse maçãs junto com amoras. (...) Não sou a favor, de modo algum, da hegemonia da montagem (EISENSTEIN, 1990, p. 107-108).

Eisenstein estabeleceu uma metodologia na qual identifica cinco tipos de montagem. São eles: montagem métrica, montagem rítmica, montagem tonal, montagem atonal e montagem intelectual.

A **montagem métrica** é aquela que considera o comprimento absoluto dos fragmentos do filme. Nesse tipo de montagem, o que realmente importa é o conteúdo dentro de cada plano. O conteúdo do resultado da montagem tem papel secundário. Eisenstein cita, como exemplo, o filme de Vertov *O Undécimo Ano*, em que, segundo ele, “o ritmo métrico é tão complexo que apenas ‘com uma régua’ pode-se descobrir a lei proporcional que o governa”. Assim, o significado se forma “dentro” do filme, “não pela impressão conforme percebida, mas pela medida” (EISENSTEIN, 1990a, p. 77 e 78).

Na **montagem rítmica**, “o conteúdo dentro do quadro é um fator que deve igualmente ser levado em consideração” (EISENSTEIN, 1990a, p. 78). Aqui, o comprimento real difere do comprimento absoluto, passível de medir. “Seu comprimento prático deriva da especificidade do fragmento e de seu comprimento planejado de acordo com a estrutura da seqüência” (EISENSTEIN, 1990a, p. 78). AUMONT define esse conceito como um “refinamento da métrica”, em que se considera o tempo de duração sentido pelo espectador (AUMONT, 2004).

**Montagem tonal** é uma expressão cunhada por Eisenstein. Segundo ele, esse tipo de montagem “expressa um estágio além da montagem rítmica” (EISENSTEIN, 1990a, p. 79). O que vai definir a combinação de planos é o que o autor chama de “som emocional”, fazendo uma analogia com a música. Na prática, “o principal indicador para a reunião dos fragmentos estava de acordo com seu elemento básico – vibrações óticas de luz (graus variados de ‘sombra’ e ‘luminosidade’)” (EISENSTEIN, 1990a, p. 80).

Avançando com relação à montagem tonal, Eisenstein desenvolve o conceito de **montagem atonal** ou **harmônica**. Essa é, para ele, “o desenvolvimento mais avançado ao longo da linha da montagem tonal” e diferencia-se pelo “cálculo coletivo



de todos os apelos do fragmento” (EISENSTEIN, 1990a, p. 81). AUMONT descreve a montagem atonal de Eisenstein como “extraordinariamente complexa, que leve em conta todos os estímulos emocionais, mesmo os mais tênues, os produzidos pelos detalhes visuais mais sutis” (AUMONT, 2004, p. 24).

A quinta e última categoria é a da **montagem intelectual**. Eisenstein define-a como “conflito-justaposição de sensações intelectuais associativas” (EISENSTEIN, 1990a, p. 83). AUMONT explica a montagem intelectual como um processo que considera “todos os dados de todos os planos – sua duração, sua tonalidade, seu potencial de emoção, seu detalhe ‘cromático’ e ‘harmônico’, enfim, suas conotações mais sutis – coroando o conjunto dessa construção” (AUMONT, 2004, p. 24). A montagem intelectual é o que mais se aproxima da idéia de “cinema ideal” de Eisenstein. Ele afirma que “o cinema intelectual será aquele que resolver o conflito-justaposição das harmonias fisiológica e intelectual” (EISENSTEIN, 1990a, p. 84).

Foi esboçado aqui apenas um resumo da teoria do cineasta russo. É importante observar que a elaboração de Eisenstein é muito mais complexa. Ele toma essas categorias apenas como métodos de montagem. Para ele, a “construção de montagem” só passa a existir a partir do conflito entre as categorias (EISENSTEIN, 1990a).

Eisenstein tem como base teórica estudos de várias áreas, como a psicologia, a filosofia e o marxismo. Ele considera, por exemplo, a importância de “definir o que caracteriza o efeito das várias formas de montagem sobre o complexo psicofisiológico da pessoa na ponta receptora”, ou seja, ele elabora sobre a realidade concreta (EISENSTEIN, 1990a, p.82).



### 3 PROPAGANDA E ARTE: CONFLITO OU CONVERGÊNCIA?

*Do sublime ao grotesco, não há mais que um passo.*

*De uma idéia sublimemente concebida formulada como slogan a uma obra de arte viva, há muitas centenas de passos.*

Sergei Mikhailovich Eisenstein

#### 3.1 O que é a propaganda afinal?

É comum a confusão entre os conceitos de propaganda e de publicidade. Afinal, até os principais dicionários de língua portuguesa apresentam essas duas palavras como sinônimas. O dicionário Aurélio, amplamente utilizado, por exemplo, apresenta as seguintes definições:

[Do lat. *propaganda*, do gerundivo de *propagare*, ‘coisas que devem ser propagadas’.]

S. f.

1. Propagação de princípios, idéias, conhecimentos ou teorias.
2. Sociedade vulgarizadora de certas doutrinas.
3. Prop. Arte e técnica de planejar, conceber, criar, executar e veicular mensagens de propaganda.
4. Prop. Difusão de mensagem, ger. de caráter informativo e persuasivo, por parte de anunciante identificado, mediante compra de espaço em TV, jornal, revista, etc.; publicidade.
5. Prop. A mensagem de propaganda, como, p. ex., reclame, anúncio, spot, etc.<sup>30</sup>

Para a jornalista e mestra em marketing, Neusa Demartini Gomes, isso se deve, essencialmente, a dois fatores: a) não existe uma abordagem científica a respeito desses conceitos nos meios acadêmicos; b) não existem “publicações nacionais

---

30 FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário Aurélio Eletrônico Século XXI*. Versão 3.0, 1999.

sobre o tema que aprofundem teoricamente e que justifiquem, na prática, a utilização dos vocábulos publicidade e propaganda com significados diferenciados” (GOMES *et al.*, s/d)<sup>31</sup>. Apesar dessas dificuldades, é possível estabelecer, basicamente, que a publicidade tem o objetivo explícito de **vender** algum produto ou alguma idéia, enquanto a propaganda visa a **alterar** idéias e comportamentos.

O surgimento do vocábulo “propaganda” coincide com o início da reforma religiosa, a partir do século XVI, quando a igreja católica começa a ter suas forças reduzidas pela rápida propagação das idéias de Martin Lutero. GOMES *et al.* relatam que a igreja católica criou um órgão especial para tratar de ampliar a influência do catolicismo e frear a expansão luterana.

Assim, a propaganda busca a difusão de idéias de determinados segmentos sociais. Ela pode ser classificada como um complexo de “técnicas e atividades de informação e persuasão destinadas a influenciar, num determinado sentido, as opiniões, os sentimentos e as atitudes do público receptor”<sup>32</sup>.

A propaganda constitui-se de três elementos identificadores, definidos por GOMES *et al.*: a) capacidade informativa; b) força persuasiva; c) caráter ideológico. Também pode-se dizer que é “o controle do fluxo de informação, direção da opinião pública e manipulação – não necessariamente negativa – de condutas e, sobretudo, de modelos de conduta” (GOMES *et al.*, s/d)<sup>33</sup>.

Neste trabalho, será tratada uma particularidade da propaganda, que é a sua **função ideológica**, que busca “formar a maior parte das idéias e convicções dos indivíduos e, com isso, orientar todo o seu comportamento social” (GARCIA, 1989, p. 10). Segundo Nelson Jahr Garcia, professor de Propaganda Ideológica da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, o tempo todo “são propagadas idéias que interferem nas opiniões das pessoas sem que elas se apercebam”. Essa reprodução “invisível” leva as pessoas a agirem “de uma ou outra forma que lhes é imposta, mas que parece por elas escolhida livremente” (GARCIA, 1989, p. 12).

A propaganda ideológica está sempre ligada a interesses de grupos sociais, geralmente relacionados à economia, à política ou à religião. Para atingir seus objetivos, os grupos necessitam de uma base de apoio que acredite em suas idéias. Em

---

31 GOMES, Neusa Demartini et al. *A Dialética Conceitual da Publicidade e da Propaganda*. Disponível em: <http://www.eca.usp.br/alaic/Livro%20GTP/dialetica.htm>. Acessado em 27/10/2006.

32 Disponível em: [http://www.alavip.com.br/publicidade\\_conceituando.htm](http://www.alavip.com.br/publicidade_conceituando.htm). Acessado em 27/10/2006.

33 Idem 32.

muitos casos, esses grupos controlam “todos os meios e formas de comunicação, manipulando o conteúdo de mensagens, deixando passar algumas informações e censurando outras” (GARCIA, 1989, p. 11). No caso aqui estudado, a arte é o próprio meio de comunicação.

GARCIA expõe que, por mais que pareçam neutros, os meios de comunicação, divulgação e propaganda interferem nas informações na medida em que, no mínimo, selecionam previamente o que será publicado ou não. Assim, o público terá acesso apenas ao conteúdo que interessa a determinado grupo (GARCIA, 1989).

### 3.2 Arte e artista: em busca de conceitos

A arte é um dos meios mais antigos de propagação de ideologia. O sujeito, nesse processo, é o artista, imbuído em seu próprio universo, refletindo a sua realidade. Thomas Hohl opina que “é função de todo artista interpretar essa realidade através de sua visão do mundo e manifestar suas concepções político-ideológicas” (HOHL, 2000)<sup>34</sup>.

Para desenvolver o conceito de artista, foram utilizados, majoritariamente, os estudos da socióloga britânica Janet Wolff, publicados em seu livro *A Produção Social da Arte*. Para WOLFF, a arte é um produto social. Ela diz que “as artes só podem ser adequadamente compreendidas dentro de uma perspectiva sociológica” (WOLFF, 1982, p. 13).

Diferentemente do conceito de propaganda, o conceito de arte é bastante subjetivo, no sentido que depende do seu *sujeito*, o artista. O dicionário Aurélio apresenta 16 definições para o verbete “arte”:

arte<sup>1</sup>

[Do lat. arte.]

S. f.

1. Capacidade que tem o ser humano de pôr em prática uma idéia, valendo-se da faculdade de dominar a matéria.
2. A utilização de tal capacidade, com vistas a um resultado que pode ser obtido por meios diferentes.

<sup>34</sup> HOHL, Thomas. *Os pontos convergentes entre a arte, a literatura e a propaganda*. Disponível em: <http://kplus.cosmo.com.br/materia.asp?co=34&rv=Direito>. Acessado em 27/10/2006.

3. Atividade que supõe a criação de sensações ou de estados de espírito de caráter estético, carregados de vivência pessoal e profunda, podendo suscitar em outrem o desejo de prolongamento ou renovação.
4. A capacidade criadora do artista de expressar ou transmitir tais sensações ou sentimentos.
5. Restr. As artes plásticas.
6. O conjunto das obras de arte de uma época, de um país, de uma escola.
7. Os preceitos necessários à execução de qualquer arte.
8. Livro, tratado ou obra que contém tais preceitos.
9. Capacidade natural ou adquirida de pôr em prática os meios necessários para obter um resultado.
10. Dom, habilidade, jeito.
11. Ofício, profissão (nas artes manuais, especialmente).
12. Artifício, artimanha, engenho.
13. Maneira, modo, meio, forma.
14. Edit. Jorn. Editoria de arte.
15. Prop. V. arte de propaganda.
16. Bras. Traquinada, travessura. ~V. artes.<sup>35</sup>

Como se percebe, cada definição é insuficiente em si mesma. O conceito de arte varia de acordo com a cultura a ser analisada, período histórico ou até mesmo indivíduo em questão. É fato, contudo, que está presente na história da humanidade desde seus primórdios, podendo ser considerada como um dos elementos que diferenciam os homens dos demais seres vivos<sup>36</sup>.

Desde o renascimento, o artista passou a ser visto como um “gênio”, alheio a qualquer contexto social, inspirado divinamente. Na verdade, o artista ocupa um lugar na sociedade. Trata-se de alguém que cria a partir de um olhar sobre o meio em que vive. Segundo WOLFF, “o artista é visto como estando fora da sociedade, como marginal, excêntrico e distante das condições usuais das pessoas comuns, por virtude do dom do gênio artístico” (WOLFF, 1982, p. 24).

A autora nega essa idéia, inserindo a criatividade nas estruturas sociais. As condições impostas pela sociedade capitalista moderna são hostis à produção artística, diferente do que acontecia na Europa do século XVIII, por exemplo. Isso passa, necessariamente, pelo mundo do trabalho e pela noção de arte como manufatura.

O capitalismo provocou uma desumanização do trabalho que teve reflexos na arte. Nesse aspecto, a tecnologia também é um elemento que interfere na produção artística, na medida em que os instrumentos para os quais se compõe um trabalho

35 FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário Aurélio Eletrônico Século XXI*. Versão 3.0, 1999.

36 Disponível em: [http://www.pitoresco.com.br/art\\_data/arte/index.htm](http://www.pitoresco.com.br/art_data/arte/index.htm). Acessado em 2/11/2006.

tiveram de ser inventados em momento anterior à própria criação. Dessa forma, o cinema é fruto antes de uma invenção tecnológica, o cinematógrafo. O cinematógrafo, por sua vez, foi possível após a industrialização.

Do ponto de vista do conteúdo criativo da arte, segundo WOLFF, toda arte é ideologia. A arte não pode ser vista como algo independente de fatos históricos e sociais, mas como produto de cada época e de cada contexto. O pensamento interage com o mundo material, sendo influenciado por ele e influenciando-o. A arte não existe senão situada entre instituições, códigos estéticos, processos ideológicos e sociais. Por outro lado, também não existe arte se não há o artista como facilitador de sua expressão. A autora, inclusive, defende que uma das principais tarefas da arte é a revelação da obra como ideologia, tendo em vista que existem, na sociedade, a ideologia dominante e ideologias alternativas, representadas por grupos sociais de geração, de sexo e de etnia.

É necessário fazer uma mediação nesse ponto: existe uma autonomia relativa da estética e das artes, principalmente quando se trata de atingir o público. A grande questão colocada por WOLFF é: essa autonomia é relativa a quem? Para responder a esse questionamento, precisa haver um estudo de público, bem como tratar das limitações tanto da abordagem empírica quanto da estética materialista. Quanto à primeira, traz como problema o fato de aceitar sem questionamentos o próprio produto social, não problematizando, estabelecendo relações com as instituições, com o artista, com a estética, etc. Já a estética materialista acaba, algumas vezes, limitando-se a tratar o público ou os leitores como meramente passivos. Isso é o que aconteceu, por exemplo, com o Realismo Socialista, que acabou tornando-se contraditório com o materialismo dialético – a que supostamente seguia – e com a própria noção de arte. Entretanto, nem sempre as artes funcionaram dessa forma na URSS.

Eisenstein soube encontrar o ponto de equilíbrio entre a ideologia e a criação artística. Ele partia sempre de suas convicções. Para ele, a montagem é a “marca, mais ou menos perfeita, da marcha real de uma percepção de um acontecimento reconstituído através do prisma de uma consciência e de uma sensibilidade de artista” (EISENSTEIN, 1990a, p. 11). No artigo *Da literatura ao cinema: uma Tragédia Americana*, em que relata como adaptou, “ganhando a vida” em Hollywood, o romance de Theodoro Dreiser para o cinema, Eisenstein afirma demonstrar em sua própria obra “o modo pelo qual uma concepção ideológica interfere e se constitui em sólida

perspectiva para um filme, mesmo em circunstâncias sociais um tanto incomuns” (EISENSTEIN *apud* XAVIER, 1983, p. 203 e 204).

O diretor russo chamou de “fatalidade” o caráter de classe de uma obra cinematográfica, que se mostra, principalmente, “na utilidade social do efeito da descarga emocional e psicológica do público, originada de uma cadeia de estímulos que lhe é dirigida de maneira adequada” e é exatamente a utilidade social que, segundo ele, constitui o conteúdo da obra. A eficácia dos estímulos depende da escolha dos mesmos. Considerando a produção de um filme operário, devem ser selecionados e apresentados estímulos que tenham algum efeito na classe operária, que signifiquem algo para ela e não para outra classe. É fundamental, ainda, que esses estímulos sejam acessíveis à classe espectadora (EISENSTEIN *apud* XAVIER, 1983).

Para comprovar a inerência da ideologia nas produções, Eisenstein fornece exemplos de temáticas típicas de obras burguesas, como a “variedade de atrações sexuais” ou os “procedimentos expressivos que distanciam da realidade concreta”. Ele cita, ainda, o livro norte-americano de 1911, *The Art of Motion Picture*, que traz um rol de “temas desaconselhados”, a começar pelas “relações entre capital e trabalho”, passando pelas “perversões sexuais”, a “crueldade excessiva” e a “deformidade física” (EISENSTEIN *apud* XAVIER, 1983, p. 199 e 201). Parece evidente que a exposição desses temas poderiam gerar uma crise na ordem vigente e nos costumes da família americana.

A forma – sobretudo os métodos de montagem – é o modo de organizar as temáticas e, por isso, é decisiva. Não se trata de formalismo, mas, ao contrário, da “realização dessas disposições sobre um certo material, por meio da criação e da correta organização dos estímulos capazes de provocar os percentuais necessários, isto é, o lado efetivo e concreto da obra” (EISENSTEIN *apud* XAVIER, 1983, p. 201).

Ao desenvolver sua teoria sobre a forma, Eisenstein tinha a convicção de que “a base genuína da estética e o material mais valioso de uma nova técnica é e sempre será a profundidade ideológica do tema e do conteúdo”. Ele acreditava que “os meios de expressão cada dia mais aperfeiçoados serão somente meios de dar corpo às formas mais elevadas de concepção do universo, as idéias do comunismo” (EISENSTEIN, 1990a, p. 12 e 13).

### 3.3 O desenvolvimento das artes na União Soviética

A Revolução de Outubro trouxe consigo não apenas a perspectiva de um mundo sem patrões, mas, também, a possibilidade de a classe operária e o povo pobre tomarem em suas mãos a produção cultural e artística do país. A Rússia, até então adormecida num regime feudal senil, despertava em cada indivíduo a consciência de sujeito da história.

Foi possível à jovem União Soviética dar um salto em termos culturais. Não era necessária a criação de técnicas, senão a assimilação de modelos já existentes. Essa afirmação extrapola o terreno das artes, abrangendo a cultura cotidiana, hábitos de higiene, esportes, etc. (TROTSKY, 2005, p. 169). Mesmo assim, o país é responsável pela revolução formal e estética em várias áreas.

No terreno da arte, uma das primeiras medidas dos bolcheviques foi a defesa de uma ampla liberdade cultural. O filósofo português João Lopes explica que os primeiros anos após a Revolução, ainda durante a guerra civil, foram marcados pela livre criação e pela pluralidade de vertentes artísticas. Foi criado o *Proletkult*, o órgão especial para a cultura do Estado Soviético, cuja tradução é “cultura proletária” (LOPES, 2001). Em 1919, o cinema foi nacionalizado na União Soviética, o que permitiu, num primeiro momento, um desenvolvimento maior.

Eisenstein participa como membro do *Proletkult* até 1924. É nesse período que desenvolve seus experimentos mais ousados no teatro, bem como inicia a realização de *A Greve*, em que testa várias técnicas e métodos variados. Uma polêmica, entretanto, vai tomando corpo e adquirindo uma dimensão maior do que a possibilidade de convívio dentro do *Proletkult*. De um lado, os futuristas seguiam uma linha ultra-esquerdista de ruptura completa com o “velho” e construção de uma arte revolucionária pura. De outro, estava um setor que defendia a manutenção da herança artística de séculos. Nesse segundo grupo, estava Anatoli Lunatcharsky, responsável por políticas públicas para a educação e a cultura da União Soviética. Segundo o historiador em cinema, François Albera, Eisenstein não adere a nenhum grupo, mantendo-se independente até mesmo de seus mestres.

Nessa época, Eisenstein, na verdade, acreditava que para o programa do *Proletkult* o que realmente importava era a “abolição da própria instituição do teatro



enquanto tal, substituindo-a por um local de apresentação de experiências que visam a elevar o nível organizacional da vida cotidiana das massas”. Para ele, não era central que o *Proletkult* assumisse um posicionamento por romper completamente com o passado ou não, mas sim que o órgão deveria ter uma função junto às massas (EISENSTEIN *apud* XAVIER, 1983, p. 187). Anos mais tarde, em 1946, o cineasta consegue sintetizar uma idéia acerca do que deveria ser a tarefa dos artistas: “reunir e resumir as experiências do passado e do presente” para se armarem “com esta experiência para enfrentar os novos problemas e dominá-los” (EISENSTEIN, 1990a, p. 12).

### 3.3.1 Construtivismo e Vanguarda Russa

Em 1923, o poeta Maiakovski<sup>37</sup> disse que “pela primeira vez uma palavra nova no campo da arte – construtivismo – veio da Rússia e não da França” (MAIAKOVSKI *apud* ALBERA, 2002, p. 165). ALBERA admite a dificuldade em apontar a verdade absoluta sobre o tema, pois a Escola Construtivista russa foi marcada pela presença de polêmicas em seu interior, além do que o acesso a textos da época encontra ainda obstáculos. É possível estabelecer, entretanto, algumas características dessa Escola. O principal delimitador do movimento construtivista é a defesa da construção da obra de arte em oposição à composição e a derrubada completa do romantismo burguês (ALBERA, 2002).

O movimento surgiu antes mesmo da Revolução, em 1913, e se desenvolveu até atingir todas as formas de manifestação artística, da literatura ao cinema, passando pela arquitetura. O nome Construtivismo, porém, só surgiu em 1920, quando foi publicado o *Manifesto Realista*, que pregava uma arte que refletisse o mundo moderno e se utilizasse das novas tecnologias para sua criação.

O Construtivismo, apesar de ser um movimento plural e ter acolhido várias correntes artísticas, permite definir alguns traços, como o uso de formas geométricas

---

37 Vladimir Vladimirovich Mayakovski (1893 a 1930): poeta e militante revolucionário, nascido na aldeia de Bagdadi, na Geórgia, Rússia. Após a morte de seu pai, sua família, na miséria, mudou-se para Moscou. Aos quinze anos, filiou-se à fração bolchevique do Partido Social-Democrático Operário Russo. Estudou na Escola de Belas Artes, onde iniciou sua produção poética. Lutou ao lado dos revolucionários e trabalhou abnegadamente pelo novo regime após outubro de 1917. Maiakovski foi o fundador da revista LEF (*Liévi Front* ou *Frente de Esquerda*) em 1923, onde publicou a frase citada. Foi autor de poemas, quadras, dísticos, ensaios sobre arte poética, artigos, peças teatrais e roteiros de cinema, principalmente para filmes curtos de propaganda. Em 1930, o poeta suicidou-se.



e a produção de obras abstratas. É comum alguns autores estabelecerem conceitos baseados nesses aspectos, associando o Construtivismo a uma ou outra característica. Qualquer definição que limite o movimento a isso, porém, estará equivocada (ALBERA, 2002). A melhor tentativa de definição é dada por ALBERA, que classifica-o como “uma série de convicções partilhadas por artistas e teóricos pertencentes a grupos diferentes, uma espécie de denominador comum de parte das vanguardas” (ALBERA, 2002, p. 167). O movimento construtivista espalhou-se pelo mundo quando alguns de seus principais nomes se exilaram por conta da perseguição estalinista.

Já o conceito de Vanguarda Russa está relacionado mais ao comportamento dos artistas do que à sua produção propriamente dita. Obviamente, os resultados artísticos produzidos encerravam toda a ideologia e as crenças de seus autores, mas o que determinava a Vanguarda Russa era a militância. Inspirados nos italianos, os russos faziam arte com mobilização: manifestos, panfletos, etc. com a diferença de que eram mais politizados e se organizavam em defesa do coletivo, enquanto os primeiros eram individualistas. ALBERA define como a marca da arte política, pregada pela Vanguarda Russa, “o engajamento ou a obediência a uma linha política” (ALBERA, 2002, p.177).

### 3.3.2 O Realismo Socialista

TROTSKY afirma que a burocracia, ao mesmo tempo em que incentiva o individualismo econômico, “suprime barbaramente o lado progressivo do individualismo no campo da cultura espiritual (crítica, formação de opiniões pessoais, dignidade individual)” (TROTSKY, 2005, p. 170). Esse pensamento resume a idéia de Realismo Socialista defendida pelo regime estalinista. Como já foi visto no capítulo 1, a ditadura de Stalin promoveu uma ofensiva ideológica, se utilizando de todos os meios de comunicação, sobretudo da arte.

A partir do final dos anos 1920, a intolerância de Stalin e seu grupo político com as artes se aprofundou até que o único estilo artístico permitido fosse o Realismo Socialista. O princípio básico dessa doutrina era a “transmissão sincera da realidade tal como apanhada em sua dinâmica revolucionária”<sup>38</sup>. Acontece que a realidade pro-

---

38 Resolução aprovada no I Congresso de Escritores Soviéticos, em 1934. Citado por FURHAMMAR et al, in: *Cinema e Política*, p. 20.

vou não ser favorável à burocracia, de modo que o Realismo Socialista se transformou num instrumento de exaltação do regime soviético e de doutrinação das massas.

FURHAMMAR *et al* classificam a doutrina como uma forma de “levar o povo a acreditar que a sociedade ideal já existia”. Segundo ele, o Realismo Socialista servia para “falsificar a realidade, embelezando romanticamente a luta”, desprezando a verdade e humilhando o povo, o que provocava pouco interesse por parte das massas.

As principais características do Realismo Socialista foi a substituição do herói coletivo, aclamado pela Vanguarda Russa nos primeiros anos da Revolução, pelo herói individual. É claro que esse herói estava sempre associado à imagem de Stalin, promovendo o culto à personalidade. O regime também se utilizava da popularidade de Lênin para tentar transferi-la ao ditador. A censura tratou de impedir que obras que mostrassem a realidade tal como era chegassem ao público, enquanto seus autores eram severamente punidos e perseguidos (FURHAMMAR *et al*, 1976).

Contra essa tendência, vários movimentos se insurgiram, sobretudo no exterior, pelas dificuldades impostas pela censura. Em 1938, na Cidade do México, Leon Trotsky e o poeta surrealista francês André Breton escreveram e lançaram um manifesto sugerindo a formação da Fundação Internacional por uma Arte Revolucionária e Independente, a FIARI (Anexo C). O manifesto, intitulado *Por uma arte revolucionária e independente*, dizia que “a arte revolucionária independente deve unir-se para a luta contra as perseguições reacionárias e proclamar bem alto seu direito à existência”, encerrando de forma poética:

O que queremos:  
a independência da arte - para a revolução  
a revolução - para a liberação definitiva da arte.

No que tange o cinema, esse foi perdendo seu valor artístico, se resumindo ao “conformismo estilístico e ideológico através das diretrizes do Partido”, abandonando a sua função de “ser a expressão de mentes livres e criativas” (FURHAMMAR *et al*, 1976, p. 21). O caráter conservador do Realismo Socialista gerou uma contradição: “os diretores estabelecidos da geração mais velha, os virtuosos da montagem e dos filmes poéticos reagiram contra os mais novos, os ‘prosadores’” (FURHAMMAR *et al*, 1976, p. 20).

É importante dizer, também, que o Realismo Socialista apontou suas armas para a montagem. “Houve um período do cinema soviético em que se proclamava que a montagem era tudo”, dizia Eisenstein em 1937. “Agora, estamos no final de um período no qual a montagem foi considerada como ‘nada’” (EISENSTEIN, 1990, p. 13).

Em 1929, quando o Realismo Socialista começava a se estabelecer, Eisenstein afirmava que “o realismo absoluto não é de modo algum a forma correta de percepção”. Segundo ele, essa concepção nada mais era do que um “tributo à lógica formal ortodoxa” ou a “função de uma determinada forma de estrutura social”. Criticando o regime estalinista, ele dizia que “a uniformidade estatal de pensamento” só fazia refletir “uma monarquia estatal” (EISENSTEIN, 1990a, p. 39).

## 4 *IVAN, O TERRÍVEL: O REALISMO SOCIALISTA* SEGUNDO SERGEI EISENSTEIN

### 4.1 A análise fílmica: desenredando a narrativa

A análise foi construída, principalmente, em cima da produção teórica de Eisenstein (ver capítulo 2). Não há um livro específico que tenha sido utilizado, visto que sua escrita compreende artigos pulverizados em diversas publicações, de diversos autores. Destaca-se, contudo, o exame dos dois principais livros de Eisenstein publicados em língua portuguesa: *O sentido do filme* e *A forma do filme*.

Analisar um filme é descrever como se constrói uma determinada narrativa. Marc Vernet, diretor da Biblioteca-Filmoteca de Paris e co-autor do livro *A estética do filme*, descreve, nessa obra, como se constrói uma história. Tendo como referência este texto de VERNET, partimos para uma análise minuciosa da construção de sentido no filme de Eisenstein, nunca perdendo de vista: a) a propagação de idéias e a ideologia da obra; b) a forma como essa propaganda é feita através da arte.

O estudo, portanto, no caso deste trabalho, será qualitativo e muito pouco quantitativo: pretende-se, com esta análise, observar as imagens e seus possíveis significados e efeitos provocados no espectador. VERNET afirma, de maneira muito simples, porém eficiente, que “na maioria dos casos, ir ao cinema é ver um filme que conta uma história”. Parece uma obviedade, mas nem sempre foi assim. O cinema foi concebido, primeiramente, como uma ferramenta de “investigação científica, um instrumento de reportagem ou de documentário, um prolongamento da pintura e até um simples divertimento efêmero de feira” (VERNET, 1995, p. 89). VERNET estabelece alguns fatores que, segundo ele, fundamentam a união definitiva entre cinema e narrativa – já presente no teatro e na literatura, por exemplo.

Em primeiro lugar, está a possibilidade de reconhecer, nas imagens registradas no filme, seus respectivos objetos, classificada pelo autor como a imagem figurativa em movimento. Em qualquer sociedade, qualquer objeto é uma representação

que carrega valores, isto é, “qualquer objeto já é um discurso em si” (VERNET, 1995, p. 90). Soma-se a isso o movimento, que possibilita a transformação permanente das imagens, permitindo a manipulação do tempo e do espaço. A busca de legitimidade é a terceira razão apontada pelo autor: a necessidade que tinha o cinema de se impor, de colocá-lo ao lado das artes mais ilustres. Em última instância, isso equivale a dar-lhe o título de sétima arte.

## 4.2 O filme

*Ivan, o Terrível* foi um filme encomendado pelo Estado Soviético. O épico deveria narrar a história do czar Ivan IV, o primeiro czar da Rússia, cujo grande feito foi expandir o território, anexando alguns principados russos. Na verdade, todo o seu governo foi em nome da unidade de todas as Rússias, a unificação de todos os principados que circundavam o país.

Não foi à toa que o Estado solicitou um filme que remontasse a história da nação. Como já foi visto anteriormente, a teoria estalinista – aplicada como política – de “socialismo num só país” precisava ser defendida para o povo russo. Assim, a propaganda da época voltou-se ao patriotismo, à defesa da Rússia a qualquer preço. Segundo essa ideologia, era o momento de voltar-se para dentro, esquecer a revolução mundial, desenvolver a indústria nacional. Com relação à arte, o Realismo Socialista era a doutrina oficial e a única permitida.

Eisenstein passou, praticamente, toda a década de 1940 trabalhando nesse projeto, que deveria, a princípio, ser uma trilogia. A primeira parte foi finalizada em 1944, tendo sua primeira apresentação pública em 1945. Já a segunda, apesar de finalizada em 1948, só foi exibida publicamente 10 anos depois, em 1958, ou seja, após a morte de Stalin (1953) e a denúncia de seus crimes (1956). Diversas cenas para a terceira parte foram realizadas no processo de filmagem da segunda. Esses rolos foram todos confiscados pelo Estado e não se sabe ao certo o que aconteceu com eles.

### 4.2.1 A história narrada

O arquiduque de Moscou, Ivan Vasielevich (Nokolai Cherkasov), é coroado o czar de Moscou, recebendo poderes absolutos e auto-intitulando-se o “czar de todas as Rússias”. O principal objetivo do soberano era unificar os principados independentes que compunham a Nação Russa, centralizando o poder em Moscou. Ivan, desde o início, conta com a oposição dos boyars<sup>39</sup>, membros da aristocracia que detinham o poder nos principados, segundo a lógica feudal. Tão logo é coroado, Ivan casa-se com Anastácia (Ludmila Tselikovskaia). É no próprio casamento que um enviado de Khazan declara guerra a Moscou, na qual Ivan sai vitorioso.

De volta a Moscou, Ivan adoece. À exceção de Anastácia e do príncipe Andrei Kurbsky (Mikhail Nazvanov), certos de sua morte, aqueles que o rodeiam o traem, liderados pela tia do czar, Efrosinia Staritskaia (Serafima Birman), aliando-se aos boyars. Ivan, porém, não morre e inicia-se um período de desconfiança e conflitos. Efrosinia tem como objetivo derrotar Ivan e empossar o seu filho Vladimir Staritski (Pavel Kadotchnikov).

Pressionado pela oposição dos boyars, após uma seqüência de derrotas militares e da tragédia da morte da czarina Anastácia – envenenada por Efrosinia –, Ivan abdica o trono e parte para Alexandrov. Essa é uma tática adotada pelo soberano, com o objetivo de fortalecer seu poder, pois esperava que o povo clamasse a sua volta. Ele também descobre que fora traído pelo seu melhor amigo, príncipe Kurbsky, que havia rendido o exército moscovita para a Polônia. Ivan, conforme previsto, é “resgatado” pelo povo, que implora a sua volta.

Na segunda parte, de volta a Moscou, Ivan inicia uma verdadeira caça aos traidores. Kurbsky, seu amigo em tempos passados, serve, agora, ao Rei Sigismund da Polônia (Pavel Massalsky). O outro amigo, Fyodor Kolychev (Andrei Abrikossov), tornou-se sacerdote e passou para o lado dos boyars. Sem Anastácia e sem seus amigos, Ivan se vê solitário e monta sua polícia secreta particular, a Oprichnina. Seus membros, os Oprichniniki, passam a agir perseguindo os traidores da unidade russa.

Firme no intuito de transformar seu filho em czar, Efrosinia trama a morte de Ivan logo após ver três membros do clã Kolychev serem executados por alta traição. Ivan, entretanto, percebe o plano e inverte a situação, fazendo com que Vladimir seja morto em seu lugar, continuando, soberano, o seu reinado.

---

39 Membros da aristocracia na Rússia feudal.

### 4.3 Desenredando

Para analisar *Ivan, o Terrível* foram estabelecidos alguns elementos, dada a grandeza do filme e a multiplicidade de significados possíveis. A primeira observação, em torno da qual deve girar a análise, diz respeito ao personagem Ivan. Num primeiro momento, Eisenstein constrói a personalidade do czar para, em seguida, ainda no final da parte I, desconstruí-la.

Tendo como base essa idéia, podem ser estabelecidos outros parâmetros. Do ponto de vista da propaganda ideológica, Eisenstein trabalha, fundamentalmente, as questões do culto à personalidade, do patriotismo e do estalinismo. O resultado artístico é uma obra de um valor estético como poucas atingiram até hoje na história das artes. O diretor explora a criação artística e a manipulação da forma extrapolando limites. Além da montagem, que é a essência da construção de sentido no trabalho de Eisenstein, os cenários, a expressão dos atores, os contrastes, a sua primeira e única experiência com o filme colorido, os diálogos – entre outros elementos – não são meros auxiliares: cada um é explorado em todas as suas possibilidades.

É necessário observar a diferença marcante existente entre as partes I e II. Enquanto na primeira a propaganda está voltada para a noção de patriotismo e da figura de um Ivan forte, unificador e centrado – com sutis críticas ao sistema, provavelmente imperceptíveis na época – na segunda, é o ditador vacilante e irracional que prevalece. Na parte I, é a ideologia do regime que é priorizada e dá lugar, na parte II, à ideologia do diretor-autor.

#### 4.3.1 “O czar de todas as Rússias”

A abertura de *Ivan, o Terrível*, já fornece uma idéia da carga emocional do filme. Eisenstein aplica, logo nos créditos iniciais, o que ele chama de igualdade rítmica entre música e imagem. A música, tocada por uma orquestra, é acompanhada pela imagem de uma fumaça em movimento, ao mesmo tempo em que surgem os letreiros dos créditos iniciais. A composição da música também é um meio de utilização da palavra no filme:



Uma nuvem negra está se formando. Um crepúsculo sangrento se aproxima. Os boyars tramaram um plano sinistro contra a autoridade do czar, que agora estão executando.

Em termos de significado, a fumaça aponta para duas possibilidades. A primeira delas é a questão da guerra. A história do czar Ivan é, de fato, uma história de guerras. A segunda idéia pode estar relacionada à confusão, que marca o caráter emocional do personagem principal e da própria situação política do país.



Figura 1. Créditos iniciais

O uso de um narrador aparece por uma única vez, no início do filme, com o seguinte texto:

Este é um filme sobre um homem que foi o primeiro a unir nossa nação no século XVI. Um príncipe de Moscou que criou um único e poderoso estado de uma mixórdia de principados separatistas divididos. Um guerreiro soberano que anunciou a glória militar de nossa Pátria-Mãe através do Oriente e Ocidente. O primeiro reinante que, para alcançar estes grandes marcos, coroou-se como o Czar de todas as Rússias.

A primeira seqüência do filme, da coroação da Ivan, indica a centralização da narrativa no czar, não só como personagem principal, mas como responsável por todos os conflitos e por suas resoluções. Essa seqüência encontra paralelo na URSS, com a centralização excessiva de poder primeiro no Comitê Central do Partido Comunista e, depois, na figura de Stalin. O culto à personalidade é bastante evidente nessa seqüência, com a exaltação de Ivan, o banho de moedas de ouro, o surgimento de um exército de seguidores que lhe serão fiéis. Planos de opositores (nobres) de Ivan se alternam com planos de seus aliados (populares). A teoria do “socialismo num só país” fica evidente também nessa seqüência. Em seu discurso de coroação, Ivan declara



que “apenas um Estado forte e unificado dentro de suas fronteiras pode se defender além delas” (11’09” a 11’18”).

Um plano com o rosto de Ivan, entretanto, surge somente aos 7’14”. Esse suspense sobre a fisionomia do czar funciona como um estímulo psicológico para o espectador, criando uma expectativa. Eisenstein dedica as cenas anteriores a mostrar a riqueza da Rússia e o poder que o czar está tomando nas mãos. Os paramentos do czar, recebidos das mãos do bispo, são repetidamente apresentados, também demonstrando riqueza e poder.

Em poucos planos abertos, é possível notar o cenário muito grande, com tetos altos e pinturas sacras nas paredes, mostrando tratar-se de uma igreja suntuosa, a catedral de Moscou. Não é por acaso que estas cenas são apresentadas pouco antes de Ivan taxar a igreja. A simetria atingida na disposição dos atores e dos objetos em cena é outra marca do diretor. Um grande número de figurantes foi utilizado nesta cena e, em geral, estão dispostos de forma organizada, formando linhas. Há uma harmonia no movimento dos atores, com realização de movimentos iguais em tempos iguais. Uma outra interpretação possível para a suntuosidade apresentada nessa seqüência seria a forma que Eisenstein encontrou de demonstrar os privilégios da casta burocrática que governava a URSS.

Embora esta parte do filme não seja colorida, Eisenstein trabalha com os contrastes entre o preto e o branco para direcionar a construção de sentido, provocando determinadas emoções. Um exemplo disso é a transição da seqüência acima para a seguinte: a um plano com uma fala de Efrosinia, principal inimiga do czar, segue-se um plano escuro (“black”). A cena seguinte também é escura, coincidindo com o momento em que surge o primeiro sinal de confusão do príncipe Kurbsky com relação a quem deveria aliar-se.

O casamento de Ivan e Anastácia é uma representação à parte. Aliás, nota-se a teoria das atrações desenvolvida por Eisenstein ao longo de todo o filme, em ambas as partes. Em determinados momentos, a impressão causada é de que o filme é interrompido e um espetáculo é apresentado ao espectador. Contudo, esses momentos são essenciais à narrativa. É principalmente nesses momentos que Eisenstein escapa ao Realismo Socialista, buscando a perfeição artística e a máxima exploração da forma, induzindo o espectador. Para citar apenas dois exemplos, no momento em que Efrosinia propõe um brinde ao casal, as taças são levantadas gradativamente, de forma rítmica, representando o crescimento da oposição ao czar, liderada por ela.



**Figura 2. Montagem rítmica**

A outra cena que chama a atenção pela forma é o momento da entrada dos cisnes. Homens entram no palácio carregando grandes cisnes para ofertar ao casal. Eles entram simultaneamente e formam um círculo ao redor de Ivan e Anastácia. Todos, exceto um, estão com a cabeça baixa. O cisne com a cabeça levantada para exatamente atrás de Ivan, funcionando como uma metáfora da própria personagem. A representação, nessa cena, é de proteção, segurança, uma vez que os cisnes cercam Ivan. Concebida, aparentemente, para representar um ritual praticado pela sociedade da época, uma espécie de balé, em que são oferecidos presentes aos noivos, o real significado, porém, dessa construção, vem a seguir, quando populares começam a invadir o palácio: o círculo se desfaz, com os cisnes saindo rapidamente. Isso demonstra a oscilação dos aliados nobres do czar. Provavelmente, a propaganda embutida nessa seqüência tenha sido voltada ao caráter de classe: quem são os verdadeiros aliados do líder e para quem ele deve governar? Só o povo poderia ser fiel ao czar para defender a Rússia.



**Figura 3. Montagem rítmica**

É justamente na seqüência da invasão do palácio que parece estar o momento de maior relevância para a construção do Ivan-herói e da propaganda do regime, objetivo do filme. É, também, quando as personalidades das principais personagens se consolidam. Por isso, é importante deter-se nessa seqüência, que dura de 21'52" a 29'37".

O príncipe Kurbsky bebe e joga sua taça no chão, quebrando-a. Não é possível ver a taça estilhaçada, mas se ouve o barulho do objeto quebrando, constituindo o que Eisenstein chamava de sincronização de sentido. O plano seguinte dá início à invasão do palácio pelo povo. Os planos da invasão são alternados com planos do interior do palácio. Escurece, representando o fim da comemoração. Os cisnes começam a se retirar rapidamente. Os últimos a saírem carregam consigo os castiçais que iluminavam o ambiente do czar. Eisenstein constrói, na verdade, a personalidade de Kurbsky. A justaposição da cena da taça quebrando e do início da ocupação deixa a dúvida no espectador de que aquilo poderia ter sido um sinal para a entrada do povo. Embora essa possibilidade não se esclareça ao longo do filme, a impressão causada a respeito dessa personagem é de desconfiança.

A seguir, surge Malyuta, esquivando-se dos guardas e liderando a invasão contra o czar. Ao contrário da harmonia que existia na cena dos brindes e dos cisnes, o povo entra no palácio correndo e de forma desordenada. Esse recurso, já utilizado em outros filmes do cineasta, representa o desejo de mudar a ordem vigente. A repetição de alguns planos estendem o tempo real e dão um volume maior à população.



**Figura 4. Conflito: contraste entre ordem e desordem**



**Figura 5. Repetição de quadros dilatam o tempo**

Durante a invasão, Eisenstein intercala uma cena de Vladimir, assustado, escondendo-se atrás do trono, revelando a fragilidade do filho de Efrosinia, que ela tanto quer entronar. Mostra, mesmo, uma incapacidade dessa personagem para governar,

pois não saberia enfrentar as dificuldades. Esse estímulo cria um efeito psicológico no espectador, uma predisposição a respeito da personalidade de Vladimir quando esse, posteriormente, ocupa lugar de maior importância na narrativa.

Quando os guardas tentam deter o povo, Ivan surge como um homem democrático, permitindo a entrada dos mesmos: “Deixe o povo entrar!”, exclama o czar. Malyuta parte para cima de Ivan, tentando atingi-lo com um candelabro, mas é detido por Fyodor e Kurbsky. Os três se encaram com ódio, mas a expressão de Malyuta se transforma ao ver Ivan. Os quadros abaixo ilustram essa seqüência.



**Figura 6. Alternância de closes: efeito psicológico por associação**

Coerentemente com o culto à personalidade, decorrente do fim do herói coletivo em prol do individual, todos os invasores reverenciam Ivan. Isso se dá de forma sincronizada, representando unanimidade entre o populares, o que não existia entre os nobres.

É quando Nikolai Bolshoi Kolpak, um pregador do povo, começa um discurso religioso, contra a família da czarina, alegando que o czar está enfeitiçado, que é prontamente aceito pelos demais. Ele também fala contra os boyars: “Eles arrancam os corações dos peitos das pessoas! Respingam nossas casas com sangue humano!”. O contra-plogéé utilizado nessa cena mistifica a figura de Nikolai. A fala de Malyuta, o líder – “Moscou está sob uma terrível bruxaria!” –, reforça a exposição como sentimento geral da população.

Ivan cumpre, a partir de então, o papel de desconstruir a religião no imaginário do povo. Convém lembrar que, na União Soviética, a religião era contra-revolucionária, pois fora um dos sustentáculos do regime czarista. O czar ridiculariza Malyuta: “Uma cabeça capaz de acreditar em bruxaria é que é um sino. Vazia!”. Eisenstein não usa só a palavra para tirar o crédito das idéias místicas. Quando Fyodor bate na cabeça de Malyuta, como se bate numa porta, simbolizando que ela está oca, todos riem, como se entendessem, de uma hora para outra, que estavam equivocados. A palavra do czar é soberana e inquestionável. Closes dos populares gargalhando, construindo uma seqüência segundo o método da montagem tonal, reforçam esse argumento.



**Figura 7. Alternância de closes: efeito psicológico por associação**

Ivan segue sua explanação: “Bruxaria você diz? Sinos caindo sem motivo? E pode uma cabeça despencar sozinha? Para cair, ela precisa ser cortada”. Ao pronunciar as palavras “ser cortada”, a cena escurece. O plano seguinte é de Nikolai baixando a cabeça até desaparecer no quadro. Segue a esse um plano de Malyuta passando a mão no pescoço, com expressão de medo. Essa seqüência representa o temor que deveriam ter do czar.

A fala de Ivan segue: “E é o mesmo com os sinos. Aqueles que sem a ordem do czar cortaram as cordas que sustentam os sinos, terão suas cabeças cortadas. Desta vez, por ordem do czar.” Durante o discurso, surgem planos de populares dizendo as seguintes frases: “O czar é bem astuto!” e “Não há como passar a perna nele”, dando mais força à lógica de aliar-se ao czar.

Ivan continua: “Cortaremos cabeças sem piedade. Para cortar a traição dos boyars pela raiz”. Um close de Efrosinia, que apenas observa esquivando-se por trás das paredes com expressão de contrariedade e preocupação, contrasta com planos de exaltação e felicidade que são justapostos a esse. Mais uma vez, nota-se a referência às classes sociais. O czar tinha o apoio da população.

Novamente, durante o discurso de Ivan, Eisenstein apresenta elementos que sugerem a desconfiança no príncipe Kurbsky. Ele parece indiferente à fala de Ivan, enquanto observa Anastácia, por quem é apaixonado. Tem-se a seguinte cena:

ÁUDIO (fala de Ivan): “Um czar só pode reinar segurando as rédeas. Um estado sem rédeas é tão incontrolável quanto um cavalo sem rédeas. Mas aqueles que se porem ao lado do Czar, serão reconhecidos... receberão a recompensa do czar e a admiração de nossos soldados.”

IMAGEM: Kurbsky se aproxima de Anastácia, sorri e pega sua mão. Essa, assustada segura a mão do príncipe e, logo em seguida, a rechaça, dizendo: “Não ouse, príncipe, nem em sonhos. Eu me dedico a uma causa maior. Uma escrava leal ao czar de Moscou”.



“Nossas terras são vastas e ricas, mas a desordem está em todas as partes. E nós mesmos vamos arrumar a casa sem o apelar para a ajuda exterior”, continua o czar. Esse é o momento em que o patriotismo fica mais explícito, levando ao êxtase o povo que escuta o czar atentamente. O povo responde às palavras de Ivan, gritando: “Nós mesmos! Nós mesmos!”. O clima de exaltação segue. A cada plano e frase de Ivan, é justaposto outro com as exclamações dos populares:

IVAN: “Esmagaremos a tirania!”

POVO: “Nós esmagaremos!”

IVAN: “E ajudaremos os trabalhadores, os vendedores, os artesãos. Vamos ajudá-los!”

POVO: “Vamos ajudá-los!”

A seguir, representantes de Kazan anunciam a ruptura política com Moscou, declarando guerra. É Efrosinia quem os manda entrar. A cena anterior preparou emocionalmente o povo para esse momento: o patriotismo tomou conta e coloca todos ao lado de Ivan. Incorporando o discurso dos países capitalistas que se opunham à União Soviética, já no século XX, o enviado diz: “Kazan grande. Moscou pequena. Moscou não tem chance”. Ele oferece uma adaga e exige suicídio de Ivan para que não sofra a vergonha da derrota (ritual *hara-quiri*). Está justificada a política de guerra do czar.

ÁUDIO (fala de Ivan): “Deus é testemunha de que não queríamos a guerra. Mas já foi a época em que estrangeiros insolentes podiam invadir o território moscovita impunemente. E esta adaga irá se abater sobre qualquer um que erga a sua mão contra Moscou. E nós acabaremos com Kazan de uma vez por todas. Nós que iremos até Kazan.”

IMAGEM: Ivan põe o enviado de joelhos e toma-lhe a adaga.

A seqüência é finalizada com os populares, liderados por Malyuta, colocando-se, unanimemente, à disposição do czar. Ivan dá a Kurbsky a tarefa de comandar o 1º Regimento. O príncipe beija a mão do czar em agradecimento, evidenciando, outra vez, a ambigüidade dessa personagem.

Enquanto gritam: “À Kazan!”, Efrosinia vai diminuindo. Atrás dela, a sombra gigante do povo. Essa é mais uma marca da luta de classes dentro do filme, através do conflito de volumes.



**Figura 8. A luta de classes representada no conflito de volumes**

As cenas da guerra são impecáveis, com efeitos conseguidos pela montagem atonal. A repetição dos planos das filas transmite a impressão de que existe um número infinito de soldados. Além disso, os atores se movimentam de forma harmônica, formando linhas e figuras geométricas, constituindo o que Eisenstein chamava de conflito gráfico. Isso pode ser melhor observado nos quadros abaixo.



**Figura 9. Montagem atonal, repetição e conflito gráfico**

Ivan vai à guerra e retorna vitorioso, provando que é capaz de defender a Nação Russa unificada. É a partir deste ponto que forma-se a polícia secreta particular do czar, a Oprichnina. Seus membros, os Oprichniki, prestam obediência cega a Ivan, não questionando o czar mesmo em suas ordens mais absurdas. Era exatamente essa a situação na União Soviética no período em que o filme foi produzido. O regime estalinista precisava de um Ivan-Stalin e, sobretudo, necessitava construir a imagem de um herói vitorioso em quem as massas confiassem de forma obcecada.

A doença de Ivan, logo após o retorno da guerra, ainda na parte I, marca o início da desconstrução da personagem, embora apenas com indícios: a nomeação de novos homens de confiança, a expressão do czar. O que se vê é um czar abatido, desconfiado. Ainda na parte I, Kurbsky trai, finalmente, Ivan. Esse abdica o trono e retira-se para Alexandrov. O que não se altera, porém, é a confiança do povo no czar: a parte I termina com o povo implorando a volta de Ivan.

### 4.3.2 “O terrível czar herege”

Os créditos iniciais da parte II mantêm a mesma característica da igualdade rítmica: a mesma música e os mesmos planos da fumaça em movimento. O narrador aparece, novamente, uma única vez: “Esta história é sobre Ivan, o Terrível, o fundador do czarismo moscovita. Narra a luta contra os inimigos da unidade russa”. Nota-se que já não existe mais a exaltação que havia na fala do narrador na parte I. Eisenstein faz uma breve introdução, relembrando a primeira parte – quase como um *trailer* – e apresentando os atores. Essa é uma característica bastante realista da obra, embora, dentro do quadro, a montagem artística do diretor permaneça.

A traição de Kurbsky, citada ainda na parte I, configura-se agora na primeira cena da segunda parte, quando o rei Sigismund da Polônia lhe entrega uma medalha por ter rendido o exército russo, conformando uma aliança. Numa das cenas desta seqüência, uma dama polonesa fala a seguinte frase: “Dizem que os moscovitas comem criancinhas”. Essa é uma alusão à propaganda que era feita pelos países capitalistas contra os comunistas da União Soviética. Nessa primeira seqüência, esclarece-se, também, a tática de retirada de Ivan. Seus inimigos o tomam como derrotado e começam a planejar a subida de Vladimir Staritsky ao trono, que classificam como “apalermado”.



Figura 10. Conflito espacial: a traição de Kurbsky

A volta de Ivan para Moscou surpreende Kurbsky. O que mais chama a atenção no retorno, porém, é a representação negativa do czar nesta parte II: o que se pode ver é um Ivan envelhecido, o que poderia ser tomado como uma passagem de tempo. Entretanto, as outras personagens não envelheceram, indicando uma transformação em particular nesta figura dramática. A expressão obtida pelo ator é de desconfiança.





**Figura 11. Expressão do ator: transformação do herói positivo em herói negativo**

Uma novidade na segunda parte de *Ivan, o Terrível*, é a presença de dois *flashbacks* (11'19" a 11'27"; 12'55" a 18'25") que revelam a infância de Ivan. Essas passagens representam um relato do czar ao seu amigo Fyodor Kolychev, agora monge Philip, aliado dos boyars. Ao invés de apresentar uma longa fala de Ivan, contando os episódios de sua infância – como faria um realista – Eisenstein transgride o tempo real, permitindo uma volta ao passado. Tal fenômeno só pode existir dentro do filme, no espaço diegético.

Sabe-se que, dentre as diversas áreas que Eisenstein estudou, o diretor teve um contato próximo com a psicanálise. Essa influência evidencia-se ao ser associado o ódio aos boyars ao assassinato de sua mãe. É também nessa regressão de tempo que se apresentam os boyars governando em nome do czar. Esse conflito se desenvolve em Ivan até o ponto em que ele, ainda criança, resolve governar sozinho. É possível perceber como Eisenstein aplica o conceito de montagem intelectual. Um plano em que Ivan tenta alcançar o chão com o pé e não consegue, por ser ainda muito pequeno, fornece alguns indícios sobre o seu desejo de autonomia, de grandeza. Esse mesmo plano é antecedido e precedido por planos médios do menino Ivan, com a imagem de dois olhos, ao fundo, que parecem vigiá-lo. O espectador vai criando associações entre as imagens pela forma como estão organizadas, construindo ele próprio o sentido do filme.



**Figura 12. Montagem intelectual: a construção de sentido pelo espectador através da justaposição de imagens**

A hipótese de que a fumaça nos créditos iniciais representa confusão é reforçada, pois são os mesmos planos que serão utilizados para fazer os cortes entre o tempo passado e o tempo presente da narrativa.

Ainda na conversa com Philip (ou Fyodor), que se opõe categoricamente a Ivan, o czar vai implorar a amizade do monge, capitulando politicamente a ele. Esta é, certamente, uma das cenas que incomodou o regime estalinista. A figura de um governante volúvel e emocionalmente fraco (Ivan não suporta a falta de um amigo) era um atentado contra a figura de Stalin, que deveria estar representado no ditador do século XVI.



**Figura 13. Conflito de volume: a fraqueza do czar**

Mais adiante, nova hesitação: Malyuta convence Ivan de que estava errado com relação a Philip. Nesta passagem, aparece uma das críticas mais contundentes ao estalinismo. Sabe-se que esse regime falsificou de todas as formas possíveis a história. Malyuta, pois, trama a execução de membros da família Kolychev para servir de castigo e exemplo ao monge Philip. A acusação que justificaria os assassinatos seria a alta traição. Entretanto, a traição de fato não existia. A fala de Malyuta explica: “Começaremos com alguns de seus parentes distantes, os Kolychev. Eles estão imaculados, mas vamos maculá-los”. Quando fica sozinho, o czar vacila novamente, questionando-se por não lhe ter sido concedido o “poder de ser juiz”. É com a descoberta de que sua czarina fora assassinada que Ivan aceita as execuções. A partir desse momento, ele vai se transformando numa figura que é um misto de loucura e de ambigüidade. Não por acaso, Stalin se caracterizava por mudar seus posicionamentos e as suas práticas políticas a todo instante. Não era a realidade que balizava a tomada de decisões, mas o contrário: a realidade era transformada para se adaptar às concepções do regime estalinista.

A oposição ao czar se intensifica e cresce através das execuções dos Kolychevs. O velório dos parentes de Philip é uma reunião de boyars. O arcebispo e o monge velam os corpos tendo ao fundo a imagem de uma caveira. Alternam-se planos com rostos de Philip e é mostrada parte dos corpos nos caixões. O teto muito baixo combinado com a escuridão, tendo como fonte de luz muitas velas, causa uma sensação de opressão.



**Figura 14. Montagem intelectual: a construção de sentido pelo espectador através da justaposição de imagens**

A tentativa de Philip de subjugar Ivan pelo peso da igreja também fracassará. O monge traça um plano que consiste em apresentar uma encenação sobre três inocentes que foram jogados ao fogo sem motivo, numa referência explícita aos membros de sua família<sup>40</sup>. A atração da “Fornalha Flamejante” (34’11”), aos moldes do que acontecia com o Realismo Socialista, têm um caráter doutrinário. Os anjos, jogados na fornalha, cantam: “Inocentes, nós fomos arremessados na fornalha flamejante acesa pelos caldeireiros por ter desobedecido o czar feroz. Nós caímos nas mãos de um príncipe tirano. Desgraçados nas mãos de um czar injusto. O mais malvado de todos”. Eisenstein representa a diversão do público com a encenação justapondo closes de espectadores sorrindo.

Ouve-se, então, a gargalhada de Ivan, ainda com a imagem dos anjos cantando, mais precisamente, durante o verso “o mais malvado de todos”. A cena seguinte é a entrada do czar. A expressão dos anjos se transforma em medo. Um deles chega mesmo a parar de cantar. Os outros seguem timidamente: “Por que, caldeireiros impiedosos, vocês servem a um czar tirano?”. Nesse momento, a imagem no plano é do semblante de Fyodor Basmanov, um dos membros da polícia particular do czar. “Por que, caldeireiros enfeitizados, vocês servem a um déspota diabólico e blasfemador?”, seguem os atores. Quando Ivan se dirige ameaçadoramente a Philip, a única criança presente se dirige a sua mãe: “Mãe, esse é o terrível czar herege?”.

<sup>40</sup> É possível que se trate de uma alusão a *Hamlet*. No clássico de Shakespeare, a personagem principal (Hamlet) tenta, através de uma encenação teatral, provocar emoções na platéia a tal ponto que ele descobre o assassino de seu pai apenas pela sua expressão ao assistir à peça.

A montagem nessa cena se dá da seguinte forma:

- 1) plano fechado em Ivan e Philip;
- 2) plano médio da criança;
- 3) close de Vladimir rindo;
- 4) close de Ivan ameaçador;
- 5) close de Vladimir mudando de expressão ao olhar para Ivan;
- 6) close de Ivan;
- 7) close em Efrosinia;
- 8) plano fechado em Ivan e Fyodor Basmanov.



**Figura 15. Montagem intelectual: a construção de sentido pelo espectador através da justaposição de imagens**

O sentido geral dessa seqüência é o medo, o mesmo medo que era sentido com relação ao ditador do século XVI e ao ditador do século XX. Eisenstein trabalha com a montagem de planos fechados e closes para extrair o máximo das expressões dos atores. A ordenação dos planos nessa seqüência e não em outra cumprem esse papel. Ocorre uma dilatação do tempo, em que ações simultâneas são apresentadas em momentos reais diferentes (2 + 3 ou 4 + 5, por exemplo). Se o cineasta tivesse construído sobre o tempo real, certamente o efeito psicológico causado no espectador não seria tão intenso. É nesta cena, ainda, que Ivan, através da emoção de Efrosinia, representada pela expressão da atriz, certifica-se de que foi ela quem envenenou Anastácia. Esse é o conteúdo de sua fala a Fyodor Basmanov.

O medo será representado em outros momentos da narrativa. Outro exemplo é o momento em que Malyuta chega aos aposentos de Efrosinia levando uma mensagem do czar, um convite a Vladimir para um banquete. Efrosinia conversa com o filho

sobre o plano para matar o czar quando ouve-se um barulho na porta. A seqüência é a seguinte:

- 1) plano médio de Vladimir apreensivo;
- 2) close de Vladimir por aproximação da câmera;
- 3) plano fechado da porta se abrindo;
- 4) plano americano de Efrosinia assustada.



**Figura 16. Montagem intelectual: a construção de sentido pelo espectador através da justaposição de imagens**

Aos 56'25", tem início a seqüência do banquete, com o uso da cor. Não se trata de um colorido real, mas de uma exploração da cor enquanto significante. Eisenstein utiliza a técnica para reforçar uma ou outra cor. A combinação de mais uma atração, que chega ao êxtase, com o uso adequado das cores, provoca determinadas emoções no espectador, por efeito psicológico. Eisenstein apresenta, nesta seqüência, a mistura entre as culturas japonesa (personagem representando um mascarado *kabuki*) e russa (a tradicional dança russa, o *Drobushki*). Essa atração, como outras, constitui um belo espetáculo dentro do filme.

Assim, a festa e a dança têm como predominante o vermelho. Arbitrariamente, pode-se estabelecer que o vermelho é positivo: é a cor símbolo da revolução, do Exército Vermelho, do Partido Bolchevique. É, também, uma cor quente.

O vermelho torna-se ainda mais intenso em determinadas cenas. Para citar apenas um exemplo, no tempo 58'30", tem início uma discussão entre Andrei Basmánov e Ivan. Andrei repreende o czar por estar confraternizando com os proprietários, a qual ele responde com a justificativa dos laços de sangue. Andrei responde: "E não somos nós mais próximos a você, unidos pelo sangue alheio, pelo sangue que foi derramado?". Ao terminar de pronunciar essas palavras, o vermelho se intensifica nos rostos de Andrei e Ivan. sobre o conteúdo das falas, a propaganda anti-estalinista de Eisenstein aparece aqui como uma crítica às relações que Stalin já mantinha com a burguesia na época da realização do filme.





Figura 17. O significado da cor: o vermelho representando a festa, a dança, a alegria



Figura 18. O significado da cor: o vermelho associado à palavra sangue

O último exemplo de uso da cor que será citado aparece em 1h12'09". O rosto de Vladimir, quando esse toma consciência de que será morto, tem a predominante vermelha substituída pela cor verde.



Figura 19. O significado da cor: ao ter ciência da morte, o vermelho transforma-se em verde

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

É difícil estabelecer um afastamento emocional e ideológico na construção de um trabalho como este. Não obstante, essa condição é explicada pela dialética e, mesmo mantendo a maior objetividade possível, as escolhas aqui feitas deixam marcada uma posição.

Devido ao ecletismo da obra de Eisenstein, muitos aspectos não foram abordados neste trabalho. Então, é redundante dizer que este estudo é frágil e insuficiente. Em contrapartida, num primeiro momento, pretendia-se analisar somente o aspecto da montagem, mas elementos que não estavam previstos, a princípio, também surgiram (cor, contraste, luz, etc.). Algumas proposições, contudo, são possíveis.

A primeira observação a ser feita é que não existe até hoje uma fronteira explícita entre arte e propaganda. Toda a arte, na verdade, cumpre o papel de transmitir idéias. Mesmo a arte dita neutra ou transparente está a serviço de alguma ideologia, de alguma classe social, como o romantismo e o pós-modernismo estão para as classes dominantes, por exemplo. Assim, a fusão entre arte e propaganda não só é possível como uma é inerente à outra.

Isso se deu, também, com o Realismo Socialista, que, em teoria, se propunha ser um retrato fiel da realidade, mas da realidade desejada pelas autoridades e não a factual. Ao conhecer um pouco da história da Rússia e da URSS, compreende-se como se deu o controle ideológico naquele país. Num primeiro momento, as massas precisavam acreditar nos dirigentes. A revolução custou caro e o povo entendia que os sacrifícios eram necessários. Vários artistas, honestamente em nome da revolução, fizeram propaganda estalinista, passando a criticar o regime posteriormente. Muitos, como Meyerhold, por exemplo, foram assassinados nos Processos de Moscou.

Como foi situado através dos conceitos de Nelson Jahr Garcia, que diz que o que vai determinar a intensidade das campanhas de propaganda é “o modo de produção vigente, o estágio em que se encontram as forças produtivas, a posição e a capacidade das classes sociais em conflito”, pôde-se entender a lógica da propaganda estalinista. Num primeiro momento, as massas, através dos soviets, estavam no controle da situação política. Tendo adquirido a consciência de classe e estando conven-

cidas de que podiam determinar o rumo de suas vidas, as massas tinham de assegurar esse poder. A burocracia, percebendo isso, tratou de realizar uma investida ideológica baseada no medo da contra-revolução, fazendo a população acreditar que a situação que estava imposta – a censura, a perda das liberdades individuais, as restrições econômicas, a defesa cega a Stalin – era a única forma de impedir a derrota do socialismo.

Quando, nos primeiros capítulos, foi apresentado o contexto histórico, social e político em que viveu Eisenstein, bem como sua trajetória, ficou explícito que todo o seu trabalho girou em torno de uma causa política. Seus filmes desempenharam sempre alguma função ideológica: *A Greve* mostra a mobilização dos trabalhadores contra os patrões e a opressão que os segundos exerciam sobre os primeiros; *O Encourajamento Potemkin* divulga de modo exemplar a revolta dos marinheiros em 1905; *Outubro* visa a difundir a Revolução de Outubro, e assim por diante. Foi visto que mesmo os seus filmes épicos – *Alexander Nevsky*, *Ivan, o Terrível* – estavam a serviço da ideologia vigente na época e não se limitavam a contar uma história do passado. Diante desse quadro, conclui-se que, na guerra entre exploradores e explorados, ignorando sua origem burguesa, Eisenstein se posicionou, incondicionalmente e independente do regime, ao lado dos segundos.

A obra de Eisenstein é uma obra feita de contradições, mas não entre propaganda e arte. Pelo contrário, ele se utilizou do conflito dentro do filme – porque a arte é sempre conflito, como ele mesmo defendia – para mostrar as contradições existentes na sociedade em que vivia. Ao invés de propor soluções fáceis, ele deixou transparecer em seus filmes o confronto de idéias. Na primeira fase de seu trabalho, no período anterior ao Realismo Socialista, prevalecia a luta de classes explícita, o conflito direto entre ricos e pobres, trabalhadores e patrões. O antagonismo estava presente na impossibilidade de conciliar duas classes sociais com interesses opostos. O herói de seus filmes eram a massa, os revolucionários, os oprimidos. Quando as coisas mudam na URSS e as idéias da Vanguarda artística russa perdem valor perante o regime, o herói passou a ser um indivíduo e a lógica era enaltecer a personalidade de um líder – que retratasse Stalin – e instigar o patriotismo na população.

Sobre *Ivan, o Terrível*, admite-se que as possibilidades de análise eram múltiplas. Quanto mais o filme era assistido, mais se descobria elementos novos, duplo sentido, mensagens de efeito psicológico, entre tantos outros elementos. Ao finalizar este breve estudo, a sensação que fica é a de que faltou muita coisa. Um filme que foi



concebido para ser uma mera seqüência de cenas didaticamente organizadas para educar e convencer as massas da superioridade de Stalin subverteu essa lógica e transformou-se numa obra-prima.

Pela análise de *Ivan, o Terrível*, percebe-se que Eisenstein, para satisfazer às exigências da doutrina vigente, apresentava uma personalidade (Ivan) e demonstrava o sentimento patriótico (pela unificação da Rússia), mas isso não era tão positivo assim... O Ivan, com o qual deveria se identificar Stalin, era vacilante, volúvel, não confiava em ninguém e evoluiu, ao longo da narrativa (ou regrediu, segundo a lógica do diretor), até se transformar num tirano sanguinário, muito semelhante à história do ditador da URSS. Aqui, são as contradições da personagem principal que estão a serviço da propaganda. Eisenstein manteve alguns elementos centrais do Realismo Socialista (o principal observado é o herói individual no lugar do herói coletivo) e explorou à exaustão todos os elementos periféricos com sua própria propaganda.

O aspecto artístico da obra de Eisenstein é notado, em primeiro, lugar, pela preocupação que teve, durante toda a sua vida, em teorizar sobre o seu trabalho, desenvolver conceitos, técnicas e métodos, que aplica primeiro no teatro e, depois, em seus filmes. Na análise de *Ivan, o Terrível*, predomina a montagem intelectual como forma de fundir arte e ideologia. A maioria das seqüências é construída tendo como pressuposto a associação de idéias pela qual o espectador vai compreender a mensagem do filme. Também a metáfora, associada à montagem intelectual, é permanente.

Eisenstein, como se pôde perceber, sempre foi um crítico. Por ser um mestre em seu ofício e indivíduo de grande inteligência, conseguiu driblar o regime. Sabendo que a censura avaliava o que era textual, a mensagem, em seus filmes, se encontrava nas imagens, no som, nos contrastes, na cor, nas expressões dos atores, nas atrações e na forma como ele organizava tudo isso, com seus próprios métodos de montagem. Ele transmitiu a sua ideologia fazendo, indubitavelmente, arte, isto é, ele fundiu propaganda e arte sem que isso fosse uma contradição. É ele mesmo quem define essa fusão, quando opina sobre a necessidade de se construir “uma forma completamente nova de cinematografia – a realização da revolução na história da cultura; construindo uma síntese de ciência, arte e militância de classe” (EISENSTEIN, 1990a, p. 84). Sergei Mikhailovich Eisenstein foi um cineasta militante que revolucionou a estética cinematográfica, enfrentou as autoridades stalinistas e, sem nenhum pudor, pediu desculpas quando estava prestes a ser banido. Ele soube utilizar sabiamente as brechas

que procurava e encontrava no regime, deixando uma herança de valor teórico, estético e formal inestimável para a humanidade.

Em tempos em que a indústria do entretenimento tomou conta das artes – principalmente, do cinema – urge libertar do esquecimento histórico nomes como o de Eisenstein, que marcaram a história da arte e foram colaboradores imprescindíveis na transformação social e cultural. É preciso haver, ao menos, uma tentativa de massificação dessa concepção de arte para que as futuras gerações, talvez, possam novamente ser sujeitos ativos e para que a propaganda volte a ser explícita e honesta.

No encerramento deste trabalho, se aproxima o aniversário de 110 anos de Sergei Eisenstein. Talvez esta seja uma oportunidade para resgatar o cineasta, o professor e o soldado que foi esse grande artista e tentar preencher, em partes, as lacunas aqui deixadas.

## REFERÊNCIAS

- ALBERA, François. *Eisenstein e o construtivismo russo*. Trad.: Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2002. 372 p.
- Associação Riograndense de Imprensa. *História do cinema russo e soviético*. Porto Alegre: Gosfilmofond, 1973.
- AUMONT, Jacques *et al.* *A estética do filme*. Trad.: Marina Appenzeller. São Paulo: Papyrus, 2002, 2. ed. 310pp.
- AUMONT, Jacques. *A teoria dos cineastas*. Trad.: Marina Appenzeller. São Paulo: Papyrus, 2004. 192 pp.
- BAZIN, André. *O cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1981. 326 p.
- BETTON, Gérard. *Estética do Cinema*. São Paulo: Martins Fontes, 1987. 122 p.
- BROUÉ, Pierre. *Os processos de moscovo*. 1. ed. Lisboa: Moraes, 1966. 316 p.
- CASSETTI, Francesco; DI CHIO, Federico. *Como analisar un film*. Trad. para espanhol: Carlos Losilla. Barcelona: Paidós, 1994. 278 p.
- EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1990a. 228 p.
- EISENSTEIN, Sergei. *O Couraçado Potemkin*. São Paulo: Global, 1982. 128 p.
- EISENSTEIN, Sergei. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1990. 146 p.
- EISENSTEIN, Sergei. *Teoria y tecnica cinematográficas*. Madri: Rialp, 1958. 296 p.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário Aurélio Eletrônico Século XXI*. Versão 3.0, 1999.
- FERRO, Marc. *Cinema e História*. Trad.: Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992. 144 pp.

FERRO, Marc. *L'histoire sous surveillance: science et conscience de l'histoire*. Paris: Calmann-Lévy, 1987. 252 p.

FIGUEIREDO, Carlos Leandro. *Sergei Mikhailovitch Eisenstein*. Disponível em: <http://www.ipv.pt/forumedia/5/20.htm>. (Artigo) Acessado em 29/10/2006.

FLICK, Uwe. *Uma Introdução à pesquisa qualitativa*. 2. ed. São Paulo: Bookman, 2004. 312 p.

FURHAMMAR, Leif; ISAKSSON, Folke. *Cinema e Política*. Editora Paz e Terra. Rio de Janeiro: 1976. 235 p.

GLEIZAL, Jean-Jacques. *L'art et l'ê politique: essai sur la médiation*. Paris: Presses Universitaires de France, 1994. 262 pp.

HADJINICOLAOU, Nicos. *História da Arte e Movimentos Sociais*. Trad.: António José Massano. Lisboa: Edições 70, 1973. 206 pp.

HOHL, Thomas. *Os pontos convergentes entre a arte, a literatura e a propaganda*. (Artigo). Disponível em: <http://kplus.cosmo.com.br/materia.asp?co=34&rv=Direito>. Acessado em 27/10/2006.

LOPES, João. A Evolução da Política Cultural dos Bolcheviques e a Pintura na União Soviética: da Liberdade ao Monolitismo do Realismo Socialista [1917-1934]. In: *Marxismo Vivo*. Revista de Teoria e Política Internacional. N. 3. São Paulo: José Luís e Rosa Sundermann, 2001. p. 125 - 130.

MACHADO, Arlindo. *Sergei M. Eisenstein: Geometria do êxtase*. Editora Brasiliense. 2. ed. São Paulo: 1982.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 1990. 282 p.

MERTEN, Luiz Carlos. *Cinema: um zapping de Lumière a Tarantino*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1995. 128 p.

MOSLEY, Nicholas. *O assassinato de Trotsky*. Trad.: Fani Baratz Moreira da Costa. Rio de Janeiro: Record, 1972. 186 p.

ORWELL, George. *1984*. São Paulo: Nacional, 1977. 277 p.

ORWELL, George. *A revolução dos bichos*. 13. ed. Porto Alegre: Globo, 1981. 135 p.

RAMOS, Jorge Leitão. *Sergei eisenstein*. 1. ed. Lisboa: Livros Horizonte, 1981. 85 p.

REED, John. *Dez dias que abalaram o mundo*. Trad.: José Octávio. São Paulo: Ed. Sociais, 1978. 316 p.

TROTSKI, Leon. *A Revolução Traída: O que é e para onde vai a URSS*. São Paulo: José Luís e Rosa Sundermann, 2005. 278 p.

TROTSKY, Leon. *História da Revolução Russa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980. 3 v.

TROTSKY, Leon; BRETON, André. *Por uma arte revolucionária independente*: Manifesto da Federação Internacional por uma Arte Revolucionária e Independente. Disponível em <http://www.pstu.org.br>. Acessado em 27/10/2006.

WOLF, Janet. *A produção social da arte*. Trad.: Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1982. 184 p.

XAVIER, Ismail (Org). *A experiência do cinema*: antologia. Rio de Janeiro: Graal, 1983. 484 p.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico*: a opacidade e a transparência. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977. 151 p.

## Sites

<http://kplus.cosmo.com.br/materia.asp?co=34&rv=Direito>. Acessado em 27/10/2006.

<http://pt.wikipedia.org>. Acessado em 23/10/2006.

[http://publique.abcine.org.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=16&sid=21&from\\_info\\_index=6](http://publique.abcine.org.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=16&sid=21&from_info_index=6). Acessado em 28/10/2006.

[http://www.alavip.com.br/publicidade\\_conceituando.htm](http://www.alavip.com.br/publicidade_conceituando.htm). Acessado em 27/10/2006.

[http://www.beatrix.pro.br/literatura/jack\\_london.htm#biolondon](http://www.beatrix.pro.br/literatura/jack_london.htm#biolondon). Acessado em 26/10/2006.

<http://www.eca.usp.br/alaic/Livro%20GTP/dialetica.htm>. Acessado em 27/10/2006.

[http://www.grupotempo.com.br/tex\\_naturalma.html#13#13](http://www.grupotempo.com.br/tex_naturalma.html#13#13). Acessado em 23/10/2006.

<http://www.pitoresco.com.br>. Acessado em 3/11/2006.

<http://www.pstu.org.br>. Acessado em 2/11/2006.

<http://www.russianet.com.br/artigo-1676.html>. Acessado em 1º/11/2006.

## ANEXOS

### ANEXO A – FICHA TÉCNICA DE *IVAN, O TERRÍVEL*

#### *Ivan, o Terrível*

**Título original:** *Ivan Grozny* (Parte I) e *Ivan Grozny - Boyarsky zagovor* (Parte II)

**Parte I:** 1944

**Parte II:** 1948

**País:** União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS)

**Direção:** Sergei Eisenstein

**Assistentes de Direção:** Boris Svechnikov, Lev Aronovitch, Vera Kouznetsova, I. Bir e B. Bounieev

**Roteiro:** Sergei Eisenstein

**Fotografia:** Eduard Tissé (exteriores) e Andrei Moskvine (interiores)

**Áudio:** V. Bogdankevitch e B. Volsky

**Montagem:** Sergei Eisenstein

**Assistentes de Montagem:** Esfir Tobak e L. Indenbom

**Cenários:** Iossif Chpinel

**Figurinos:** Leonida Naoumova (desenhos de Eisenstein)

**Música:** Sergei Prokofiev

#### **Elenco:**

Nikolai Cherkasov (Ivan Vasielevich)  
Ludmila Tselikovskaya (czarina Anastacia)  
Serafima Birman (Efrosinia Staritskaia)  
Mikhail Nazvanov (príncipe Andre Kurbsky)  
Andrei Abrikossov (príncipe Fyodor Kolychev)  
Pavel Kadochnikov (príncipe Valdimir Andreievitch Staritski)  
Alexandre Mguebrov (boyar Kolchein)  
Mikhail Zharov (Malyuta)  
Amvrosy Buchma (Alexei Basmanov)  
Mikhail Kuznetsov (Fyodor Basmanov)  
Vladimir Balachov (Pierre Volynites)  
Vsevolod Pudovkin (Nikolai Bolshoi Kolpak)  
S. Timochenko (embaizador da Livônia)  
Pavel Massalsky (rei Sigismund da Polônia)\*  
Anna Golshansky (dama polonesa)\*

\* Participaram somente da parte II.

## **ANEXO B – FILMOGRAFIA DE SERGEI EISENSTEIN**

### **O Diário de Glumov** (*Dnievnik Glumova*, URSS, 1923)

Curta-metragem exibido durante a encenação da peça *O Sábio*.

### **A Greve** (*Statchka*, URSS, 1925)

Primeiro longa-metragem de Eisenstein

### **O Encouraçado Potemkin** (*Bronenosets Potemkin*, URSS, 1926)

### **Outubro** ou **Dez dias que abalaram o mundo** (*Oktiabr*, URSS, 1928)

Programado para comemorar os dez anos da Revolução, foi o primeiro filme de Eisenstein a sofrer intervenção estalinista, teve várias cenas censuradas, em que apareciam Lênin e Trotsky.

### **A Linha Geral** ou **O Velho e o Novo** (*Staroie I Novoie* ou *Gueneralnaia Liniia*, URSS, 1929)

Este filme foi censurado e teve de ter boa parte refeita, pois a política geral no país sofreu uma mudança. Após sua finalização, Eisenstein e sua equipe são obrigados a sair da URSS.

### **Tempestade sobre La Sarraz** (*Tempête sur La Sarraz*, Suíça, 1929)

### **Miséria das mulheres, felicidade das mulheres** (*Frauennot Frauenglück*, Suíça-França, 1929)

### **Romance sentimentale** (França, 1930)

### **Que viva México!** (EUA-México, 1932)

Roteiro e filmagens realizados entre 1930 e 1932. Este filme – o grande sonho de Eisenstein – nunca chegou a ser montado por ele, mas teve diversas versões produzidas por cineastas que aproveitaram os negativos. Em 1955, Jay Leyda reuniu, na íntegra, os planos filmados num longa-metragem para estudos, chamado *O projeto mexicano de Eisenstein*.



**O Prado de Bejin** (*Bejin Lovii*, URSS, não finalizado)

Filmagens interrompidas em 1937. Os negativos arquivados em Moscou foram destruídos na Segunda Guerra Mundial.

**Alexander Nevsky** ou **Cavaleiros de Ferro** (*Alexander Nevsky*, URSS, 1938)

**O grande canal de Fergana** (*Bolshoi Ferganslii Kanal*, URSS, não-finalizado)

Filmagens interrompidas em 1939 por conta da Segunda Guerra Mundial)

**Ivan, o Terrível – Parte I** (*Ivan Grozny*, URSS, 1944)

**Ivan, o Terrível – Parte II – O plano do boyar** (*Ivan Grozny – Boyarsky zagovor*, URSS, 1948)

Ivan, o Terrível deveria ser uma trilogia. A segunda parte foi censurada e só exibida em 1958. Os negativos da terceira parte, que seria totalmente colorida, foram destruídos.

## ANEXO C – MANIFESTO DA FIARI

### POR UMA ARTE REVOLUCIONARIA INDEPENDENTE

*André Breton e Leon Trotsky*

1) Pode-se pretender sem exagero que nunca a civilização humana esteve ameaçada por tantos perigos quanto hoje. Os vândalos, com o auxílio de seus meios bárbaros, isto é, deveras precários, destruíram a civilização antiga num canto limitado da Europa. Atualmente, é toda a civilização mundial, na unidade de seu destino histórico, que vacila sob a ameaça das forças reacionárias armadas com toda a técnica moderna. Não temos somente em vista a guerra que se aproxima. Mesmo agora, em tempo de paz, a situação da ciência e da arte se tornou absolutamente intolerável.

2) Naquilo que ela conserva de individualidade em sua gênese, naquilo que aciona qualidades subjetivas para extrair um certo fato que leva a um enriquecimento objetivo, uma descoberta filosófica, sociológica, científica ou artística aparece como o fruto de um acaso precioso, quer dizer, como uma manifestação mais ou menos espontânea da necessidade. Não se poderia desprezar uma tal contribuição, tanto do ponto de vista do conhecimento geral (que tende a que a interpretação do mundo continue), quanto do ponto de vista revolucionário (que, para chegar à transformação do mundo, exige que tenhamos uma idéia exata das leis que regem seu movimento). Mais particularmente, não seria possível desinteressar-se das condições mentais nas quais essa contribuição continua a produzir-se e, para isso, zelar para que seja garantido o respeito às leis específicas a que está sujeita a criação intelectual.

3) Ora, o mundo atual nos obriga a constatar a violação cada vez mais geral dessas leis, violação à qual corresponde necessariamente um aviltamento cada vez mais patente, não somente da obra de arte, mas também da personalidade “artística”. O fascismo hitlerista, depois de ter eliminado da Alemanha todos os artistas que expressaram em alguma medida o amor pela liberdade, fosse ela apenas formal, obrigou aqueles que ainda podiam consentir em manejar uma pena ou um pincel a se tornarem os lacaios do regime e a celebrá-lo de encomenda, nos limites exteriores do pior convencionalismo. Exceto quanto à propaganda, a mesma coisa aconteceu na URSS durante o período de furiosa reação que agora atingiu seu apogeu.

4) É evidente que não nos solidarizamos por um instante sequer, seja qual for seu sucesso atual, com a palavra de ordem: “Nem fascismo, nem comunismo”, que corresponde à natureza do filisteu conservador e atemorizado, que se aferra aos vestígios do passado “democrático”. A arte verdadeira, a que não se contenta com variações sobre modelos prontos, mas se esforça por dar uma expressão às necessidades interiores do homem e da humanidade de hoje, tem de ser revolucionária, tem de aspirar a uma reconstrução completa e

radical da sociedade, mesmo que fosse apenas para libertar a criação intelectual das cadeias que a bloqueiam e permitir a toda a humanidade elevar-se a alturas que só os gênios isolados atingiram no passado. Ao mesmo tempo, reconhecemos que só a revolução social pode abrir a via para uma nova cultura. Se, no entanto, rejeitamos qualquer solidariedade com a casta atualmente dirigente na URSS, é precisamente porque no nosso entender ela não representa o comunismo, mas é o seu inimigo mais perverso e mais perigoso.

5) Sob a influência do regime totalitário da URSS e por intermédio dos organismos ditos “culturais” que ela controla nos outros países, baixou no mundo todo um profundo crepúsculo hostil à emergência de qualquer espécie de valor espiritual. Crepúsculo de abjeção e de sangue no qual, disfarçados de intelectuais e de artistas, chafurdam homens que fizeram do servilismo um trampolim, da apostasia um jogo perverso, do falso testemunho venal um hábito e da apologia do crime um prazer. A arte oficial da época estalinista reflete com uma crueldade sem exemplo na história os esforços irrisórios desses homens para enganar e mascarar seu verdadeiro papel mercenário.

6) A surda reprovação suscitada no mundo artístico por essa negação desavergonhada dos princípios aos quais a arte sempre obedeceu, e que até Estados instituídos sobre a escravidão não tiveram a audácia de contestar tão totalmente, deve dar lugar a uma condenação implacável. A oposição artística é hoje uma das forças que podem com eficácia contribuir para o descrédito e ruína dos regimes que destroem, ao mesmo tempo, o direito da classe explorada de aspirar a um mundo melhor e todo sentimento da grandeza e mesmo da dignidade humana.

7) A revolução comunista não teme a arte. Ela sabe que ao cabo das pesquisas que se podem fazer sobre a formação da vocação artística na sociedade capitalista que desmorona, a determinação dessa vocação não pode ocorrer senão como o resultado de uma colisão entre o homem e um certo número de formas sociais que lhe são adversas. Essa única conjuntura, a não ser pelo grau de consciência que resta adquirir, converte o artista em seu aliado potencial. O mecanismo de sublimação, que intervém em tal caso, e que a psicanálise pôs em evidência, tem por objeto restabelecer o equilíbrio rompido entre o “ego” coerente e os elementos recalçados. Esse restabelecimento se opera em proveito do “ideal do ego” que ergue contra a realidade presente, insuportável, os poderes do mundo interior, do “id”, comuns a todos os homens e constantemente em via de desenvolvimento no futuro. A necessidade de emancipação do espírito só tem de seguir seu curso natural para ser levada a fundir-se e a revigorar-se nessa necessidade primordial: a necessidade de emancipação do homem.

8) Segue-se que a arte não pode consentir sem degradação em curvar-se a qualquer diretiva estrangeira e a vir docilmente preencher as funções que alguns julgam poder atribuir-lhe, para fins pragmáticos, extremamente estreitos. Melhor será confiar no dom de prefiguração que é o apanágio de todo artista autêntico, que implica um começo de resolução (virtual) das contradições mais graves de sua época e orienta o pensamento de seus contemporâneos para a urgência do estabelecimento de uma nova ordem.

9) A idéia que o jovem Marx tinha do papel do escritor exige, em nossos dias, uma retomada vigorosa. É claro que essa idéia deve abranger também, no plano artístico e científico, as diversas categorias de produtores e pesquisadores. “O escritor”, diz ele, “deve naturalmente ganhar dinheiro para poder viver e escrever, mas não deve, em nenhum caso, viver e escrever para ganhar dinheiro... O escritor não considera de forma alguma seus trabalhos como um meio. Eles são objetivos em si, são tão pouco um meio para si mesmo e para os outros que sacrifica, se necessário, sua própria existência à existência de seus trabalhos... A primeira condição da liberdade de imprensa consiste em não ser um ofício”. Mais que nunca,

é oportuno agora brandir essa declaração contra aqueles que pretendem sujeitar a atividade intelectual a fins exteriores a si mesma e, desprezando todas as determinações históricas que lhe são próprias, dirigir, em função de pretensas razões de Estado, os temas da arte. A livre escolha desses temas e a não-restrição absoluta no que se refere ao campo de sua exploração constituem para o artista um bem que ele tem o direito de reivindicar como inalienável. Em matéria de criação artística, importa essencialmente que a imaginação escape a qualquer coação, não se deixe sob nenhum pretexto impor qualquer figurino. Àqueles que nos pressionarem, hoje ou amanhã, para consentir que a arte seja submetida a uma disciplina que consideramos radicalmente incompatível com seus meios, opomos uma recusa inapelável e nossa vontade deliberada de nos apegarmos à fórmula: toda licença em arte.

10) Reconhecemos, é claro, ao Estado revolucionário o direito de defender-se contra a reação burguesa agressiva, mesmo quando se cobre com a bandeira da ciência ou da arte. Mas entre essas medidas impostas e temporárias de autodefesa revolucionária e a pretensão de exercer um comando sobre a criação intelectual da sociedade, há um abismo. Se, para o desenvolvimento das forças produtivas materiais, cabe à revolução erigir um regime socialista de plano centralizado, para a criação intelectual ela deve, já desde o começo, estabelecer e assegurar um regime anarquista de liberdade individual. Nenhuma autoridade, nenhuma coação, nem o menor traço de comando! As diversas associações de cientistas e os grupos coletivos de artistas que trabalharão para resolver tarefas nunca antes tão grandiosas unicamente podem surgir e desenvolver um trabalho fecundo na base de uma livre amizade criadora, sem a menor coação externa.

11) Do que ficou dito decorre claramente que ao defender a liberdade de criação, não pretendemos absolutamente justificar o indiferentismo político e longe está de nosso pensamento querer ressuscitar uma arte dita “pura” que de ordinário serve aos objetivos mais do que impuros da reação. Não, nós temos um conceito muito elevado da função da arte para negar sua influência sobre o destino da sociedade. Consideramos que a tarefa suprema da arte em nossa época é participar consciente e ativamente da preparação da revolução. No entanto, o artista só pode servir à luta emancipadora quando está compenetrado subjetivamente de seu conteúdo social e individual, quando faz passar por seus nervos o sentido e o drama dessa luta e quando procura livremente dar uma encarnação artística a seu mundo interior.

12) Na época atual, caracterizada pela agonia do capitalismo, tanto democrático quanto fascista, o artista, sem ter sequer necessidade de dar a sua dissidência social uma forma manifesta, vê-se ameaçado da privação do direito de viver e de continuar sua obra pelo bloqueio de todos os seus meios de difusão. É natural que se volte então para as organizações estalinistas que lhe oferecem a possibilidade de escapar a seu isolamento. Mas sua renúncia a tudo que pode constituir sua mensagem própria e a complacência degradante que essas organizações exigem dele em troca de certas possibilidades materiais lhe proíbem manter-se nelas, por menos que a desmoralização seja impotente para vencer seu caráter. É necessário, desde este instante, que ele compreenda que seu lugar está além, não entre aqueles que traem a causa da revolução e ao mesmo tempo, necessariamente, a causa do homem, mas entre aqueles que dão provas de sua fidelidade inabalável aos princípios dessa revolução, entre aqueles que, por isso, permanecem como os únicos qualificados para ajudá-la a realizar-se e para assegurar por ela a livre expressão ulterior de todas as manifestações do gênio humano.

13) O objetivo do presente apelo é encontrar um terreno para reunir todos os defensores revolucionários da arte, para servir a revolução pelos métodos da arte e defender a própria liberdade da arte contra os usurpadores da revolução. Estamos profundamente conven-

cidos de que o encontro nesse terreno é possível para os representantes de tendências estéticas, filosóficas e políticas razoavelmente divergentes. Os marxistas podem caminhar aqui de mãos dadas com os anarquistas, com a condição que uns e outros rompam implacavelmente com o espírito policial reacionário, quer seja representado por Josef Stálin ou por seu vassalo Garcia Oliver.

14) Milhares e milhares de pensadores e de artistas isolados, cuja voz é coberta pelo tumulto odioso dos falsificadores arregimentados, estão atualmente dispersos no mundo. Numerosas pequenas revistas locais tentam agrupar a sua volta forças jovens, que procuram vias novas e não subvenções. Toda tendência progressiva na arte é difamada pelo fascismo como uma degenerescência. Toda criação livre é declarada fascista pelos estalinistas. A arte revolucionária independente deve unir-se para a luta contra as perseguições reacionárias e proclamar bem alto seu direito à existência. Uma tal união é o objetivo da Federação Internacional da Arte Revolucionária Independente (FIARI) que julgamos necessário criar.

15) Não temos absolutamente a intenção de impor cada uma das idéias contidas neste apelo, que nós mesmos consideramos apenas um primeiro passo na nova via. A todos os representantes da arte, a todos seus amigos e defensores que não podem deixar de compreender a necessidade do presente apelo, pedimos que ergam a voz imediatamente. Endereçamos o mesmo apelo a todas as publicações independentes de esquerda que estão prontas a tomar parte na criação da Federação Internacional e no exame de suas tarefas e métodos de ação.

16) Quando um primeiro contato internacional tiver sido estabelecido pela imprensa e pela correspondência, procederemos à organização de modestos congressos locais e nacionais. Na etapa seguinte deverá reunir-se um congresso mundial que consagrará oficialmente a fundação da Federação Internacional.

**O que queremos:**

**a independência da arte - para a revolução**

**a revolução - para a liberação definitiva da arte.**

México, 25 de julho de 1938