

Nas Flores Vermelhas:
Três Estudos sobre a Revolução de Outubro
e o Cinema

Red Flowers:
Three Studies on the October Revolution
and the Cinema

Sérgio Dias Branco

Sérgio Dias Branco, Professor da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Investigador Integrado do CEIS20. ORCID ID: 0000-0003-2444-9905.

NAS FLORES VERMELHAS:
TRÊS ESTUDOS SOBRE A
REVOLUÇÃO DE OUTUBRO
E O CINEMA

Este artigo reúne três estudos sobre a Revolução de Outubro e o cinema, com focos diferentes. O primeiro centra-se nas mudanças na estrutura de produção trazida pela revolução. O segundo, na vanguarda que emergiu durante o processo revolucionário. O terceiro direciona a atenção para um filme, *Outubro (Oktiabr, 1927)*, realizado por Sergei Eisenstein e Grigoriy Aleksandrov, representação e celebração dos eventos ocorridos dez anos antes. A conjugação destas investigações permite traçar um retrato, que se quer complexo, da importância política e cultural da arte cinematográfica, do modo como ela passou também por uma revolução estética, e da forma como os acontecimentos revolucionários foram projetados no ecrã pelo cinema soviético, no contexto e no rescaldo da Revolução de Outubro de 1917.

Palavras-chave: Cinema soviético; História política; Produção cinematográfica; Revolução de Outubro; Vanguarda Artística.

RED FLOWERS:
THREE STUDIES ON THE
OCTOBER REVOLUTION
AND THE CINEMA

This article gathers three studies on the October Revolution and the cinema, from different perspectives. The first one focuses on the changes in the production structure brought about by the revolution. The second one focuses on the avant-garde movement that emerged during the revolutionary process, and the third one draws our attention to a film, *October (Oktiabr, 1927)*, directed by Sergei Eisenstein and Grigoriy Aleksandrov, which represents and celebrates the events that occurred ten years earlier. The combination of these investigations enables us to piece together a complex picture of the political and cultural importance of cinematic art, how it also underwent an aesthetic revolution, and how the revolutionary events were projected on screen by Soviet cinema, in the context and in the aftermath of the 1917 October Revolution.

Keywords: Soviet cinema; Political history; Film production; October Revolution; Artistic avant-garde

DANS LES FLEURS ROUGES :
TROIS ÉTUDES
SUR LA RÉVOLUTION
D'OCTOBRE ET LE CINÉMA

Cet article rassemble trois études sur la Révolution d'Octobre et le cinéma, avec des axes différents. La première porte sur les changements de la structure de production apportée par la révolution. La seconde sur l'avant-garde qui a émergé pendant le processus révolutionnaire. La troisième se concentre sur un film, *Octobre (Oktiabr, 1927)*, réalisé par Sergei Eisenstein et Grigoriy Aleksandrov, représentant et célébrant les événements qui se sont déroulés dix ans plus tôt. L'association de ces recherches permet de dresser un portrait que l'on veut complexe de l'importance politique et culturelle de l'art cinématographique, de la manière dont il a également subi une révolution esthétique et de la manière dont les événements révolutionnaires ont été projetés sur l'écran par le cinéma soviétique, dans le contexte et au lendemain de la Révolution d'Octobre 1917.

Mots clés: Cinéma soviétique; Histoire politique; Production cinématographique; Révolution d'Octobre; Avant-garde artistique

No verão da comuna
os anos se aquecerão,
e a felicidade com o doce
de frutas enormes
amadurecerá
nas flores
vermelhas de outubro.

VLADIMIR MAIAKOVSKI, *Vladimir Ilitch Lenin*

Este artigo reúne três estudos em torno da Revolução de Outubro e o cinema. Começo por circunscrever este trabalho científico sobre a Revolução Russa de 1917. É útil fazê-lo, tendo em conta as possíveis ramificações do tema. Avançarei pouco além do ano da revolução. Mas vale a pena sublinhar nesta introdução que, depois da fase propriamente revolucionária (até 1929), de edificação criativa das bases de uma sociedade socialista que rompesse com uma economia semifeudal, ainda não capitalista, encontramos limitações políticas de índole repressiva e até infrações à legalidade vigente que tiveram consequências decisivas na produção artística. Na posterior União Soviética, o desenvolvimento económico seguiu uma via de centralização e estatização excessivas, que eliminou outras formas de propriedade e de gestão não estatal, e desprezou as funções complementares do mercado em relação à planificação económica. Assistiu-se também à cristalização e dogmatização do marxismo-leninismo, que serviu de base a uma ideologia de Estado, e tal processo de ideologização foi inseparável da «fusão e confusão das funções do partido e do Estado e a imposição administrativa de decisões tanto no partido como no Estado» (CUNHAL 1993: par. 58).¹ Todos estes aspetos estão ligados ao que costuma designar-se como estalinismo, um sistema que não pode ser descrito e explicado reduzindo-o apenas à figura de Estaline e ao culto da sua personalidade, uma vez que envolveu um conjunto de relações de poder autocráticas que se estabeleceram em diversos níveis e campos da estrutura social e política (ver NETTO 1986). É certo que estes traços gerais, que foram sofrendo intensificações e atenuações em determinados períodos e momentos, não nos permitem entender em pormenor a história do cinema soviético – um cinema variado e rico, mesmo depois de se ter generalizado e oficializado o modelo estético do realismo socialista, aliás tal como ocorreu noutras formas artísticas (ver BOWN e LANFRANCONI 2012). A emergência de cineastas tão distintos como o russo Andrei Tarkovski e a ucraniana Larisa Shepitko no início da década de 1960, depois de terem sido formados num período de clara prevalência desse modelo, faz prova dessa variedade e riqueza. Porém, estes traços gerais permitem ter em mente o que veio depois, quando se analisam os passos dados logo a seguir à Revolução de Outubro que transformaram profundamente a produção cinematográfica.

Os três estudos que se seguem têm focos diferentes sobre as relações entre a Revolução de Outubro e o cinema. O primeiro centra-se nas mudanças na estrutura de produção trazida pela revolução. O segundo, na vanguarda que emergiu durante o processo revolucionário. O terceiro direciona a atenção para um filme, *Outubro (Oktiabr, 1927)*, realizado por Sergei Eisenstein e Grigori Aleksandrov, representação e celebração dos eventos ocorridos dez anos

¹ As minhas considerações anteriores partem também das detalhadas reflexões deste texto.

antes. A conjugação destas investigações permite traçar um retrato, que se quer complexo, da importância política e cultural da arte cinematográfica, do modo como ela passou também por uma revolução estética, e da forma como os acontecimentos revolucionários foram projetados no ecrã pelo cinema soviético, no contexto e no rescaldo da Revolução de Outubro de 1917.²

1. A Mais Importante das Artes

Este pequeno estudo convoca e analisa os principais elementos de um processo de profunda transformação na produção cinematográfica depois da Revolução de Outubro: o decreto de nacionalização da indústria do cinema na Rússia soviética, assinado em 1919, as estruturas estatais soviéticas criadas depois de 1922 e as suas produções, e o contexto da política económica na qual se desenvolveram os meios do setor do cinema.

O Decreto de 1919

O decreto de 27 de agosto de 1919, de nacionalização da indústria do cinema na Rússia soviética (LÉNINE 2014: 19), assinado por V. I. Lênine e Vlad Bonch-Bruyevich como Presidente e Diretor Executivo do Conselho dos Comissários do Povo, é uma peça-chave neste processo de transformação. Quando o governo bolchevique iniciou a organização dos organismos estatais, no início de 1918, fez um inventário dos recursos existentes no setor do cinema. Ao levar a cabo esse projeto, o governo reconhecia, já na altura, a importância desta arte como um meio de massas para o lazer, para a educação integral, e também para a persuasão política, que passava desde logo por dar a visibilidade à classe trabalhadora no plano da representação que esta não tinha tido nos primeiros anos do cinema russo. A autoridade para as matérias relativas à cultura foi atribuída ao Comissariado da Educação, cujo principal responsável era Anatóli Lunatcharski, que serviu neste cargo entre 1917 e 1929. Lunatcharski rapidamente percebeu que a subdesenvolvida indústria cinematográfica russa estava em recessão.

Muitos estúdios e salas de cinema tinham fechado em 1918, o último ano da Primeira Guerra Mundial. Os tumultuosos primeiros meses da revolução tinham dado lugar a uma guerra civil, alimentada pelas forças contrarrevolucionárias que queriam manter a Rússia Imperial e pelas potências estrangeiras que lhes deram apoio, em particular o Império Britânico, os EUA, e o Império do Japão. O cinematógrafo tinha surgido na Rússia em 1896, um ano depois da famosa apresentação pública dos irmãos Lumière em Paris. As grandes companhias de produção a operar na Rússia começaram por ser estrangeiras, nomeadamente as gigantes francesas Pathé e Gaumont, que abriram estúdios no país a partir de 1908. Os estúdios de Alexander Khanzhonkov e Joseph Ermoliev destacavam-se como os mais importantes de origem

² Os esboços destes estudos foram apresentados em 2017. O primeiro, no colóquio internacional *O Ano de 1917*, organizado pelo Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, a 18 de outubro. O segundo, no encontro *Revolução Russa: Historiografia, Política, Cultura e Atualidade*, organizado pelo Centro de Investigação e Estudos de Sociologia e Centro de Estudos Internacionais do Instituto Universitário de Lisboa no ISCTE-IUL, a 6 de dezembro de 2017. O terceiro, na República Solar dos Kapanagas em Coimbra, a 22 de outubro, depois do visionamento do filme. Agradeço os convites e a atenção que colegas e interessados me dedicaram nestas ocasiões, nomeadamente levantando questões e fazendo sugestões.

nacional. Em 1914, a Rússia já tinha uma pequena, vigorosa, mas muito centralizada, indústria cinematográfica. No entanto, o contexto de guerra obrigou os melhores profissionais do cinema a deixar o país, levando com eles material valioso. Os recursos foram diminuindo até ao início da década de 1920 e os soviéticos tinham grande dificuldade em reabastecer os materiais para a produção cinematográfica, devido ao embargo comercial decretado pelas potências estrangeiras, com exceção da República de Weimar e da Suécia, já que a guerra se desenvolvia tanto no plano económico como no plano militar. Ou seja, o decreto que Lênine assinou em 1919 teve um grande significado político, mas pouca tradução prática, porque havia poucos recursos para nacionalizar. Na verdade, o decreto não visou definir ou condicionar a produção de cinema soviético. Também não se inseriu num plano rigorosamente traçado para materializar um modelo pré-estabelecido para a Rússia socialista, como se tornará evidente quando este estudo enquadrar a produção cinematográfica no contexto da política económica do início da década de 1920. Vance Kepley, Jr. conclui que esta «medida não incluiu uma agenda de longo prazo sobre como desenvolver o cinema, apenas um desejo pragmático de parar o esgotamento dos recursos. [...] Foi concretizado ao nível local não nacional. Portanto, não consolidou realmente o controlo do meio artístico» (1990: 12, trad. minha).

Depois da assinatura do decreto, tendo em conta o subdesenvolvimento industrial do cinema russo, o processo de transformação da produção cinematográfica não foi linear nem rápido. Um marco importante nesta transformação foi o lançamento, em 1920, das raízes do que viria a ser a Mosfilm, através da fusão dos estúdios de Khanzhonkov e Ermoliev, entretanto nacionalizados. Khanzhonkov tinha fugido para Constantinopla e Viena no rescaldo da Revolução de Outubro, mas haveria de regressar à República Socialista Federativa Soviética da Rússia em 1923, sendo nesse mesmo ano nomeado diretor de uma nova estrutura de cinema, o Proletkino, ligada aos clubes de trabalhadores (TAYLOR 1979: 93). O processo tornou-se ainda mais complexo com a criação da União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS) a 30 de dezembro de 1922, porque a importância dada à preservação e desenvolvimento da cultura própria de cada república favoreceu o aparecimento de organismos como a Administração Ucrainiana de Cinema Fotográfico (*Vse-Ukrainske Foto Kino Upravlinnia* ou VFKU), na Ucrânia soviética, e a Indústria Cinematográfica Estatal da Geórgia (Goskinprom Gruzii), na Geórgia soviética.

Estruturas e Produções

A ucraniana VUFKU operou entre 1922 e 1935, com estruturas de pequena dimensão (em Carcóvia e Ialta) e de grande dimensão (em Odessa), situando-se a maior de todas em Kiev. Na sua produção, destacam-se os três filmes realizados por Aleksandr Dovjenko sobre a Ucrânia: *A Montanha Encantada* (*Zvenigora*, 1928), *Arsenal* (*Apcehaa*, 1928), e *A Terra* (*Zemlia*, 1930). *A Montanha Encantada*, primeiro tomo desta trilogia informal, é uma obra menos conhecida do que *A Terra*, mas muito rica. Conta a história de um ancião que confia ao neto que há um tesouro enterrado numa montanha. Era a terceira longa-metragem dirigida por Dovjenko, que decidiu sair dos estúdios para filmar sobretudo em exteriores, contratando participantes entre as gentes locais. O filme foi concebido como um poema. Regista o progresso industrial e a luta dos trabalhadores rurais, mas enaltece também o folclore local, combinando factos históricos com tradições e lendas ucranianas. Algumas destas histórias tradi-

cionais de caráter maravilhoso são recriadas pelo filme, à medida que o avô as conta, introduzindo a fantasia na realidade, e mostrando o modo como se interligam e contaminam. Dovjenko escreveu em 1939:

Zvenigora permanece o meu filme mais interessante. Fi-lo num só fôlego – cem dias. Involuntariamente complicado na estrutura, eclético na forma, o filme deu-me, como trabalhador de produção autodidata, a oportunidade fortuita de me testar em todos os géneros. Foi um catálogo de todas as minhas capacidades criativas. (1973: 14, trad. minha)

O filme mais famoso produzido pela VUFKU, e uma das obras-primas do cinema soviético, é certamente *O Homem da Câmara de Filmar* (*Liudyna z Kinoaparatom*, 1929), rodado por Dziga Vertov em Donbas, Kiev, Ialta, Odessa, e Moscovo (ROBERTS 2000: x). Vertov aperfeiçoou nesta obra um cinema que rejeitava qualquer ligação à arte teatral, composição de personagens, e lógica narrativa. O «cine-olho», um olhar formado a partir de imagens que a câmara, um olho mecânico diferente do olho humano, registava de forma livre (VERTOV 1984: 17-18). Os mecanismos da montagem criavam uma composição que explorava o dinamismo no espaço geométrico, manipulando velocidade, sobreposição, sequenciação, duração, e causalidade. *O Homem da Câmara de Filmar* celebra com grande inventividade formal uma nova cultura urbana, mas também os feitos deslumbrantes do cinema, da tecnologia e da indústria. Se o filme de Dovjenko conferia uma nova forma à cultura popular, o filme de Vertov capta uma realidade emergente através de um estilo artístico marcadamente modernista. Ambos mostram a diversidade e a vitalidade da produção cinematográfica na VUFKU.

A Indústria Cinematográfica Estatal da Geórgia tinha sede em Tbilisi e produziu filmes entre 1923 e 1938. Entre as obras produzidas por este estúdio, destaca-se *A Minha Avó* (*Chemibebia*, 1929), realizado por Kote Mikaberidze. O grande cineasta georgiano Mikhail Kalatozov dirigiu dois filmes marcantes para esta companhia: *Sal para Svanetia* (*Jim Shvante (marili svanets)*, 1930) e *Prego na Bota* (*Lursmani cheqmashi*, 1931). O primeiro filme destes filmes de Kalatozov permanece um tesouro do cinema etnográfico, documentando as duras condições de vida numa aldeia isolada na montanha de Ushkul com um grande impacto visual. É muitas vezes comparado à curta-metragem de Luis Buñuel *Las Hurdes – Terra Sem Pão* (*Las Hurdes*, 1933).

Houve outros exemplos de organismos estatais de produção na URSS. O Armenfilm foi o estúdio fundado em 1923 na Arménia soviética, onde foi produzido *Namus* (1926), realizado por Amo Bek-Nazaryan. O Belarusfilm foi fundado em 1924 na Bielorrússia soviética, sendo *Tenente Kijé* (*Poruchik Kizbe*, 1934), realizado por Aleksandr Faintsimmer, o seu filme mais conhecido. Estes organismos deram origem a sucedâneos, ainda que de uma forma parcial. O Estúdio de Cinema Dovjenko, hoje em pleno funcionamento, por exemplo, foi criado em Kiev em 1928 como o maior estúdio da VUFKU. O seu nome foi alterado para o atual em 1957, no seguimento da morte do realizador no ano anterior.

O Contexto da NEP

Em fevereiro de 1922, portanto ainda antes da assinatura do Tratado sobre a Criação da URSS, Lénine dizia a Lunatcharski:

À medida que se sentir mais à vontade, com o bom manejo do negócio e a recolha de certos empréstimos para continuar, dependendo da melhoria geral da posição do país, terá de expandir a produção e particularmente de avançar com filmes úteis entre as massas nas cidades e ainda mais no campo [...]. Deve lembrar-se sempre que, de todas as artes, a mais importante para nós é o cinema. (1971: 388-389, trad. minha)

Este é um excerto de uma conversa entre Lénine e Lunatcharski relatada em 1933, nos primeiros números da revista *Sovietskoye Kino*, como se pode ler nas notas das «Diretivas sobre o Negócio do Cinema», que Lénine ditou em 17 de janeiro de 1922. Estas diretivas foram enviadas para o Comissariado da Educação para servirem de base à elaboração de um programa de ação. Tentavam equilibrar os «filmes de entretenimento, especialmente para publicidade e rendimento», acrescentando que não devem ser obscenos nem contrarrevolucionários, com «filmes com uma mensagem de propaganda especial» (LÉNINE 1971: 388-389, al. a), trad. minha), obras apresentadas sob o título «Da vida dos povos de todos os países», com as quais se pretendia apresentar a realidade dos povos oprimidos – Lénine dá o exemplo do povo indiano sob a política colonial britânica. No sentido rigoroso, não se tratava de filmes com o intuito de propagandear uma ideologia de Estado, mas de dar a conhecer as condições de vida de outros povos, sem dúvida sugerindo uma leitura do processo de transformação social e política em curso na Rússia soviética. Um ponto interessante do documento é a referência às salas de cinema privadas e aos deveres dos empresários que as gerem: «Os cinemas de propriedade privada devem garantir que produzem um retorno suficiente ao Estado sob a forma de rendas», sugerindo que se impulsionasse o aumento do número de filmes oferecidos, de modo a criar a procura necessária para que os cineastas tivessem «um incentivo para a produção de novos filmes» (LÉNINE 1971: 388-389, al. b), trad. minha).

Para entendermos este ponto, é necessário situá-lo nos primeiros passos políticos que se seguiram à Revolução de Outubro. Esta e outras medidas já comentadas inscreveram-se na chamada Nova Política Económica (*Novaya Ekonomiceskaya Politika* ou NEP), que foi instituída em 1921 e vigorou até 1928. Tal política passou pelo recurso a estímulos económicos e pela manutenção de relações monetário-mercantis. O Estado geria toda a grande indústria, fulcral para a economia da união, mas, ao mesmo tempo, permitia a criação de empresas privadas e o comércio interno, procurando atrair investimento vindo do exterior. O capitalismo seria utilizado para o necessário progresso das forças produtivas, tendo em conta o subdesenvolvimento económico do país e as consequências destrutivas da guerra, e esta utilização era limitada, monitorizada, e fiscalizada pelo Estado. No setor do cinema, os organismos estatais arrendavam propriedades a firmas particulares, algumas estrangeiras. O arrendamento e as concessões geravam fundos utilizados para promover o desenvolvimento da produção. O ajuste das taxas aplicadas foi complexo, porque as mudanças no tecido de exibição cinematográfica criaram desequilíbrios, que só foram resolvidos em 1924 (THOMPSON 1992: 25).³ Estas

³ Embora a produção seja o foco deste estudo, a importância da distribuição e exibição, até na sua relação com a produção, justifica uma referência mais detalhada. Nos anos 1920, foi desenvolvida uma campanha para levar o cinema às zonas rurais, através da expansão da rede de distribuição e exibição, de modo a alcançar toda a população soviética. Em 1928, os espectadores urbanos podiam ver filmes em 2730 salas de cinema comerciais, quase o dobro do número existente em 1913. A rede de salas era complementada por clubes de trabalhadores, uma inovação que visou proporcionar aos trabalhadores industriais e às suas famílias acesso à cultura cinematográfica durante as suas horas de lazer. Cerca de 4680 clubes de trabalhadores mostravam filmes regularmente a preços de desconto para o

medidas de política económica foram criticadas por setores do Partido Comunista e, no meio dessas polémicas, «nos planos para um artigo que não viria a escrever, Lénine punha a seguinte interrogação: comércio = capitalismo?» (SEQUEIRA, DUARTE, RIBEIRO 2010: 166).

De facto, Lunatcharski dirigiu a reconstrução da indústria cinematográfica essencialmente no início da década de 1920, quando o papel do mercado e do seu sistema de trocas foi reavivado na economia soviética. Estas medidas fizeram desenvolver a economia urbana e alargaram as camadas russas com rendimentos médios. O comissário calculou que os habitantes das cidades, que tinham sido a base do público do cinema pré-revolucionário, regressariam aos cinemas se fossem distribuídos novos filmes, estrangeiros e nacionais. Lénine e Lunatcharski promoveram a retoma massiva da importação de filmes estrangeiros a partir de 1922, ano em que o embargo foi levantado, através do Comissariado do Comércio Externo e segundo «um plano comercial engenhoso que avançou significativamente o crescimento da indústria» (KEPLEY, JR. 1991: 71). As obras cinematográficas alemãs, francesas, escandinavas e, especialmente, estado-unidenses, chegaram de novo a salas de cinema comerciais que necessitavam de filmes para mostrar na Rússia soviética e noutras repúblicas da união, atraindo espectadores. As receitas resultantes tornaram-se investimento público na compra de equipamento e material de cinema e na remodelação e modernização dos estúdios de cinema. A produtividade soviética na área do cinema aumentou gradualmente na década de 1920, mesmo quando os filmes estrangeiros estavam muito tempo em cartaz. Como lembra Oksana Bulgakova (1998: par. 13), em 1917, a Rússia tinha produzido 337 filmes e, no ano seguinte, produziu apenas seis. Como ela escreve, «[a] maior parte dos filmes feitos durante os sete primeiros anos de governo soviético não sobreviveram devido à falta de película para fazer cópias» (BULGAKOVA 1998: par. 13). Em 1923, a URSS lançou apenas 38 filmes de produção própria. Cinco anos depois, em 1928, esse número já tinha subido para 109 (KEPLEY, JR. 2006: 10).

A Revolução na Produção

Concluo esta parte, regressando a um ponto cujo carácter distintivo deve ser sublinhado na análise desta evolução histórica. O mercado de filmes em toda a união foi reorganizado de forma a encorajar as repúblicas socialistas soviéticas a desenvolverem os seus próprios estúdios de cinema e redes de distribuição. Desde o início que a Rússia soviética permaneceu dominante, garantindo 70% do mercado cinematográfico da URSS (KEPLEY, JR. 2006: 11) e albergando os principais estúdios de cinema. Recorde-se, por exemplo, o Mezhhrabpomfilm, fundado em Moscovo e Berlim por um comunista russo e um comunista alemão, um inovador empreendimento no campo da coprodução que terminou em 1936 na Alemanha devido ao conflito aberto com o poder nazi e mais tarde na URSS, durante os Processos de Moscovo (1936-38), integrados na vaga repressiva da chamada Grande Purga que começou em 1934. Seja como for, as outras repúblicas desenvolveram uma importante atividade cinematográfica autónoma, principalmente durante a década de 1920, em particular na Geórgia e na Ucrânia soviéticas. Foi o desenvolvimento destas estruturas de produção e também de distri-

público proletário. Pela primeira vez, o cinema chegava à vasta população camponesa. Foram utilizados projetores fixos e portáteis para servirem as aldeias no final da década de 1920. Em 1928, 1820 aldeias tinham instalações permanentes e outras 3770 unidades portáteis circulavam por localidades rurais. Estes dados são descritos em KEPLEY, JR. 2006: 10.

buição e exibição em grande parte da URSS, num contexto de escassez profunda, que criou condições suficientes para o aparecimento das obras marcantes do cinema mudo soviético, como *O Couraçado Potemkine* (*Bronenosets Potiomkin*, 1925), realizado por Sergei Eisenstein.

2. Um Cinema em Revolução

A Revolução de Outubro desenrolou-se também no campo da arte. No caso do cinema, gerou-se um movimento de vanguarda que marcou a história do mudo tardio até à transição para o sonoro de forma ainda mais profunda que os outros dois grandes movimentos de vanguarda na Europa, o impressionismo francês e o expressionismo alemão. O cinema de montagem soviético foi em simultâneo mais consistente e mais diverso. Mais consistente porque teve um elemento central tornado questão crítica, a *montagem*, a sucessão das imagens e a sua articulação. Mais diverso porque produziu realizações práticas e reflexões teóricas muito diferentes, por vezes opostas. Há uma relação estreita entre esta vanguarda artística e a vanguarda política que foi nascendo nos congressos dos soviets. O contexto social revolucionário fez brotar e conseguiu alimentar a revolução no cinema.

Em 1825, quando Olinde Rodrigues, influenciado pelo reformador social e filósofo francês Comte de Saint Simon, utilizou pela primeira vez o termo *avant-garde* no sentido moderno, não deixou de ligar a arte vanguardista às transformações sociais. No ensaio «L'artiste, le savant et l'industriel» [«O artista, o sábio e o industrial»], ele convoca os artistas a servirem como vanguarda do povo, dirigindo-se «à imaginação e sentimentos» (cit. por CALINESCU 1987: 103) das pessoas. É, no fundo, a ideia de que o novo na arte, na ampla esfera da cultura, influencia e molda modos de pensar e de agir e que este novo na arte anda a par com o novo na sociedade, ou pelo menos com a sua hipótese. No caso dos primeiros anos do cinema soviético, tratou-se de um período revolucionário também na arte cinematográfica, ligada às práticas e teorias da montagem.

Na sua *Teoria da Vanguarda*, Peter Bürger discute o conceito de montagem, sem deixar de inscrever essa discussão no âmbito do cinema. Para Bürger, a montagem é uma *técnica operatória* no cinema, dada pelo próprio meio, enquanto na pintura não é um processo técnico, inerente à forma artística, mas um *princípio artístico* (1993: 122-123). Pode dizer-se que os cineastas soviéticos de vanguarda procuraram, precisamente, transformar uma técnica operatória num princípio artístico. O teórico alemão aponta neste sentido quando menciona a célebre sequência do leão que se levanta em *O Couraçado Potemkine* (BÜRGER 1993: 123). Tal movimento é conseguido através de um encadeamento de estátuas de leões em diferentes posições, ou seja, através de um movimento criado pela montagem e não exclusivamente pelo que a câmara registou. No entanto, contra T. W. Adorno, Bürger considera que a montagem não tem um significado político preciso, dado que tanto a utilizaram «os futuristas italianos, de quem não se podem presumir em absoluto qualquer vontade de suprimir o capitalismo, como os vanguardistas russos pós-revolucionários, empenhados na construção da sociedade socialista» (1993: 123). Evoca, depois, Ernest Bloch e a distinção que este faz entre a «montagem imediata» (do capitalismo tardio) da «montagem mediada» (da sociedade socialista).

Traçarei, de seguida, o panorama vanguardista do cinema soviético a partir dos seus diferentes entendimentos da montagem, uma *montagem mediada* no sentido introduzido por Bloch, tendo em conta a sua dimensão materialista e dialética. Neste panorama, podemos des-

tacar os seguintes cineastas: Grigori Aleksandrov (inicialmente colaborador de Eisenstein), Boris Barnet, Alexander Dovzhenko, Eisenstein, Fridrikh Ermler, Mikhail Kalatozov, Lev Kuleshov, Yakov Protazanov, Vsevolod Pudovkin, Esfir Shub, e Dziga Vertov. Destes nomes, falarei em particular sobre Kulechov e Pudovkin, em primeiro lugar, Vertov e Eisenstein, em segundo lugar, e concluirei sobre o peculiar o contributo de Shub.

Kulechov e Pudovkin, Associação e Integração

Kulechov e Pudovkin foram duas figuras percursoras. Kulechov dirigiu um laboratório em Moscovo, no Instituto Estatal de Cinematografia fundado em 1919, que conjugava a teoria e a prática, e que foi crucial na formação de Pudovkin. Influenciado por D. W. Griffith e Charles Chaplin, Kulechov considerava a montagem como central no cinema. Para Kulechov, um filme construía-se como uma casa, bloco a bloco, na mesa de montagem, assumindo o cineasta o papel do construtor. Até aos primeiros anos da década de 1920, a oficina de Kulechov teve de explorar estas questões quase sem película, devido à falta de meios gerada pela guerra civil e pelo embargo económico. Para o cineasta, a montagem tinha um *efeito de associação*, que veio a designar-se na teoria do cinema como *efeito-Kulechov*. Já com película, os membros do laboratório criaram uma série de experiências. O mais citado desses ensaios experimentais envolveu a repetição de um grande plano inexpressivo de um ator (Ivan Mozzhukhin), intercalado com três planos aproximados:

- (1) de uma criança num caixão;
- (2) de um prato de sopa numa mesa;
- (3) de um corpo morto de uma mulher num caixão.

Em cada um dos ensaios, formou-se um sentido diferente na mente do espectador – (1) tristeza, (2) fome, e (3) desejo –, apesar de se tratar do mesmo plano do ator. A conclusão é que estes sentidos não estão nos planos (ou estão neles apenas em potência), mas são sugeridos pela associação de dois planos. Isto mostra que aquilo que os espectadores sentem e pensam não é apenas dependente do que foi filmado, mas sobretudo da combinação de imagens.⁴

Esta última experiência foi já conduzida por Kulechov em conjunto com Pudovkin. Mais tarde, o segundo havia de chegar a um entendimento diferente da montagem. Para Pudovkin, a montagem tinha mais a ver com *integração* do que com associação. Os planos filmados fragmentam a nossa perceção da realidade e a montagem é uma forma de a reconstruir de outro modo, criando aquilo que ele descrevia como uma *mentira verosímil*. Para ele, a montagem não era uma prática posterior à rotação, mas começava antes, impregnando todo o processo de construção de um filme (planificação, sequenciação da filmagem, rotação, edição). A planificação, que corresponderia à especificação dos planos a rodar, seria uma fase analítica; a montagem, uma fase sintética. Da análise à síntese, em vez de ser uma soma de partes, a montagem era o produto de uma integração de elementos, desde a montagem da cena à montagem do argumento, passando pela montagem da sequência. Um dos filmes mais marcantes de Pudovkin é *A Mãe (Mat, 1926)*, adaptado do livro homónimo de Máximo Gorki, escrito

⁴ Para informações adicionais e aprofundamento do estudo, ver KULESHOV 1974.

em 1907. Como outros filmes deste realizador, trata-se de um épico, uma narrativa histórica espetacular que não perde o contacto com as emoções privadas de cada pessoa nem esquece o aspeto coletivo de cada gesto público. No fim do filme, a mãe deste drama resolve manifestar-se com os revolucionários contra o regime czarista que prendeu o seu filho devido a uma greve. Pudovkin enquadra-a como uma heroína e a sequência evolui para um ritmo acelerado, atingindo um clímax quando os cavalos dos soldados passam pela câmara em rápidos borrões para a direita, para a esquerda, e virados de cabeça para baixo. O espectador sente que o ataque a esta mãe vem de todos os lados. Ela morre, mas o filme sugere que o seu gesto de resistência e contestação lhe sobrevive. Pudovkin entendia que a montagem tinha um cariz estrutural e relacional, sendo «um instrumento para impressionar», «um método que controla a “direção psicológica” do espectador» (2008: 63), como ocorre na cena final de *A Mãe*.⁵

Vertov e Eisenstein, Cine-Olho e Cine-Punho

Os dois maiores teóricos-cineastas do cinema de montagem soviético foram Vertov e Eisenstein.

Vertov desenvolveu o conceito de *cine-olho*. Para ele, a verdade estava na relação entre a visão e a matéria. Que visão é esta? É a visão do olho da câmara, do olho do cinema, que dá acesso a uma forma de ver (proporcionada por uma máquina) que é diferente da nossa e através da qual podemos ver mais e melhor. Esse olhar é verdadeiramente revolucionário, faz o espectador revolver, rodopiar, confrontado com uma torrente de imagens diferentes das imagens da sua simples perceção. Para além disso, o espectador é confrontado com relações que não consegue estabelecer ou que lhe escapam na sua vivência quotidiana. Trata-se de um olho *sobre-humano*, mas não inumano. É um olho que produz um certo tipo de imagens e não outras, e que pede um modo cortante, intervalar, de passar de um plano para outro, de um fragmento para outro – como num piscar de olhos. Nos filmes de Vertov, se a rodagem é o *eu*, a montagem é o *nós*, isto é, a sequenciação de vários atos de ver. O cine-olho é o cinema fundado neste olho, um cinema que torna visível a dialética, a combinação de visões numa grande visão. Vertov fez diversos diários filmicos curtos durante os anos 1920, sob o título de *Kino-pravda*, que remetia para o jornal *Pravda* (*Verdade*), órgão do Partido Comunista. Realizou *Kinoglaz* (1924), filme da afirmação artística do cine-olho, mas ficou mais conhecido pelo já mencionado *O Homem da Câmara de Filmar*. O cineasta anuncia o seu programa artístico logo no genérico: esta é uma experiência visual de cinema sem narrativa, sem diálogos, sem intertítulos. Nesta obra, rodada nas cidades ucranianas de Carcóvia, Kiev, e Odessa, e em Moscovo, as condições materiais do cinema são expostas logo desde o início: as primeiras imagens mostram os espectadores a entrarem numa sala de cinema para ver um filme e um operador de câmara a arriscar a vida para recolher imagens extraordinárias. O filme regista o quotidiano, celebra uma nova cultura urbana, mas não abdica da elaboração formal, conjugando o cinema documental com o cinema experimental.⁶

Como veremos, isto é, de certa forma, o contrário daquilo que Eisenstein defendia. Para Vertov, o mundo já é dialético e, por isso, gera a dialética no cinema e o pensamento dialé-

⁵ Para informações adicionais e aprofundamento do estudo, ver PUDOVKIN, 2006.

⁶ Para informações adicionais e aprofundamento do estudo, ver VERTOV, 1984.

tico dos cineastas. Para Eisenstein, o cinema é um instrumento que constrói uma perspectiva dialética sobre o mundo e apenas o pensamento do artista pode criar uma visão dialética. Ao cine-olho de Vertov, Eisenstein contrapõe o *cine-punho*. O segundo queria atingir os espectadores, afetá-los – daí a imagem do cinema como um murro na cabeça ou no estômago.

O teatro foi o primeiro interesse de Eisenstein e foi a ele que o cineasta foi buscar um dos seus conceitos basilares: a atração. A ideia de atração vem mais precisamente do circo, que apresenta diversas atrações com animais, magia, palhaços, e acrobatas. O cinema usaria atrações para chamar a atenção do espectador, recorrendo a passagens deliberadamente violentas entre imagens impactantes. Estas passagens sublinhariam a autonomia em vez da continuidade, a rutura em vez da fluidez. Eisenstein utilizou também a ideia de patético, *pathos*, qualidade do que é transiente ou emocional, a composição de efeitos emocionais, para descrever as quebras de tom entre imagens e sequências num filme. Para Eisenstein, os planos são *células* em vez de blocos, como eram para Pudovkin. Um plano não é um elemento de montagem, mas uma célula de montagem, isto é, os planos *criam* o filme através da montagem, tal como as células criam organismos. Esta criação surge através da colisão, claramente dialética, que não apenas entre planos, mas no interior dos próprios planos, e é multiplicada fotograma a fotograma. Eisenstein propôs uma complexa nomenclatura para as formas de montagem, utilizando os seus filmes como exemplos práticos. Uma dessas formas é a *montagem intelectual*, a junção de planos que faz passar uma ideia sem relação causal com o resto da sequência, como acontece na animação das estátuas dos leões quando o couraçado resolve defender o povo massacrado em *O Couraçado Potemkine* ou no paralelo entre a violenta repressão dos trabalhadores em greve e o abate de gado em *A Greve (Stachka, 1925)*.⁷

Uma Mulher, Cineasta, Revolucionária

Concluindo, a Revolução de Outubro fez explodir o movimento de vanguarda artística que emergiu na Rússia desde os últimos anos do séc. XIX e se desenvolveu até meados da década de 1930. Esta é a altura em que as estruturas de produção nacionais no interior da URSS vão sendo desativadas, nomeadamente em repúblicas socialistas soviéticas que tiveram uma importante produção local, como a Ucrânia e a Geórgia. É também a altura em que o realismo socialista começa a impor-se como ortodoxia estética. Nas primeiras duas décadas depois da Revolução, o pluralismo de perspetivas teóricas e a ausência de um modelo estético prevalente foram notórios no cinema – um cinema que não deixou de refletir os tempos revolucionários que se viviam, participando neles e, em muitos casos, desafiando-os criticamente, como podemos argumentar que *Outubro* fez. Não se consegue entender esta vanguarda cinematográfica sem perceber a sua profunda relação com a consciência histórica. Por essa razão, a obra de Esfir Shub é fundamental (ver DOGO 2013). Se Eisenstein e Vertov talvez sejam os cineastas mais conhecidos das primeiras décadas, de ouro, do cinema soviético, ela terá que ser considerada uma ilustre desconhecida. Trata-se da mais marcante cineasta desse período, juntamente com Olga Preobrazhenskaia. Analisando a sua obra pioneira, torna-se evidente que só se consegue fazer sentido da vanguarda cinematográfica que ela integrou se se enten-

⁷ Para informações adicionais e aprofundamento do estudo, ver EISENSTEIN, 2010, *Selected Works 1, Selected Works 2, Selected Works 3*.

der a sua profunda ligação com a consciência histórica. Por essa razão, a obra de Shub, que foi professora de montagem nas aulas de Eisenstein no Instituto Estatal de Cinematografia fundado em 1919, é fundamental.

Shub nasceu em 1894, no seio de uma família judia de pequenos latifundiários, na cidade de Surazh, mais tarde parte da República Socialista Soviética da Ucrânia e hoje parte da Federação Russa. O pai era farmacêutico. As posses da família permitiram-lhe viajar para Moscovo, onde estudou literatura no Instituto de Educação Superior para Mulheres. Foi nessa instituição que se envolveu no movimento revolucionário que ganhava aderentes entre as jovens estudantes antes de 1917. A partir de 1918, Shub teve tarefas no Departamento de Teatro do Comissariado do Povo para a Educação. Colaborou depois com o encenador Vsevolod Meiergold e o poeta Vladimir Maiakovski e apoiou o manifesto para a renovação do teatro russo escrito por Evgenii Vakhtangov. Na década de 1920, esteve associada à revista *Vestnik Teatr* e ao conhecido Grupo LEF – Frente de Esquerda das Artes, ativo entre 1922 e 1928. Maiakovski, um dos fundadores do grupo, não escondia a sua admiração pelo trabalho dela. O primeiro filme que Shub montou foi *Abrek Zaur* (1926), realizado por Boris Mikhin, e a partir dessa data dedicou-se ao cinema. Entre 1928 e 1931, a montadora-realizadora participou no grupo construtivista Outubro. Morreu em 1959, deixando vários projetos por finalizar, entre eles um documentário sobre as mulheres soviéticas, no qual tinha começado a trabalhar em 1933. Segundo ela, seria um filme que mostraria o papel decisivo da revolução proletária na história da emancipação das mulheres.

Tal como os seus colegas, Shub considerava a montagem, a sucessão das imagens e a sua articulação, como o elemento nuclear do cinema. Absorvendo as teorias de outros cineastas (como Lev Kulechov, Vertov, e Eisenstein) e refletindo sobre elas nos seus escritos, Shub desenvolveu uma prática radical e criativa de montagem cinematográfica como composição da visão histórica e do efeito emocional de um filme. Essencialmente, ela queria dar a ver a dialética concreta, humana, da história através de um paciente trabalho de montagem. Podemos vê-la como precursora do cinema construído a partir de imagens de arquivo, no qual os registos visuais do passado são revisitados e remontados – um *cinema como escrita da história*, como demonstra a sua obra *Espanha (Ispaniia, 1939)* sobre a Guerra Civil Espanhola e a luta contra o fascismo.

A Queda da Dinastia Romanov (Padenie Dinastii Romanovikh, 1927) é um desses *filmes de compilação*, um subgénero do cinema documental soviético que Shub ajudou a criar e que sucedeu à poética do quotidiano dos documentários de Vertov. A produção desta obra envolveu a combinação de imagens de filmes de atualidades antigos, de fitas amadoras, de registos de cinematógrafos oficiais da família imperial, além de material recuperado fortuitamente de adegas, cofres, e armários, nomeadamente de operadores de câmara durante a Primeira Guerra Mundial. A cineasta analisou cerca de 555 horas de material para produzir 90 minutos, encadeando imagens para dar forma visual à história social da Rússia entre 1913 e 1917. As imagens escolhidas pedem atenção e evidenciam o cuidado com que Shub as selecionou e sequenciou. Há um momento em que se pode ler num intertítulo: «As mãos dos trabalhadores preparavam a morte para os seus irmãos.» Na imagem seguinte, o operário que fecha munições, trazendo-as para junto de si num movimento mecânico e irrefletido, faz uma pequena pausa quando vai buscar a última peça. O trabalhador lança o olhar sobre o que tem entre os dedos, manifestando a sua consciência sobre o que está a fazer, mesmo que apenas por um instante. É por exemplos como este que a obra reflexiva de Shub contri-

buiu de modo singular para a vanguarda cinematográfica soviética. Os registros do passado permitiram-lhe escavar e desvendar fragmentos de outra história a partir de um presente em revolução. Como escreveu a cineasta, tudo se decidia na prática: «É espantoso quantas soluções inesperadas surgem quando seguramos película nas mãos. Tal como as letras: nascem no topo da caneta» (cit. por PETRIC, 1978: 429, trad. minha).

3. Projectar Outubro

Outubro foi um dos filmes produzidos na URSS para celebrar os 10 anos da Revolução de Outubro de 1917. Entre outras produções, a única com dimensão comparável foi *O Fim de São Petersburgo* (*Konets Sankt-Peterburga*, 1927), realizado por Vsevolod Pudovkin e Mikhail Doller. Mas mesmo esta comparabilidade é muito limitada, tendo em conta que *Outubro* teve um orçamento 20 vezes superior à média das produções do cinema soviético nesta altura (ver TAYLOR, 2002).⁸ Foi claramente a aposta forte das celebrações no campo do cinema.

Outubro baseia-se no livro do jornalista estado-unidense John Reed, *Dez Dias que Abalaram o Mundo* (*Ten Days That Shook the World*) (1978), publicado em 1919. Reed tinha vivido como revolucionário os acontecimentos de 1917 e Lênine era um grande admirador desta obra, para a qual escreveu um prefácio. Eisenstein tinha realizado o filme soviético com maior impacto popular dentro e fora da URSS: *O Couraçado Potemkine*. Terá sido por isso que teve oportunidade de dirigir esta obra. Tal como *O Couraçado Potemkine*, *Outubro* pertence a uma categoria de obras que Peter Kenez denomina de «espetáculos revolucionários» (2001: 54).

A rodagem durou seis meses. A filmagem do assalto ao Palácio de Inverno envolveu 11 mil figurantes e a iluminação necessária para rodar essa cena terá deixado sem eletricidade grande parte de Leninegrado (antes Petrogrado, hoje São Petersburgo). Segundo consta, houve mais gente que se feriu na encenação do que na verdadeira tomada do palácio monárquico que albergava o governo provisório encabeçado por Alexander Kerensky. Houve também mais danos no edifício. Pudvokine conta que quando chegou ao palácio para nele filmar algumas cenas, depois da rodagem de *Outubro*, decorria uma limpeza a 200 vidros partidos. Nessa ocasião, encontrou um velho porteiro que lhe disse: «Vocês há 10 anos atrás tiveram mais cuidado do que agora» (cit. por BARNA, 1973: 119-120). As outras cenas de grandes movimentos de massas foram encenadas como esta, inspiradas nas recriações de rua a que Eisenstein e cerca de 100 mil espectadores assistiram em 1920. Participaram muitas mulheres e muitos homens que tinham vivido os acontecimentos revolucionários. O filme, aliás, quase não utilizou atrizes e atores profissionais. Lênine, por exemplo, foi interpretado por Vasili Nikandrov, um operário de uma cimenteira.

De acordo com Aleksandrov, o realizador que trabalhou com Eisenstein, Estaline envolveu-se pela primeira vez na produção de um filme precisamente durante o processo de montagem desta obra. Pediu a Eisenstein para ver as cenas com Trotsky e explicou-lhe que, dado que Trotsky estava a organizar uma facção dentro do partido contra o poder soviético, essas cenas deviam ser cortadas. Deviam, isto é, não teriam necessariamente de o ser. Eisenstein cortou três cenas, deixando outras duas que seriam ainda refeitas durante a montagem

⁸ Estas e outras informações, integradas na análise que desenvolvo em seguida, provêm sobretudo deste livro.

(MILLER, 2010: 64). Evgenni Gromov conta que não terá sido Estaline a dar estas indicações, mas não desmente que elas tenham sido dadas (KENEZ, 2001: 66, n. 13).

Segundo o materialismo histórico, que decorre do materialismo dialético, os eventos políticos e históricos resultam do conflito de forças sociais com interesses comuns (ou classes), que tem como base as suas necessidades e os recursos materiais existentes. Esta luta toma a forma de uma série de contradições e tensões que se vão resolvendo de modo dialético. Esta teoria permite uma tomada de consciência sobre o modo como as sociedades humanas têm, em geral, funcionado, abrindo por isso a possibilidade real da sua transformação. *Outubro* está estruturado em partes, nas quais se veem estes princípios em ação, desde um choque (determinado) entre forças materiais até uma resolução dialética (provisória). Por exemplo, no Ato I, a antiga ordem representada pela estátua do czar Alexandre III é desafiada pela Revolução de Fevereiro e o que resulta deste processo dialético é a criação do governo provisório. Mas, depois, a guerra e a fome continuam sob esse governo. Os grandes protestos nas ruas, no rescaldo do regresso de Lénine a Petrogrado, vindo de Helsínquia, são violentamente reprimidos pelo governo provisório, a sede bolchevique do Partido Operário Social-Democrata Russo, Lénine tem um mandado de captura, o General Kornilov avança sobre a cidade. Mas a resistência consegue capturar o arsenal de Petrogrado e prende o general. A resistência reprimida torna-se uma revolta cada vez mais organizada. E assim por diante. Um outro aspeto no qual se vê a dialética em ação é a relação entre o indivíduo e o coletivo. *Outubro* é um filme de massas de pessoas, do povo a conduzir a história, em que mesmo Lénine, desempenhando um papel importante, tem pouco protagonismo e é uma figura entre figuras no meio da maré da revolução.

Um outro ponto relevante são as influências artísticas do filme. Lénine escreveu uma vez que «[o] marxismo é o sucessor legítimo do que de melhor criou a humanidade no século XIX: a filosofia alemã, a economia política inglesa e o socialismo francês» (1984: 91). Pode dizer-se algo semelhante sobre o cinema de Eisenstein, na medida em que ele condensa e desenvolve elementos que vêm de outros cineastas, como o americano D. W. Griffith, e de outras artes, como o teatro, forma artística em que Eisenstein trabalhou inicialmente. O realizador soviético foi particularmente influenciado pelo teatro japonês *kabuki*, pelas formas estilizadas, pelos gestos raros e intensificados, pela construção gradual de efeitos, pelo jogo de opostos, e pelos momentos em que a fixidez atinge uma qualidade de quase petrificação. Esta influência é notória em *Outubro*, que pode ser descrito como mostrando a Revolução de Outubro enquanto «revolução de estátuas», devido à importância estética e narrativa que essas obras de escultura e outros objetos adquirem no filme. O grande poeta Maiakovski criticou o facto de Nikandrov se parecer, não tanto com Lénine, mas com uma estátua de Lénine (LEYDA 1960: 237). Ou seja, mesmo outros artistas tiveram dificuldade em entender o que Eisenstein tentou fazer: construir um filme em que as próprias representações da e na história, ou seja, a representação das figuras históricas, como Lénine, e das figuras religiosas, como Cristo ou Buda, são problematizadas através da colisão entre a pedra e a carne, a imobilidade das estátuas e o movimento revolucionário.

Uma última questão crítica é o modo como *Outubro* combina um filme com características documentais (mesmo recorrendo à dramatização) com um filme abertamente experimental, dois que fazem um. Eisenstein não quis fazer um filme factual – a estátua do czar era em Moscovo, não em Petrogrado, muitos acontecimentos não se passaram exatamente assim –, mas capturar a verdade emocional, intelectual, e social da história da Revolução de Outu-

bro. As cenas que foram mostradas em novembro de 1927 no Teatro Bolshoi foram as impressionantes cenas de massas. Estas cenas parecem tão autênticas que têm sido utilizadas em filmes documentais como se fossem registros dos próprios eventos tornadas imagens de arquivo. Quando o filme estreou no ano seguinte, a surpresa foi geral. As outras cenas, mais experimentais, valeram a Eisenstein algumas acusações de formalismo, a colisão de imagens contrastantes foi para alguns críticos demasiado evidente, quase intrusiva. Uma coisa parece clara, o filme não correspondeu ao que se esperava.

Hoje, volvidos mais de 90 anos, tornou-se claro que se tratou de um filme que rasgou novos horizontes no cinema, novas formas de articulação entre a arte e a história. Foi um filme revolucionário para comemorar a revolução. Foi, nesse sentido, o filme que a revolução pedia e merecia, mas não foi um filme que a sociedade soviética, no estado de progresso em que se encontrava, pudesse ainda apreciar. Nos 50 anos da revolução, em 1967, o filme foi relançado com uma composição musical de Dimitri Shostakovich, que, apesar de ter confessado não ser um grande admirador do filme, aceitou participar no projeto de uma versão sonorizada da obra. Esta recuperação de *Outubro* no período pós-Estaline demonstra que o filme foi reavaliado e já era olhado de outra forma. E esse continua a ser o grande desafio: deixarmo-nos interpelar por este filme e também pela Revolução de Outubro, isto é, deixarmo-nos interpelar pela relação de participação do filme na revolução, da arte e da cultura na revolução.

Conclusão: O Cinema da Revolução de Outubro

Através da conjugação e articulação de três estudos sobre a Revolução de Outubro e o cinema, procurei demonstrar como as mudanças no modo de produção e o ímpeto vanguardista, ambos guiados pela necessidade de transformações revolucionárias na sociedade e na arte, marcaram e moldaram o cinema soviético inicial. O destaque dado ao cinema na política educativa e cultural do governo russo e soviético (a partir de 6 de Julho de 1923) como a mais importante das artes, comprovam a ligação indissociável entre a Revolução de Outubro e o cinema em revolução que dela emergiu.

O movimento designado como cinema de montagem soviético, que terminou nos primeiros anos da década de 1930, é singular no contexto das vanguardas cinematográficas do mudo tardio, como o impressionismo francês e o expressionismo alemão. Essa singularidade tem a ver, precisamente, com a ligação indelével entre a sua eclosão e o evento histórico da revolução socialista, ainda que esta vanguarda no cinema tenha sido antecedida pelo construtivismo russo e pela pintura suprematista a partir de 1913. Artistas como o pintor Kazimir Malevich (1879-1935) desenvolveram uma reflexão teórica e prática que olhou para o cinema na sua relação com outras artes, assumindo a tarefa de “captar a dinâmica” de uma “era reconstitutiva” (MALEVICH, 2002: 156). Por outras palavras, trata-se de pensar a arte como *reflexo participante* ou *participação reflexiva* na energia criativa da revolução. É possível encontrar uma preocupação com este dinamismo, esta dialéctica, que procura servir de mediação para um mundo novo, no *Outubro* dirigido por Aleksandrov e Eisenstein, uma peça-chave na relação entre a Revolução de Outubro e o cinema. Malevich associou Eisenstein aos Errantes (*Peredvizhniki*), um grupo de pintores realistas russos politizados que se afastou da Academia Imperial no século XIX e partiram em digressão pelo país para mostrar a sua arte pictórica ao povo russo. Aos olhos dos novos artistas de vanguarda, as obras dos Errantes eram pouco

sofisticadas e inovadoras do ponto de vista formal. Também aqui, como expliquei, Outubro expõe as contradições e os progressos de um processo revolucionário, que por ter sido social foi também artístico, recusando-se a trabalhar a matéria estética à margem da história.

Referências bibliográficas

- BARNA, Yon (1973) – *Eisenstein*, trad. Lise Hunter. Londres: Secker & Warburg.
- BOWN, Matthew Cullerne & LANFRANCONI, Matteo, eds. (2012) – *Socialist Realisms: Great Soviet Painting 1920-1970*. Milan: Skira.
- BULGAKOVA, Oksana (1998) – “The Russian Cinematic Culture”. http://cdclv.unlv.edu/archives/nc2/bulgakova_cinema.html.
- BÜRGER, Peter (1993) – *Teoria da Vanguarda*, trad. Ernesto Sampaio. Lisboa: Vega.
- CALINESCU, Matei (1987) – *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernisms*. Durham, NC: Duke University Press.
- CUNHAL, Álvaro – “O Comunismo Hoje e Amanhã”, comunicação apresentada no ciclo de conferências *Conversas com Endereço*, 21 de Maio de 1993, Ponte da Barca. <https://www.marxists.org/portugues/cunhal/1993/05/21.htm>.
- DOGO, Dunja (2013) – “Esfir Shub”. In Women Film Pioneers Project, ed. Jane Gaines, Radha Vatsal, e Monica Dall’Asta. Nova Iorque: Columbia University Libraries. Center for Digital Research and Scholarship, Set. 2013. <https://wfpp.cdrs.columbia.edu/pioneer/ccp-esfir-shub>.
- DOVZHENKO, Alexander (1973) – *The Poet as Filmmaker: Selected Writings*, ed. e trad. Marco Carynnyk. Cambridge, MA: The MIT Press.
- EISENSTEIN, Sergei (2010) – *Selected Works 1: Writings, 1922-1934*, ed. e trad. Richard Taylor. Londres: I.B. Tauris.
- EISENSTEIN, Sergei (2010) – *Selected Works 2: Towards a Theory of Montage*, ed. e trad. Richard Taylor. Londres: I.B. Tauris.
- EISENSTEIN, Sergei (2010) – *Selected Works 3: Writings, 1934-1947*, ed. e trad. Richard Taylor. Londres: I.B. Tauris.
- KENEZ, Peter (2001) – *Cinema and Soviet Society: From the Revolution to the Death of Stalin*. Londres: I.B. Tauris.
- KEPLEY, JR., Vance (1991) – “The Origins of Soviet Cinema: A Study in Industry Development”. In *Inside the Film Factory: New Approaches to Russian and Soviet Cinema*, ed. Richard Taylor e Ian Christie, 60-79. Londres: Routledge.
- KEPLEY, JR., Vance (2006) – “Russia and Soviet Union”. In *Schirmer Encyclopedia of Film*, vol. 4, ed. Barry Keith Grant, Detroit, 9-22. MI: Schirmer Reference/Thomson Gale.
- KEPLEY, JR., Vance (1990) – “Soviet Cinema and State Control: Lenin’s Nationalization Decree Reconsidered”. *Journal of Film and Video*, 42(2), 3-14.
- KULESHOV, Lev (1974) – *Kuleshov on Film: Writings*, sel., ed., e trad. Ronald Levac. Berkeley: University of California Press, 1974.

- LÉNINE, V. I. (1971) – “Directives on the Film Business”. in *Lenin Collected Works*, vol. 42, 388-89. Moscovo: Progress Publishers. <https://www.marxists.org/archive/lenin/works/1922/jan/17.htm>.
- LÉNINE, V. I. (2014) – “Lenin Decree (USSR, 1919)”, trad. Jay Leyda. In *Film Manifestos and Global Cinema Cultures: A Critical Anthology*, ed. Scott MacKenzie, 19. Berkeley e Los Angeles: University of California Press.
- LÉNINE, V. I. (1984) – “As Três Fontes e as Três partes Constitutivas do Marxismo”. In *Obras Escolhidas em Seis Tomos*, vol. 2, 90-95. Lisboa: Editorial “Avante!”; Moscovo: Edições Progresso.
- LEYDA, Jay (1960) – *Kino: A History of the Russian and Soviet Film*. Londres: George Allen & Unwin.
- MALEVICH, Kazimir (2002) – “As Leis da Pintura nos Problemas do Cinema”. In Margarita Tupitsyn, *Malevich e o Cinema*, trad. José Gabriel Flores, 147-158. New Haven e Londres/Lisboa: Yale University Press/Fundação Centro Cultural de Belém.
- MILLER, Jamie (2010) – *Soviet Cinema: Politics and Persuasion under Stalin*. Londres: I.B. Tauris.
- NETTO, José Paulo (1986) – *O que é stalinismo*, 4.º ed. São Paulo: Editora Brasiliense.
- PETRIC, Vlada (1978) – “Esther Shub: Cinema is My Life”. *Quarterly Review of Film Studies*, 3(4), 429-448.
- PUDOVKIN, Vsevolod (2008) – “Métodos de Tratamento do Material (Montagem Estrutural)”, trad. João Luiz Vieira. In *A Experiência do Cinema*, ed. Ismail Xavier, 4.ª ed. São Paulo: Edições Graal, 57-65.
- PUDOVKIN, Vsevolod (2006) – *Vsevolod Pudovkin: Selected Essays*, ed. Richard Taylor, trad. Taylor e Evgeni Filippov. Londres: Seagull Books.
- REED, John (1978) – *Dez Dias que Abalam o Mundo*, trad. Edições “Avante!”, 3.ª ed. Lisboa: Edições “Avante!”.
- ROBERTS, Graham (2000) – *The Man with the Movie Camera: The Film Companion*. Londres: I.B. Tauris.
- SEQUEIRA, Fernando, Gorjão DUARTE, & Sérgio RIBEIRO (2010) – *Pequeno Curso de Economia*, 2.ª ed. Lisboa: Editorial “Avante!”.
- TAYLOR, Richard (2002) – *October*. Londres: BFI Publishing.
- TAYLOR, Richard (1979) – *The Politics of the Soviet Cinema 1917-1929*. Cambridge: Cambridge University Press.
- THOMPSON, Kristin (1992) – “Government Policies and Practical Necessities in the Soviet Cinema of the 1920s”. In *The Red Screen: Politics, Society, Art in Soviet Cinema*, ed. Anna Lawton, 19-41. Londres: Routledge.
- VERTOV, Dziga (1984) – *Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov*, ed. Annette Michelson, trad. Kevin O'Brien. Berkeley e Los Angeles: University of California Press.