

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
CURSO DE CINEMA E AUDIOVISUAL

GUSTAVO LUCENA

**CINEMA SOVIÉTICO NOS ANOS 30: UMA COMPARAÇÃO
POLÍTICO-ESTÉTICA ENTRE “*A FELICIDADE*” E “*ENTUSIASMO*”
NA CONSTRUÇÃO DO “*NOVO HOMEM SOVIÉTICO*”**

TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

NITERÓI

2016

GUSTAVO LUCENA

**CINEMA SOVIÉTICO NOS ANOS 30: UMA COMPARAÇÃO
POLÍTICO-ESTÉTICA ENTRE “A FELICIDADE” E “ENTUSIASMO”
NA CONSTRUÇÃO DO “NOVO HOMEM SOVIÉTICO”**

Trabalho de conclusão de curso apresentado na
Universidade Federal Fluminense no curso de
Cinema e Audiovisual como requisito para
obtenção do título de “Bacharel”.

Orientador: Prof. Fabian Rodrigo Magioli Nunez

NITERÓI

2016

C123a

Queiroz, Gustavo Lucena de.

**Cinema soviético nos anos 30:
uma comparação político-estética entre “A Felicidade” e “Entusiasmo” na
construção do “novo homem soviético” /
Gustavo Lucena de Queiroz. Niterói, 2016.
68f.**

**Monografia de conclusão de curso - Universidade Federal Fluminense.
Curso de Cinema e Audiovisual.**

**1. Cinema soviético. 2. Novo homem soviético. 3. Dziga Vertov.
4. Alexander Medvedkin.
I. Título.**

UFF

CDD: 371.334

À minha família Hospício Queiroz, que me amou e que me deu apoio incondicional durante a minha trajetória acadêmica.

À minha segunda família, os amigos do Centro Cultural da Boa Viagem, que me formaram e me infundiram o amor pelo estudo.

À meu orientador, prof. Fabian Nunez, que com toda sua paciência e dedicação revisou cada vírgula neste trabalho.

RESUMO

QUEIROZ, Gustavo. Cinema soviético nos anos 30: uma comparação político-estética entre “*A Felicidade*” e “*Entusiasmo*” na construção do “*novo homem soviético*”. 2016. 68 f. Monografia de conclusão de curso, curso de Cinema e Audiovisual, Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2016.

O objetivo desta pesquisa visa examinar as intenções e a expressão artística dos cineastas Dziga Vertov e Alexander Medvedkin na construção da imagem do "novo homem soviético". O método consiste na análise comparativa entre os filmes "*Entusiasmo*" (1931, Dziga Vertov) e "*A Felicidade*" (1935, Alexander Medvedkin).

Palavras-chave: Cinema soviético. Novo homem soviético. Dziga Vertov. Alexander Medvedkin. Cinema propaganda.

ABSTRACT

QUEIROZ, Gustavo. Soviet cinema in the '30s: a political-aesthetic comparison between "Happiness" and "Enthusiasm" in the construction of the "new soviet man". 2016. 69f. Monograph of course completion, course Cinema and Audiovisual, Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2016.

This research aims to examine the intentions and artistic expression of the filmmakers Dziga Vertov and Alexander Medvedkin in the construction of the image of the "new soviet man". The method consists in the comparative analysis of the film "Enthusiasm" (1931, Dziga Vertov) and "Happiness" (1935, Alexander Medvedkin).

Keywords: Soviet Cinema. New soviet man. Dziga Vertov. Alexander Medvedkin. Cinema advertising.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1. O CINEMA: PROPAGANDA E CENSURA	10
1.1 DZIGA VERTOV.....	14
1.2 ALEXANDER MEDVEDKIN.....	27
2. O “NOVO HOMEM SOVIÉTICO”	36
3. O “NOVO HOMEM SOVIÉTICO” EM “A FELICIDADE” E EM “ENTUSIASMO”	44
3.1 O MÉTODO DE ANÁLISE.....	44
3.2 A RELIGIÃO.....	45
3.3 HOMEM DE TRABALHO.....	49
3.4 HOMEM DE COLETIVO.....	53
3.5 HOMEM DEDICADO POR INTEIRO.....	58
CONSIDERAÇÕES FINAIS	62
REFERÊNCIAS	66

INTRODUÇÃO

Os anos iniciais do socialismo na URSS foram de profundas transformações sociais e políticas. Em meados dos anos 20, Josef Stalin implementou um regime de economia planificada. Como resultado, o país passou por um período de rápida industrialização e coletivização forçada nos campos.

Stalin, desde o princípio, enxergou no cinema uma poderosa ferramenta de retórica para a propaganda do ideário comunista. Após a estatização do cinema, ele tornou-se uma extensão do aparelho estatal. Os cineastas doravante trabalhariam para o sistema.

Alguns diretores retratam em seus filmes essas transformações político-sociais na União Soviética e o novo indivíduo que adviria desse processo. Neste contexto, surgem alguns questionamentos: de que maneira se expressavam os cineastas neste cenário de uma rígida censura? Qual é a imagem que pretendem construir do “*novo homem soviético*”? Que posicionamento adotam diante da imagem do Estado Comunista?

Esta pesquisa visa examinar a expressão artística dos cineastas e as suas intenções, dentro do contexto do oportunismo político e do controle do antigo regime. Compreender o conteúdo e a forma dessa expressão para a representação do “*novo homem soviético*”.

O estudo se insere em uma análise que correlaciona linguagem, inovação técnica, estética e contexto histórico. A década de 30 abrange múltiplas variações nestes âmbitos: a passagem do silencioso para o sonoro, o surgimento de teorias sobre a montagem, o vertiginoso processo de industrialização e coletivização dos campos e a sutileza semântica na

linguagem dos filmes. Este painel compõe a contextualização que procura aproximar-se do cenário naquela época para a criação da imagem do homem soviético.

O método consistirá na análise comparativa entre os filmes “*Entusiasmo*” (1931) de Dziga Vertov e “*A Felicidade*” (1935) de Alexander Medvedkin. A escolha justifica-se pelo contraste existente entre as expressões estéticas desses filmes, e também, em um possível posicionamento político divergente, de tal forma que “*A Felicidade*” foi censurado na época e “*Entusiasmo*” não. Ambos os filmes apresentam a vida soviética no início da industrialização e da coletivização do campo. O processo de contraposição das obras irá partir da observação do modo - conteúdo e forma - de abordar esses dois temas e outros suplementares que auxiliem na compreensão da imagem do “*novo homem soviético*” criada por esses dois cineastas.

1. O CINEMA: PROPAGANDA E CENSURA

É um instrumento que se nos oferece o melhor instrumento de propaganda qualquer que esta seja — técnica, cultural, antialcoólica, sanitária e política; permite uma propaganda atraente e acessível a todos. Poderemos nós dominar esse incomparável instrumento? Por que não?

Leon Trotsky

Já em 1923, Leon Trotsky – época em que ainda possuía grande influência na URSS – apregoou dentro do Partido Comunista a relevância e o poder do cinema como instrumento de propaganda política. Em seu livro “*Questões do modo de vida*” (1923), dedicou um capítulo para falar com especificidade do cinema.

Atualmente, neste domínio, o cinema representa um meio que ultrapassa de longe todos os outros. Todas essas exigências o cinema satisfaz de forma mais direta, mais espetacular, mais imaginativa e mais viva, sem que nada se exija do espectador, nem mesmo a cultura mais elementar. Daí esta reconhecida atração do espectador pelo cinema, fonte inesgotável de impressões e de sensações. Tal é o ponto de partida, e não só o ponto de partida, mas o domínio imenso a partir do qual se poderá desenvolver a educação socialista.¹

Com a conquista da velha fórmula do movimento operário, “*Oito horas de trabalho, oito horas de repouso, oito horas de liberdade*”, a população era conduzida naturalmente a uma elevação cultural, com a Revolução de Outubro, o operariado teria mais tempo dedicado

¹ Trotsky, Leon. *Questões do modo de vida*. A Vodka, a Igreja e o Cinema. Edições Antídoto, 1979.

ao lazer. Neste sentido, Trotsky considerava legítimo o desejo de entretenimento, ao mesmo tempo que o avalia como inseparável da instrução para a educação coletivista.²

Contudo, era notório o seu atraso tecnológico e artístico neste campo, “*não temos dominado o cinema, mostra até que ponto somos toscos e ignaros, para não dizer simplesmente tacanhos*”.³ A partir desta consideração saíam diversas iniciativas do Partido Comunista para implementar e avigorar o papel do cinema no país, com a instalação de salas de cinema e a criação dos *agit-trens* que exibiam obras cinematográficas ao grande público.

Trotsky ainda rivaliza e opõe os métodos da Igreja Ortodoxa aos do cinema, ponderando que esta arrebatava especialmente o campesinato.

O divertimento e a distração representam um enorme papel nos ritos da igreja. A igreja age por métodos teatrais sobre a vista, o ouvido e o olfato (o incenso!) e, através deles, age sobre a imaginação.⁴

Conclui assim, que o cinema deve ocupar o lugar da religião se incrustando na consciência através de suas novas formas de espetaculosidade e efeitos culturais. “*O cinema diverte, excita a imaginação pela imagem e afasta o desejo de entrar na igreja. Tal é o instrumento de que devemos saber fazer uso custe o que custar!*”.⁵

A frase de Vladimir Maiakovski - conhecido como o “poeta da revolução” - bem pode condensar o que se passou com a cultura e com o cinema nos anos subsequentes: “*Quero que a baioneta se assimile a pena*”. Em outras palavras, os artistas teriam por sua parte plena consciência de se tornarem combatentes.⁶ E o Partido, por sua parte, decide converter-se em coautor de todos os artistas, alterando e manipulando sua visão e habilidade criativa. A cultura, por assim dizer, é nacionalizada até o começo dos anos 1930, com a entronização do

² *Ibidem.*

³ *Ibidem.*

⁴ *Ibidem.*

⁵ *Ibidem.*

⁶ Heller, Michel. *El hombre nuevo soviético*. Barcelona: Editorial Planeta, 1985, p. 201.

Realismo Socialista e a perseguição às dissidências políticas e estético-ideológicas. O cinema nesta conjuntura é colocado com uma arma posta nas mãos do Estado.⁷

A liberdade de criação está garantida pelo Estado novo. Porém, sua esfera de utilização tem que definir-se claramente segundo nossas necessidades e nossa responsabilidade nacional, cujos limites estabelece a política e não a arte.⁸

Se as obras de arte podem nascer em condições de não liberdade, então gritamos: “Viva a não liberdade!”⁹

A censura, instaurada já nos dez primeiros dias da Revolução, se estenderá ao longo das décadas que se seguirão até originar um colossal aparato que controla cada palavra na imprensa e cada plano no cinema.¹⁰

Muitos artistas aderiram ao sistema procurando a proteção e o apoio do Estado. Em 1928, dois dos cineastas mais célebres, Eisenstein e Pudovkin, se dirigiram a comissão do Partido encarregada de questões cinematográficas para pedir-lhes “a instauração de uma ditadura ideológica muito firme”.¹¹ Anos mais tarde, a comunidade cinematográfica experimentaria as consequências deste pedido, como ironicamente aconteceu com Eisenstein em “*Ivã o Terrível*”¹² (1948 a parte 2) e em “*O prado de Bezhin*” (1937)¹³.

Mais cedo ou mais tarde, todos chegavam a esta conclusão: sem o Partido era impossível criar. Assim exemplificaria Dovzhenko que disse mais tarde: “*o verdadeiro artista não era o que tinha talento ou o gênio, nem o que estava dedicado a causa da Revolução, a classe operária e a conquista socialista, mas aquele que disse sim*”.¹⁴ Ao final dos anos vinte

⁷ *Ibid.* p. 203.

⁸ Richard, Lionel. In: Heller, Michel. *Op. Cit.* p. 202.

⁹ Alexéiev, Mijaíl. In: Heller, Michel. *Op. Cit.* p. 202.

¹⁰ Heller, Michel. *Op. cit.* p. 203.

¹¹ *Ibidem.*

¹² Stalin se sentiu ofendido com a segunda parte porque retratava o terrorismo de Estado nas mãos de um louco, Ivã. Por isso, foi censurado e lançado apenas dez anos após a morte de Eisenstein.

¹³ Famoso por ter sido censurado e supostamente destruído antes de sua conclusão. Assim como o *Velho e o novo/A linha geral* (1929), o longa *O prado de Bezhin* também abordaria o processo de coletivização dos campos, ocorrido durante o começo da era stalinista.

¹⁴ *Ibid.* p. 204.

do século passado, os criadores enfrentavam a escolha de render-se ou perecer, a transformação da cultura implicava igualmente na do artista.¹⁵

Outra consequência da repreensão artística foi o afastamento da noção de talento da cultura soviética. A aptidão criativa muitas vezes mais lhes prejudicava do que lhes servia, veremos isto encarnado nas obras e na trajetória de Dziga Vertov. Assim, também surgiria um gradual aprisionamento da expressão artística no chamado Realismo Socialista¹⁶. O cineasta Lev Kuleshov declarou em decorrência que *“para pintar um bom quadro deve-se observar esta regra essencial: a arte deve ser uma arte de partido”*.¹⁷

O Regime travaria uma luta implacável contra a ironia, posto que consideravam que ela nunca era neutra. Razão pela qual Medvedkin e outros cineastas descobririam a possibilidade de criar mediante subtendimentos e ler nas entrelinhas. Veremos adiante como estes dois autores, Vertov e Medvedkin, atuaram perante este panorama. Todo o levantamento histórico e teórico feito ao redor destes cineastas diz respeito aos elementos que procuraremos concatenar para obter uma análise mais completa e realista de suas visões e intenções nos filmes analisados. Buscaremos interligar o passado destes diretores buscando suas influências e motivações.

¹⁵ *Ibid.* p. 205.

¹⁶ Em linhas gerais, foi o modelo artístico oficial da União Soviética entre as décadas de 1930 e 1960. Entre os objetivos principais se encontrava: a necessidade de transmitir ao povo a ideia da onipresença e onisciência do grande líder; o positivismo heroico, apresentando o arquétipo do perfeito revolucionário; realizar uma arte “acessível aos olhos de milhões”.

¹⁷ *Ibid.* p. 206.

1.1 DZIGA VERTOV

Somente a consciência pode lutar contra o domínio da magia. Somente a consciência pode formar um homem de opinião firme e sólida convicção. Nós precisamos de homens conscientes, não de uma massa inconsciente e submissa à qualquer sugestão passageira.

Dziga Vertov

David Abeliovich Kaufman, um estudante judeu de Bialystok, entrou em 1918 no departamento de notícias da Comissão de Cinema de Moscou para tornar-se Dziga Vertov, seu artístico pseudônimo que significa “pião que gira”.¹⁸ Seu codinome traria implícito a paixão pela velocidade advinda de uma forte influência futurista.

Na juventude estudou música no conservatório de sua cidade natal, sendo mais tarde recrutado para a sessão especial de músicos da academia militar em Chuguev por razão de seu talento nato. Entre 1916-17 se envolveu na experimentação com a gravação, edição e na organização de sons não musicais. Este “laboratório do ouvir”, como ele próprio chamou, foi o início do inovador experimento da montagem de som que futuramente daria origem a “*Entusiasmo: Sinfonia de Donbass*” (*Entuziazm: Sinfoniia Donbassa, 1930*).¹⁹

Vertov tinha grande interesse por poesia, frequentava clubes de leitura e escrita e permaneceu praticando o poema futurista e a experimentação linguística até o fim de sua vida.²⁰ Este gosto pela poesia e pela linguagem se refletiria em muitas das suas obras, levando-o a produzir muitos “filmes poemas” e a usar a estrutura poética em cartelas e até mesmo em filmes inteiros.

Já em 1918 assumiu a responsabilidade administrativa da primeira série jornalística soviética, a “*Kino-nedelia*”. Graças ao seu primoroso trabalho, foi escolhido como pioneiro do *agit-train* “*Revolução de Outubro*” para ser o primeiro câmera. Estes trens percorriam os territórios recentemente capturados pelo Exército Vermelho durante a Guerra Civil realizando

¹⁸ Mackay, John. *Russia's people of empire*. Dziga Vertov. Indiana University Press, 2012, p. 285.

¹⁹ *Ibid.* p. 284-285.

²⁰ *Ibid.* p. 286.

a propaganda do novo regime.²¹ Vertov teve a oportunidade de aprofundar na sua experimentação com imagens mantendo sempre seu trabalho centrado na não-ficção.

O Comissário de Esclarecimento decide encarregar uma nova série jornalística ao grupo de documentário de Vertov, que mais tarde se tornaria o “*kinoks*” (*kino* de cinema e *oko* de olho). A série ficou intitulada como “*Kino-pravda*”²² marcada por um rico desenvolvimento de dispositivos – filmes de arquivo, restaurações, animações, experimentação com intertítulos em movimento. Os temas giravam em torno da organização Pioneira dos Jovens, a morte de Lênin, ou a visita de camponeses a cidade.²³

A partir desta série podemos encontrar o espírito jornalístico em Vertov que definiria o seu tom de um estilo fortemente retórico. Dziga minimiza o registro de eventos e concentra-se muito mais em construir um argumento persuasivo, relacionando cenas capturadas em diferentes tempos e lugares. Como realiza no “*Cine-pravda n.1*” constrói a seguinte associação: salvar as crianças famintas (imagem de crianças livres); a remoção de objetos de valor da Igreja (imagens de ícones sendo destruídos); cada pérola salva uma criança (imagens de crianças que estão sendo alimentadas).²⁴

Estas imagens não necessariamente podem ser relacionadas causalmente. As crianças alimentadas podem não ser as crianças famintas, o confisco de propriedade da Igreja pode não ter financiado o sopão. Vertov não grava uma relação causal já existente ele cria o sentido a partir de eventos desconexos. As três sequências descrevem um problema e propõem a solução.²⁵ Cada vez mais, estruturou seus filmes não somente de acordo com a estrita ordem cronológica, mas de acordo com associações lógicas. Dziga vive uma dualidade em suas obras, gravar “a vida como ela é” – como veremos mais a frente -, ao mesmo tempo em que explora todo o potencial persuasivo forçando a conexão causal de relações não interligadas essencialmente.²⁶

²¹ *Ibid.* p. 286.

²² Neologismo de Vertov que significa “filme verdade”.

²³ *Ibid.* p. 287.

²⁴ Hicks, Jeremy. *Dziga Vertov: defining documentary film*. Londres: I.B. Tauris, 2007, p. 7.

²⁵ *Ibid.* p. 8.

²⁶ *Ibid.* p. 10-11.

Buscava intensamente a persuasão até o ponto de fazer um elaborado trabalho com os letrados, que não considerava como um simples papel informativo na narrativa. Inovava além da textura verbal dos intertítulos a textura visual, concebendo cuidadosamente novas fontes, enfatizando palavras, variando seu tamanho e número.²⁷

O objetivo aqui é a busca de novas formas não puramente por causa da novidade, mas, para encontrar a melhor maneira de passar a mensagem para o grupo mais vasto possível, e influenciá-los tão profundamente quanto possível.²⁸

Foi durante o período de 1922-25 que lançou seus artigos mais famosos, como o manifesto "*Nós: Variante de um Manifesto*" e "*Cine-Olho: uma revolução*". O objetivo central desses artigos é declarar morte a todos os filmes feitos até então, "*NÓS declaramos que os velhos filmes romanceados, teatralizados e outros têm lepra*"²⁹, assim como redefinir o cinema como captação da "sensação de mundo" através da substituição do olho humano ("o olho inaperfeiçoável"), pela câmera, "o olho aperfeiçoável", "*utilizar a câmera de filmar como um cine-olho muito mais perfeito que o olho humano*".³⁰

O cinema encenado, atacado por Vertov, era encarado por ele como o símbolo do domínio burguês, ele incita que "*milhões de trabalhadores, recuperando a vista, começam a duvidar da absoluta necessidade de sustentar a estrutura burguesa do mundo*".³¹ A chave para isto era captar o mundo percebido sem máscaras, como o "mundo da verdade nua" que filmaria o que passa despercebido, buscando alcançar a intensidade original que não é dada na aparência.³²

O diretor normalmente inventa a trama para o cenário. (...) Ele não faz com o auxílio de autores, atores e carpinteiros de cenário, para construir uma ilusão da vida; ele empurra a lente de sua câmera diretamente para os centros movimentados da vida real.³³

²⁷ *Ibid.* p. 14.

²⁸ *Ibidem.*

²⁹ Vertov, Dziga. *Nós: Variante de um Manifesto*. Kinofot, n.1, 1922.

³⁰ Vertov, Dziga. *Cine-Olho: uma revolução*. Lef, n.3, 1923.

³¹ Vertov, Dziga. *Kino-glaz: Cine-Atualidades em seis séries*. Pravda, 1924.

³² Michelson, Annette. *O homem da câmera*. In *Cine-Olho*, n. 8-9, 1989, p. 4.

³³ Tretyakov, Serguei. In: Leyda, Jay. *Kino: an history of the Russian and Soviet film*. Londres: George Allen and Unwin, 1960, p. 177.

Sua ênfase também se volta para modificar a percepção e a sensibilidade a fim de trazer a alta velocidade da modernidade industrial, fazendo uso de provocações futuristas e enaltecendo a máquina como continuidade do corpo humano.³⁴

Atualizando a alma da máquina, fazendo de modo a que o operário se enamore pelas suas ferramentas, a camponesa pelo seu trator, o maquinista pela sua locomotiva, introduzindo a alegria criadora em cada trabalho mecânico, assimilamos os homens novos.³⁵

O sucesso do “*Kino-pravda*” originou o “*Cine-Olho: A vida pega de surpresa*” (*Kinoglaz: Zhizn’ vrasplokh*, 1924). O filme trata sobre o tema da atividade das tropas dos Jovens Pioneiros na fábrica Defesa Vermelha. O “*Cine-Olho*” ganhou a medalha de bronze na Exposição Internacional de Artes Decorativas e Indústrias Modernas em Paris.³⁶ Entretanto, a boa recepção do filme teve curta duração quando se iniciou uma série de críticas na URSS acusando Vertov de excessiva experimentação com a linguagem. O “*Cine-Olho*” é visto como a marca da passagem de Vertov do cinema jornalístico para um cinema mais poético e experimental.³⁷

Por seus escritos é evidente que Vertov procurava criar um modelo participativo de coleta de notícias através do movimento *Cine-Olho*, que fosse mais profundo e radical que o próprio movimento operário presente. Almejava que este movimento transformaria o noticiário da sociedade, democratizando a tecnologia e compartilhando a autoria com as demais pessoas, objetivando um “mundo através dos olhos de milhões”³⁸ – seria a *mídia ninja* da atualidade. Seguia fielmente os ensinamentos de Marx e Engels ao tentar equiparar o trabalho artístico com qualquer outro trabalho.³⁹ Dziga Vertov estava tentando:

³⁴ Mackay, John. *Op. cit.* p. 287.

³⁵ Vertov, Dziga. *Nós: Variante de um Manifesto*. Kinofot, n.1, 1922.

³⁶ Mackay, John. *Op. cit.* p. 288.

³⁷ Hicks, Jeremy. *Op. cit.* p. 15.

³⁸ *Ibid.* p. 18.

³⁹ Cf. Bottomore, Tom (Org.) *Dicionário do pensamento marxista*. Trad. Walternsir Dutra. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2012.

Criar um exército de cine-observadores e cine-correspondentes com o objetivo de afastar-se da autoria de uma única pessoa para a autoria da massa, com o objetivo de organizar uma visão de montagem - e não uma visão acidental, mas uma visão necessária e suficiente do mundo todo em algumas horas.⁴⁰

O problema essencial do movimento *Cine-Olho* era que os bolcheviques não estavam dispostos a tolerar qualquer movimento independente, assim, igrejas, cooperativas, sindicatos todos tiveram que se submeter ao controle do Partido Comunista. Vertov fez tentativas para defender sua independência e a liberdade para criticar as deficiências na sociedade, entretanto em 1925, isso era impraticável.⁴¹

É importante nos determos ainda sobre o método de filmar de Vertov, “*a vida de surpresa*” (*vrasplokh zhizn*). Não se trata somente de uma câmera escondida, mas de um “*ataque relâmpago*” de filmagem, em um capturar o cotidiano de surpresa. Razão pela qual vemos a maior parte das pessoas filmadas por Vertov em atividade, o que as torna menos propensas a reconhecer a presença da câmera enquanto cuidam de suas máquinas e de seu trabalho.⁴²

Se Vertov foi bem-sucedido em alcançar o ideal de filmar as pessoas de surpresa, isso certamente levanta algumas questões éticas. Dziga Vertov considera que toda vida é pública, não existe nenhuma esfera privada na qual uma câmera não tenha o direito de se intrometer. Para ele, o pessoal é político. O que nos remete a uma cena que ilustra esta ausência de privacidade. A sequência exhibe pacientes com doenças mentais; eles são retratados como um exemplo da doença e uma analogia para os elementos capitalistas na sociedade russa. Seminus, reagem naturalmente à presença da câmera, “*Exijo que parem a filmagem!*”, ao que Vertov manipula para inserir uma cartela com um texto diferente: “*Para o inferno com o ícone! O pão é o meu Deus*”. A verdade é que ele nunca aparenta enfrentar isso como um problema ético. Na realidade, Vertov ignora o consentimento pessoal e dirige sua preocupação exclusivamente para obter a permissão do Estado. Seu cine-olho atua sobre a autoridade do Regime para ver.⁴³

⁴⁰ Hicks, Jeremy. *Op. cit.* pp. 17-18.

⁴¹ *Ibid.* p. 21.

⁴² *Ibid.* p. 22.

⁴³ *Ibid.* p. 33-37.

Com o sucesso do filme memorial de Lênin o “*Kino-pravda n. 21*”, Vertov recebeu duas encomendas: “*Avante, Sovietes!*” (*Shangai, Sovet! 1926*), um filme de propaganda eleitoral para a Organização Soviética da Cidade Moscou, e a imponente obra “*A Sexta Parte do Mundo*” (*Shestaia chat’ mira, 1926*), um filme sob encomenda da Gostorg, agência de comércio do Estado, para promover a exportação. Ambas obras foram utilizadas por Vertov como experimentos com estrutura e linguagem, resultando em obras complexas. Isto causou grande revolta aos financiadores dos filmes. Em especial “*A Sexta Parte do Mundo*”, que combinava uma sátira ao capitalismo selvagem, uma catalogação etnográfica e uma ambígua argumentação econômica, todas articuladas em poéticos intertítulos dificilmente de ser assimilados. Tudo isso levou a obra a nunca ser usada de fato como um filme promocional. Vertov foi demitido em janeiro de 1927 da Moscou Sovkino Estúdio, após o lançamento de “*A Sexta Parte do Mundo*”.⁴⁴

Após alguns meses desempregado, Vertov é contratado pela VUFKU (Administração Pan-Ucraniana de Foto e Filme), que era administrada por pessoas que simpatizavam com o futurismo ucraniano. Logo depois de sua contratação realizou em sequência três obras-primas. Seu primeiro contrato foi para fazer um filme sobre a industrialização da Ucrânia, com o foco na construção da Estação Hidroelétrica de Dnepr.⁴⁵ O filme foi realizado em 1928 com o título de “*O Décimo Primeiro Ano*” (*Odinnadtsatyi*).⁴⁶

Na sequência surgiria um dos mais eloquentes experimentos com linguagem da história do cinema, “*O Homem da Câmera*” (*Chelovek s kinoapparatom, 1929*). Foram necessários trinta anos para ser amplamente aceito pela comunidade cinematográfica, e posteriormente reconhecido como o filme mais sofisticado intelectualmente da era silenciosa.⁴⁷

Para Eisenstein “*O Homem da Câmera*” é um compêndio de “*uma cabra-cega formalista e travessuras gratuitas de câmera*”.⁴⁸ Jay Leyda - ex-aluno de Eisenstein e um dos

⁴⁴ Mackay, John. *Op. cit.* p. 288.

⁴⁵ Mais tarde Medvedkin faria um filme sobre a inauguração da mesma Hidroelétrica em “*Inauguração de Dnieprostroy 10 de outubro de 1932*”.

⁴⁶ *Ibid.* p. 289.

⁴⁷ *Ibidem.*

⁴⁸ Michelson, Annette. *Op. cit.* p. 7.

principais historiadores do cinema russo e soviético - ao assisti-lo, demonstrou igual estranhamento:

Foi uma experiência tão fascinante que precisei de três ou quatro outros filmes soviéticos com “estórias” normais para me convencer de que todos os filmes soviéticos não eram compostos de tais espalhafatos de câmera tão complicados.⁴⁹

Sem ingenuidades, Vertov sabia que não era possível atingir as plateias daquele momento, procurou então produzir uma obra endereçada a futuros artistas:

Nós sentimos que tínhamos a obrigação de não apenas fazer filmes para o consumo em larga escala, mas, de vez em quando, os filmes que geram filmes também. Filmes desse tipo não passam sem deixar rastro, por si mesmo ou para os outros. Eles são essenciais, como penhor de futuras vitórias.⁵⁰

A obra aborda temas comuns – o público, a rotina de trabalho, o casamento, o nascimento, a morte, e o entretenimento – muito embora em uma ótica jamais vista, o verdadeiro tema de “*O Homem da Câmera*” é o cinema, que será representado pela figura da mulher.⁵¹ O olho do filme é associado ao sexo feminino – que se tornará cada vez mais presente nas obras de Vertov – e o seu despertar é uma metáfora do resgate do sono do irreal para a tomada de consciência e o início na atividade cinematográfica.⁵²

Vertov analisa a partir do filme o papel e o lugar do cinema na sociedade, associando-o ao processo industrial, e, concomitantemente descortinando o mistério dos dispositivos do cinema que até então eram desconhecidos. Isto é feito ao revelar os processos da realização de um filme: a montagem, a captura de imagens, o preparo da câmera, etc.⁵³

A motivação do cineasta para dar conhecer este processo é também movida pela aversão ao ilusionismo, pois Dziga acreditava em uma força mais poderosa: a consciência. De maneira geral, o intuito de produzir choque e desconcerto no espectador através das “anomalias” técnicas que inventava – superposições, variação de velocidade, montagem

⁴⁹ Leyda, Jay. *Op. cit.* p. 251.

⁵⁰ Dziga Vertov. In: Hicks, Jeremy. *Op. cit.* p. 66.

⁵¹ No filme esta mulher é a própria Svilova, esposa de Vertov e montadora.

⁵² *Ibid.* p. 65.

⁵³ *Ibid.* p. 67.

frenética – tinham o objetivo de questionar o processo de identificação e participação do espectador, desencadeando uma crise de crença.⁵⁴

Nós elevamos nossos protestos contra a colusão do diretor como feiticeiro com o público submetido ao feitiço. Somente a consciência pode lutar contra o domínio da magia. Somente a consciência pode formar um homem de opinião firme e sólida convicção. Nós precisamos de homens conscientes, não de uma massa inconsciente e submissa a qualquer sugestão passageira. Viva a consciência de classe de homens sadios com olhos e ouvidos para ver e ouvir. Abaixo com o véu perfumado de beijos, crime, pombas e prestidigitação! Viva a visão de classe! Viva o cinema olho!⁵⁵

Seu desejo era provocar uma força centrífuga - na maior parte de suas obras -que arremessasse o espectador para fora do filme. Vertov faz constantes referências à presença da tela enquanto superfície para que o público sempre atinja antes a esfera da consciência do que a da ilusão.⁵⁶ Acredita neste poder principalmente porque apenas a consciência seria capaz de realizar a revolução, o contrário produziria a alienação.

A preocupação ideológica com a função social de sua arte como agente do aperfeiçoamento humano, de uma transformação social que resulte na transformação da consciência em seu sentido mais completo e profundo, compartilhadas com a certeza de acender ao “mundo da verdade nua”, são fundadas a aceitação e na afirmação da qualidade radicalmente sintética da realização cinematográfica através da estilística da montagem.⁵⁷

O fundamento deste processo está na técnica de montagem, acentuando hiperbolicamente a materialidade do objeto como centro de interesse. A edição, para Vertov, é equivalente ao programa de semântica construtivista.⁵⁸ “*Montar é organizar pedaços de filmes, chamados fotogramas, em uma cine-coisa. Isto significa escrever algo cinematográfico com planos filmados*”.⁵⁹

⁵⁴ Michelson, Annette. *Op. cit.* pp. 16-17.

⁵⁵ Extraído de um registro estenografado de sua conferência, realizada durante um colóquio sobre Arte e Vida Cotidiana, publicado pela primeira vez em Moscou em 1966. In: *Ibid.* p. 13.

⁵⁶ Em *A Sexta Parte do Mundo*, Vertov aborda diretamente o público em cartelas como: “*Você. Você que está sentado neste auditório*”.

⁵⁷ *Ibid.* p. 8.

⁵⁸ *Ibid.* p. 9-10.

⁵⁹ Vertov, Dziga. *Cine-Olho: uma revolução*. Lef, n.3, 1923.

Esta composição é gerada através da organização dos “intervalos”, o movimento entre os fotogramas, articulado pela escala de planos, ângulos, relação de luz e velocidade. Nesta perspectiva do filme como linguagem, “*O Homem da Câmera*” é testemunho do excessivo emprego de figuras de linguagem, metáforas, comparações, metonímias, parataxe, tal como usa repetidas vezes em muitos de seus filmes.⁶⁰ Inclusive emprega a figura de linguagem *hysteron proteron* para derrubar a quarta parede, que consiste na inversão da ordem natural de uma frase. Materializa isso usando imagens invertidas para denunciar o caráter frágil da ilusão no cinema.⁶¹

As autoridades se apresentaram de maneira hostil a Vertov quando ele retornou da Ucrânia. Essa oposição significa o fortalecimento da convicção – que se principiara com o “*Cine-Olho*” - de que Vertov representava um desafio perigoso e inaceitável para os imperativos do Partido Comunista.⁶² Acusado de formalista aparentava não contribuir com a propagação do ideário comunista.

Seu próximo filme foi como uma emenda a esta visão, demonstrando que era possível utilizar todos os recursos da linguagem cinematográfica como instrumento de persuasão a favor do Regime. “*Entusiasmo: Sinfonia de Donbass*” foi o primeiro filme sonoro de Vertov. Rodado no calor do Primeiro Plano Quinquenal, é uma das suas maiores inovações artísticas – especialmente no trabalho com o som – e ao mesmo tempo umas das suas obras mais politicamente problemáticas.⁶³ Foi realizado durante o estágio inicial da coletivização e da industrialização, embora ocultasse o período mais violento e destrutivo da campanha.⁶⁴

Contudo, é inegável o valor artístico do trabalho com o som, Vertov cortou as “imagens acústicas” tão livremente quanto manipulou os recursos visuais, com uma grande quantidade de sobreposições.⁶⁵ Após uma exibição em Londres em 1931, escreveria Charles Chaplin em sua famosa carta elogiando a composição de Vertov:

⁶⁰ Michelson, Annette. *Op. cit.* pp. 10-13.

⁶¹ *Ibid.* p. 13-14.

⁶² Hicks, Jeremy. *Op. cit.*, p. 70.

⁶³ Mackay, John. *Op. cit.* p. 289.

⁶⁴ Medvedkin fez uma descrição mais realista de Donbass em 1933: “*Nos colocaram ao lado da fábrica, na borda da velha Yúzovka (fábrica antiga), onde ficavam as pegadas da terrível pobreza pré-revolucionária que reinava ali. Lugar e tempo de pouca alegria (...). Que é que vamos poder filmar aqui?*”.

⁶⁵ Leyda Jay. *Op. cit.* p. 282.

Nunca eu poderia saber que esses sons mecânicos poderiam ser arranjados para soar tão belamente. Eu o considero como uma das sinfonias mais emocionantes que eu ouvi. Sr. Dziga Vertov é um músico. Os professores devem aprender com ele, e não brigar com ele. Parabéns.⁶⁶

Mas o público soviético não estava habituado a gastar dinheiro com filmes tão decorativos que não eram nem dramáticos nem informativos. “*Entusiasmo*” teve uma vida pública mais longa sobre as telas estrangeiras do que em casa.⁶⁷ Novamente, Vertov foi vítima de hostilidade por parte do Partido ao ser acusado de fazer “*documentalismo*”⁶⁸. Com o constate crescimento do Realismo Socialista, a estética de Vertov seria gradualmente mal vista, pois não atingia o princípio básico da arte acessível que esta doutrina pregava.

“*Três Canções de Lênin*” (*Tri pesni o Lenine, 1934*) foi o resultado do alinhamento de Vertov com o Realismo Socialista, e também é visto como uma renúncia de tudo o que Dziga Vertov representava anteriormente. Neste filme, ele emprega as ferramentas do cinema não para desmitificar como anteriormente, mas para santificar Lênin. “*Era um exemplo da mão pesada do realismo socialista que metodicamente esmagava o futurismo e a experimentação formalista, diametralmente oposto a O Homem da Câmera*”.⁶⁹

Tornou-se a sua obra com maior sucesso de público e lhe rendeu a Estrela Vermelha em 1935⁷⁰, mas não a qualquer preço. Vertov havia colocado uma ênfase indevida sobre Lênin, conquanto o culto a Stalin eclipsava a figura de Lênin no momento presente. Na comemoração do aniversário da morte de Lênin, Stalin ocupava mais da metade da primeira página do Pravda e Lênin permaneceu no plano de fundo. O mesmo se passou com todos os filmes subsequentes sobre Lênin, sob o controle abusivo, Stalin ocupava neles mais da metade da duração dos longas-metragens com a sua figura do que a de seu antecessor. “*Três Canções de Lênin*” foi reeditado e lançado apenas quatro anos depois com inserções de imagens de

⁶⁶ Hicks, Jeremy. *Op. cit.* p. 126.

⁶⁷ Leyda, Jay. *Op. cit.* p. 282.

⁶⁸ Documentário como uma distinta tradição prometendo acesso privilegiado ao real e a “feticização do fato”.

⁶⁹ Hicks, Jeremy. *Op. cit.* p. 91.

⁷⁰ Mackay, John. *Op. cit.* p. 290.

Stalin⁷¹ que dominavam toda a terceira música, além de remover imagens de políticos que tinham sido declarados “inimigos do povo”.⁷²

“Na atmosfera sufocante e hostil da década de 1930 na União Soviética, Vertov tornou-se uma figura cada vez mais marginal”.⁷³ Durante a época do Terror (1937-38), Vertov perdeu todos os patrocínios que recebia e gradualmente declinava sua saúde.⁷⁴ Enquanto isso, procurava compreender o porquê dos filmes atuados estarem sendo elevados como a nova verdade, e os documentários tomarem um papel cada vez mais subserviente.⁷⁵

Em uma tentativa de reviver o documentário na URSS, produziu “*Canção de Ninar*” (*Kolybel’naia*, 1937). Novamente confirma a proeminência da mulher em suas obras - em contraste com o que se achava majoritariamente nos demais realizadores – ao escrever um roteiro audacioso que atacava a exploração histórica da mulher, particularmente a exploração sexual.

Canção de Ninar coloca a questão: o que é a felicidade? Suas respostas são a maternidade e [a revolução de] outubro, como a abertura de todos os caminhos para o desenvolvimento das mulheres. A fim de nos convencer desta associação não muito evidente, o filme usa uma variedade de meios para associar a maternidade feliz com a revolução.⁷⁶

Vertov cedia cada vez mais à pressão de Stalin, e como ato de demonstração de sua lealdade foi capaz de abdicar do sentido original do filme que permutou a centralidade da mulher pela ênfase no “cuidado paternal” oferecido a todos os cidadãos soviéticos, personificado na figura de Stalin.⁷⁷

Apesar da boa recepção, foi removido rapidamente das telas de Moscou. Embora não fosse um filme proibido, por que razão seria retirado tão cedo? A começar pela necessidade de reeditá-lo para remover e substituir a imagem de pessoas que foram presas e assassinadas

⁷¹ No entanto, a versão mais amplamente disponível hoje em dia é uma restauração lançada em 1970, que corta todas as referências a Stalin, inclusive aquelas presentes no original.

⁷² Hicks, Jeremy. *Op. cit.* pp. 91; 100-102.

⁷³ *Ibid.* p. 106.

⁷⁴ Mackay, John. *Op. cit.* p. 290.

⁷⁵ Hicks, Jeremy. *Op. cit.* p. 107.

⁷⁶ *Ibid.* p. 108.

⁷⁷ Mackay, John. *Op. cit.*, p. 290.

posteriormente. Porém, o principal fator foi que o próprio Stalin supostamente assistiu ao documentário e indicou seu descontentamento com a sua representação.⁷⁸

Se é para Stalin aparecer em um filme, ele deve estar em uma reconstrução o qual alguém alto e bonito possa representá-lo (...). O filme de Vertov parecia tentar a mesma elevação de Stalin, mas a encenação histórica alcançava um propósito semelhante muito mais satisfatoriamente.⁷⁹

Já no início dos anos 1940, Vertov vagou de estúdio em estúdio trabalhando em filmes que nunca seriam lançados, “*Três Heroínas*” (*Tri geroxni, 1938*), e “*A Menina e o Gigante*” (*Devochka i velikan*) que não chegou sequer a ser produzido. Durante a realização de “*Para Você, Fronte*” (*Tebe, Front, 1942*) sofreu um colapso nervoso em consequência de sua saúde que se prejudicava desde os anos 1930.⁸⁰

Tragicamente durante a Segunda Guerra Mundial, os nazistas assassinaram os pais de Vertov – que eram judeus – e todos seus parentes próximos de Bialystok. Significativamente, sua esposa Svilova foi montadora do primeiro documentário sobre Auschwitz (*Osventsim, 1945*).⁸¹

O último filme de Vertov, *O Juramento da Juventude* (*Kliatva molodykh*) foi severamente criticado pelos supervisores do estúdio em 1944 e não foi aceito para ser produzido. Nos meses seguintes, Vertov propôs desesperadamente ao menos cinco versões diferentes do roteiro em uma rápida sucessão, mas foi rejeitada assim como a maioria das propostas que havia oferecido desde 1938.⁸² “*Após este ponto, Vertov parou de apresentar ideias para filmes, ou novas ideias sobre filmes*”.⁸³

O mais desconcertante discurso de Vertov nos seus últimos anos foi a sua defesa

⁷⁸ Hicks, Jeremy. *Op. cit.* pp. 115-116.

⁷⁹ *Ibid.* p. 116.

⁸⁰ Mackay, John. *Op. cit.* pp. 290-291.

⁸¹ *Ibid.* p. 291.

⁸² *Ibid.* p. 291.

⁸³ *Ibidem.*

contra as acusações de cosmopolitismo.⁸⁴ Apesar de não pertencer mais ao grupo principal de cineastas, ele foi alvo durante a campanha de calúnias do próprio deputado e ministro do cinema V. Shcherbins, que publicou um ataque a “estetização cosmopolita” na página do jornal *Arte do Cinema*. A defesa de Vertov incluiu uma autocrítica de que “*O Homem da Câmera*” foi um “erro formal” e que por razão de sua doença repentina nunca chegou a completá-lo. Depois deste evento raramente apareceu em público, e quando fez para dar uma palestra aos trabalhadores de um jornal defendeu princípios diametralmente opostos àqueles que pensava no seu auge intelectual, como defendeu a ideia de que o roteiro é a base do documentário.⁸⁵

Nos seus diários descreve criticamente a obstrução burocrática que enfrentou quando tentou montar alguns dos cinejornais *Notícias do Dia*, oferecendo grande nível de detalhe para a posteridade.⁸⁶ Em outubro de 1953, Vertov é diagnosticado com um câncer maligno no estômago. Imensamente fraco e deprimido, ele recusou o tratamento e faleceu alguns meses depois.⁸⁷

⁸⁴ Pensamento filosófico que despreza as fronteiras territoriais impostas pela sociedade, considerando a humanidade como uma única nação.

⁸⁵ *Ibidem*.

⁸⁶ *Ibid.* p. 291-292.

⁸⁷ *Ibid.* p. 292.

1.2 ALEXANDER MEDVEDKIN

Tem aqui não somente uma obra excepcional, mas também um autor excepcional. Nenhum efeito, nenhuma piada por si mesma, mas a busca de que cada piada sirva a um propósito.

S. M. Eisenstein

Alexander Ivanovich Medvedkin foi um homem cuja vida esteve sempre entrelaçada com a história de seu país. Ocorresse o que ocorresse, ele sempre esteve no epicentro dos acontecimentos.

Medvedkin tinha cinco anos quando Lênin escreveu “O que fazer?”. Dezesete anos em 1917 quando “você já sabe”. Com vinte anos passou a Guerra Civil na Rússia, e em seus trinta, passou pelos “Processos de Moscou”. Com 53 Stalin morre, e sua própria vida terminou na véspera da Perestroika. Sua vida pessoal foi entrelaçada com a história da União Soviética e com os principais acontecimentos do século XX.⁸⁸

Caracterizava-se por ser um homem ativamente político, aos dezenove anos alistou-se no Primeiro Exército da Cavalaria Vermelha e combateu na guerra civil após a revolução de 1917. Durante este período, montou dez peças de teatro carregadas de um humor satírico. Em algumas delas, os cavalos eram os próprios personagens e representavam o conselho do exército. Participou também do jornal satírico *Thérebentine*, que influenciou profundamente seu estilo político na arte.⁸⁹

Em 1927 foi nomeado chefe e responsável por toda a propaganda do Exército Vermelho. A necessidade premente de uma reeducação e reconstrução do país foi a motivação de Medvedkin na criação destes filmes⁹⁰. A situação do país era aterradora como descreve o próprio Alexander em uma entrevista de 1985:

“A gente esquece que ao redor de 1921-22, as coisas eram bastante diferentes do que são atualmente. O país estava em ruínas, a gente exausta, a população masculina havia sido dizimada pela Guerra Civil. Não havia pão. A indústria havia sido

⁸⁸ Elegia a Alexandre, dir. Chris Marker, França 1993. Trecho transcrito, minutagem 4’.

⁸⁹ Lecointe, François. *Qui est Alexandre Medvedkine?*. [sine nomine], [2009?].

⁹⁰ *Ibidem*.

destruída. O sistema de transporte não funcionava. Em cima de tudo isto a Primeira Guerra Mundial havia produzido uma geração de analfabetos. Tínhamos recrutas analfabetos. Ensinávamo-los a ler”.⁹¹

No ano de 1929 realizou o curta-metragem “*Atenção a sua saúde*” (*Beregi zdorov’e*). O objetivo era ensinar hábitos de higiene pessoal ao Exército Vermelho.⁹² Pela ignorância da população tornava-se necessário chegar as questões mais básicas de educação. Para mostrar os efeitos da doença, utilizou no filme um efeito de trucagem, fazendo desaparecer de uma tropa que caminhava um grande número de pessoas que teriam morrido pela falta de higiene.

Realizou filmes na *Gosvoenkino* – a produtora do cinema militar – até o início dos anos 1930. Chegou a produzir dezenas de filmes com duração entre dez a vinte minutos de cunho educativo para o Exército Vermelho.⁹³ Desses anos se revela um traço marcante da personalidade Medvedkin, ele era um educador. Entretanto, todo professor tem o seu método, e o cineasta apresentava um que não agravada ao regime.

*“Os filmes de Medvedkin, têm personalidade, geram debate. O conteúdo contundente, estilo novo, causa polêmica e animosidade que muitas vezes vem da incompreensão de sua visão artística”*⁹⁴. Por optar pela sátira, estilo perigoso de se trabalhar naquela época, foi alvo de muitas críticas. Contudo, teve a grande fortuna de encontrar um apoiador. Anatoly Lunacharsky, Comissário do Povo de Educação, convidou Alexander para abrir caminho na investigação e no cinema satírico. Nem sempre Medvedkin lidou com pessoas do Governo que o apoiassem como Anatoly.⁹⁵

Lunacharsky e Medvedkin se aproveitaram da brecha que se abriu com a ordem do Comissário de Transportes do Povo que data de 29 de dezembro de 1931:

“Para que se cumpram as decisões do plenário de outubro do Comitê Central do Partido Comunista referidas ao aperfeiçoamento do transporte ferroviário, é necessário empregar métodos novos e formas de trabalho massivo na propaganda técnica, usando o cinematógrafo para mobilizar as massas trabalhadoras em torno das tarefas de construção socialista e a renovação do transporte ferroviário.

⁹¹ Elegia a Alexandre, dir. Chris Marker, França 1993. Trecho transcrito, minutagem 24’.

⁹² Lecointe, François. *Op. cit.*

⁹³ Roshal, Lev. *Alexandre Medvedkine*. The Movie Jénéthique, 1971.

⁹⁴ *Ibidem*.

⁹⁵ *Ibidem*.

Trabalhando por encargo do Comitê Central, o Cine-trem do “Noticiário Soyuzkino” presta atenção primordial, dentro de seu plano de produção, ao transporte ferroviário, e a primeira rota de três meses em que operará atendendo especialmente a necessidade de melhorar o transporte ferroviário”. Seguem instruções para que os chefes de estação concedam prioridade aos requerimentos do Cine-trem.⁹⁶

Seguiu-se assim os 294 dias a bordo do Cine-trem arquitetado pelo próprio Medvedkin.⁹⁷ Sua estrutura foi inovadora em relação aos modelos antigos dos *agit-trens*.⁹⁸ Consistia em três vagões: um contendo quartos, o segundo abarcava a sala de projeção, um depósito e uma instalação para produzir animações. O último vagão, continha um laboratório para revelar e copiar as películas. Graças ao sistema ferroviário não era preciso abastecer os suprimentos diretamente com a sede central durante meses.⁹⁹

A novidade não era apenas formal, mas se dava principalmente pelos princípios que regiam o Cine-trem. O lema “*hoje filmamos, amanhã exibimos*”¹⁰⁰, colocava este empreendimento a frente de seu tempo. Em uma época que sequer se sonhava com a televisão, o grupo já vivia a cultura da mídia imediata. Milhares de camponeses, operários e mineiros veriam as telas pela primeira vez – também a si próprios projetados - de um dia para outro. Era algo bastante ousado para aqueles anos.

Uma chave para a leitura das obras de Medvedkin está presente em um dos princípios do Cine-trem:

“Não nos limitamos a mostrar uma pacífica crônica de informação. Revelaremos sem temor as causas dos fracassos, os escândalos: levaríamos a tela os “Perturbadores nocivos”¹⁰¹ e lhes apresentariamos nossas exigências fundamentadas; não cessariamos até que se produzisse uma reforma e os malvados ficassem desarmados”.¹⁰²

⁹⁶ Leyda, Jay. *Op. cit.* p. 286.

⁹⁷ Medvedkin descreve detalhadamente suas viagens no seu livro: “*O cinema como propaganda política: 294 dias sobre rodas*”.

⁹⁸ Cfr, Heftberger Adelheid, ““Propaganda in Motion. Dziga Vertov, Aleksandr Medvedkin, Soviet Agitation on Agit-trains, Agit-steamers, and the Film Train in the 1920s and 1930s.” *Apparatus*, 2015.

⁹⁹ Medvedkin, Alexander “*El cine como propaganda política: 294 días sobre ruedas*”. Siglo Vienteuno Editoras, 1973.

¹⁰⁰ *Ibidem*.

¹⁰¹ Os inimigos da revolução. A saber, os russos brancos da guerra civil, os kulaks – camponeses enriquecidos – e os burocratas.

¹⁰² Medvedkin, Alexander. *Op. cit.* p. 4.

Os filmes de Medvedkin tinham incrustados em si um caráter de denúncia. Qualquer que fosse o grupo, a pessoa – chefe ou empregado – que se desvirtuasse dos ideais mais puros do comunismo era indistintamente atacado. Estava disposto a revelar as mazelas do sistema, a mostrar as “*pequenas histórias causticas*”¹⁰³ por trás de tudo aquilo.

Na época em que estive na região das minas de ferro de Krivoi Rog, na Ucrânia, fez inúmeras incursões neste campo da denúncia. “*Nosso jornal “Cine-Gazeta” se dedicava a luta contra o absentismo, o alcoolismo, projetados na tela*”.¹⁰⁴ Filmava chefes encarregados bêbados e exibia publicamente no dia seguinte como forma de reprimi-los. Operadores incapacitados danificando as máquinas. Preguiçosos que dormiam durante o trabalho. Usava o filme como uma arma para fazer a crítica implacável daqueles que se apresentavam aquém das expectativas.¹⁰⁵

Mas Alexander não era por natureza um homem destrutivo, alguém com uma marreta na mão que levava a baixo as bases do país. Pelo contrário, seus filmes – assim como os do grupo que o acompanhava – tinham o objetivo de reestruturar as regiões atrasadas, de formar a população. Os curtas-metragens ajudavam a solucionar problemas de alimentação, nível de vida e bem-estar humano.¹⁰⁶ Além disso, a equipe do Cine-trem obtinha tal engajamento com as dificuldades da população, que assumiam funções de controle no cumprimento das metas estabelecidas a partir destes filmes. Medvedkin qualificava o grupo como organizadores políticos, além da expertise em suas funções cinematográficas.¹⁰⁷

O serviço prestado por Medvedkin e o grupo do Cine-trem a Krivoi Rog foi tão eficiente¹⁰⁸, que a Administração do *trust* do Carvão por sua própria iniciativa arcou com todas

¹⁰³ *Ibid.* p. XIII.

¹⁰⁴ *Ibid.* p. 15.

¹⁰⁵ *Ibid.* p. 13.

¹⁰⁶ *Ibid.* p. 13.

¹⁰⁷ *Ibid.* p. 14.

¹⁰⁸ “*Assim, os filmes “Como vai, camarada mineiro?” e “Filme-Carta” ajudaram realmente a melhorar a vida dos mineiros, que, durante os difíceis tempos do ano 1932, teve uma influência decisiva no fatos ocorridos nas minas de Krivoi Rog*”. *Ibid.* p. 12.

as despesas da viagem da equipe e comprou todos os filmes produzidos por eles naquela região.¹⁰⁹

O sucesso do Cine-trem ocorria também graças a outro princípio de Medvedkin: sua abertura ao debate. Sempre enxergou a necessidade de discutir cada filme com o público após a projeção. Tinha uma atenção especial no momento da interseção do celuloide impresso e do público vivo.¹¹⁰ Descreve Edgardo Cozarinsky na apresentação de “*294 Dias sobre rodas*”:

“Esta modéstia é importante. Medvedkin nunca se toma a si mesmo por Eisenstein. E se, todavia, resulta possível pensar que um público cinematográfico possa ser influenciado politicamente, em algum sentido que não seja imprevisível e incalculável, por um filme visto, é na medida que tanto os valores do entretenimento como os estéticos, em vez de serem descartados ou postergados, passam a operar em um nível alheio: o da interseção entre o registro embalado de imagens e sons, e um tempo vivo e uma presença ativa: a do espectador”.¹¹¹

Estava constantemente preocupado com a interação do público, não apenas com a simples retórica – como muitos autores contemporâneos seus -. Não subjugava a inteligência do público, acreditava nela e a estimulava. Confiava que era possível instigar aqueles camponeses, mineiros, trabalhadores simples e analfabetos. Terminava as sessões com cartelas similares a esta: “*Que é que estão fazendo queridos companheiros? Olhem como superaram vossos vizinhos as mesmas dificuldades!*”.¹¹² Em seguida realizavam-se calorosos debates que se encerravam com planos concretos de reestruturação.

Qual a problemática entorno de seu método? Os filmes do Cine-trem revelam uma imagem indesejada da União Soviética, uma imagem cômica, sobre a situação do “camarada” menor. O regime esperava do Cine-trem a construção da figura idealizada do socialismo.¹¹³ Eles, porém, carregavam a imagem de trabalhadores famintos e esgotados, da ignorância técnica e cultural, da incoerência de pessoas em cargos de comando.

O “*não nos limitamos a mostrar uma pacífica crônica de informação*” é palpável nos relatos de Medvedkin:

¹⁰⁹ *Ibid.* p. 26.

¹¹⁰ *Ibid.* p. XIV.

¹¹¹ *Ibidem.*

¹¹² *Ibid.* p. 12.

¹¹³ Lecointe, François. *Op. cit.*

“Trabalhadores recebiam uma ração de 50 gramas de pão por dia; nas cidades, crianças mal alimentadas; cartões de racionamento pelas quais não se podia conseguir nada; o faminto Exército Vermelho em combate; especuladores sem vergonha; revendedores ambulantes e cruéis capazes de explorar a qualquer um (...)”.¹¹⁴

“Nossa folha de combate¹¹⁵ clamava a voz na bacia pelas causas do escasso rendimento dos presentes. Se enumeravam os atos, cifras, as dolorosas omissões no cumprimento dos procedimentos tecnológicos, o péssimo trabalho de laboratório; se analisavam as infrações no organograma, a confusão na transmissão das painéis de ferro fundido (...) Se demonstrava a indiferença da administração, a aflição para beber [álcool], as reiteradas ausências no trabalho, etc.”.¹¹⁶

O habitual do Regime era apagar tudo que expusesse as mazelas do país e da população. Da mesma forma, o Cine-trem foi apagado. Muitos filmes se perderam, apenas alguns poucos foram conservados.¹¹⁷ Não se falava do Cine-trem na imprensa, e sua curta jornada de menos de um ano acaba.¹¹⁸

Medvedkin continua sua trajetória constantemente reprimido pelo Governo. Em 1935, realiza “*A Felicidade*” (*Schastye*) que sumiria das telas na União Soviética rapidamente após ser censurado. “*O único elemento realista em Schastye são as ideias. (...) É um dos filmes mais originais na história do cinema Soviético, particularmente notável por aparecer no período mais ortodoxo*”.¹¹⁹

Lev Roshal, crítico russo de cinema, fala em uma entrevista sobre a censura daquela época no documentário de Chris Marker “*Elegia a Alexandre*” (*Le tombeau D’Alexandre, 1933*). Diz que era difícil compreender a lógica burocrática para autorizar os projetos. Estavam atentos a qualquer detalhe ambíguo que pudesse ser mal-interpretado¹²⁰.

“Quem poderia mal-interpretar isto? “ - pergunta o artista. Ao que o burocrata habitualmente responde: “Não temos escassez de estúpidos”. E se o artista diz: “Fiz

¹¹⁴ Medvedkin, Alexander. *Op. cit.* p. 37.

¹¹⁵ Medvekin faz referência ao jornal *Ritmo* elaborado pela equipe do Cine-trem. Relatam a situação da siderúrgica de Donbass.

¹¹⁶ *Ibid.* p. 73.

¹¹⁷ Lecointe, François. *Op. cit.*

¹¹⁸ De 25 de janeiro de 1932 a 15 de janeiro de 1933.

¹¹⁹ Leyda, Jay. *Op. cit.* p. 326.

¹²⁰ *Ibidem.*

este filme para gente inteligente não para estúpidos! “. O burocrata responde: “Ainda não está claro para quem você faz o filme”.¹²¹

“*A Felicidade*” foi repreendido apesar do apoio dos cineastas Eisenstein, Pudovkin, Dovzhenko e Tissé. Logo, seu filme seguinte também foi proibido. No primeiro dia de filmagem interromperam o set, e lhe disseram que ele estava suspenso. Por que? Foi acusado em “*A Felicidade*” de ser pró-Bukharin¹²², anti-Stalin, contrário à linha do partido e que claramente apoiava aos kulaks¹²³ em seu filme.¹²⁴

Alexander realiza uma nova tentativa ao filmar “*O fazedor de milagres*” (*Chudesnitsa*) em 1936. Outro filme que foi proibido. Na história, a heroína Zinka defende a tese de que as vacas darão melhor leite se não forem maltratadas.¹²⁵ Teria Medvedkin pretendido fazer uma metáfora destes animais com os camponeses no *kolkhoz*?¹²⁶

Lev Roshal, traz uma reflexão pertinente sobre a moral oculta dos filmes naqueles anos:

“Qualquer um pode ser amo de sua terra”. Essa era a moral com que terminavam muitos filmes do período, não somente de “O fazedor de milagres”. Sempre há algum homem de *kolkhoz* ou menina em cima de uma plataforma, falando como os amos da terra a uma audiência jurídica. “Senhores da terra”, isso era, claro, uma ilusão. Uma ilusão que era cuidadosamente mantida para servir a um propósito: ocultar os verdadeiros senhores, ou na realidade o verdadeiro senhor, o único real, o único que tinha poder sobre o país e sobre o povo.¹²⁷

Antes de eclodir a Segunda Guerra Mundial, Alexander ousa uma última tentativa com “*Nova Moscou*” (*Novaya Moskava 1938*). Uma cena inusitada levará “*Nova Moscou*” a proibição. Na cena, ocorre uma sessão pública onde os arquitetos projetam no auditório os futuros planos urbanísticos da cidade. A máquina enlouquece. É então que entra em questão a

¹²¹ Elegia a Alexandre, dir. Chris Marker, França 1993. Minutagem 1h7min.

¹²² Nikolai Ivanovich Bukharin foi um revolucionário e intelectual bolchevique. Organizou junto de Trotski um plano com objetivo de assassinar Stalin, razão pela qual foi excetuado em 1937.

¹²³ Termo pejorativo usado no linguajar político soviético para se referir a camponeses relativamente ricos.

¹²⁴ *Ibid.* Minutagem 1h 8min.

¹²⁵ Lecointe, François. *Op. cit.*

¹²⁶ Fazendas coletivas da União Soviética.

¹²⁷ Elegia a Alexandre, dir. Chris Marker, França 1993. Minutagem 1h 10min.

sátira e a possível crítica de Medvedkin. A passagem do tempo se inverte na projeção, e na tela aparece o regresso à antiga cidade de Moscou. As velhas construções sobrepõem as novas, o público ri. Uma imagem invertida da destruição da Catedral de Cristo Salvador faz com que ela ressurja dos escombros. Depois disso o protagonista retoma o controle da sessão e volta ao sentido normal do filme. Aparecem as grandes construções e os monumentos de Stalin. O irônico é que toda a parte “edificante” da cena dura apenas um décimo do tempo. Todo o restante da cena é preenchido pela Antiga Moscou.¹²⁸

Tem início a Segunda Grande Guerra. Medvedkin deixa o cinema para participar do front da União Soviética. O silêncio do cineasta na produção surge também da rejeição de seus projetos por parte do Governo e do recente fracasso de muitos filmes que foram censurados.¹²⁹ Mas não por muito tempo, Medvedkin estava sempre no centro dos acontecimentos políticos da nação. Durante aquele período, o Regime requisitava fotógrafos para registrar as conquistas territoriais na guerra. “*Nenhuma atribuição parecia impossível para os cinegrafistas dos cinejornais*”.¹³⁰ Mais tarde, Medvedkin treinou quarenta sargentos para usarem as câmeras de mão automáticas.¹³¹ Filmou a luta na Rússia de perto e também a resistência contra as tropas alemãs.¹³²

Após a guerra, em 1946, Medvedkin conseguiu fôlego lançando “*Terras libertadas*” (*Bespokoynaya vesna*). O filme recebe alguma atenção das autoridades artísticas da União Soviética e passa ileso na censura¹³³.

Mais a frente segue uma linha de documentários que revelam contradições por meio de analogias. “*A lei da covardia*” (*Zakon podlosti*) realizado em 1962, versa sobre o desmantelamento do sistema colonial africano. “*Roubo de amizade*” (*Druzba so vzlomom*) de 1965 faz uma crítica ao imperialismo mundial, sua traição e crueldade. No seu último

¹²⁸ *Ibidem*.

¹²⁹ Lecointe, François. *Op. cit.*

¹³⁰ Leyda, Jay. *Op. cit.* p. 326.

¹³¹ Medvedkin desenvolveu na época da guerra uma câmera acoplada no fuzil. Usava assim o “cinema como arma”.

¹³² *Ibid.* p. 374.

¹³³ *Ibidem*.

filme-panfleto de 1968, “*A esclerose da consciência*” (*Skleroz sovesti*), alerta sobre o perigo de uma nova guerra mundial.

Em uma de suas últimas obras aparenta realizar um acerto de contas com o stalinismo. “*Carta aos meus amigos chineses*” (*Pis'ma Kitajskomu drugu*), de 1971, ataca o maoísmo na China. Denuncia abertamente a brutalidade da Revolução Cultural com imagens marcantes.

Sua carreira termina com grande fertilidade a partir dos anos sessenta. Chris Marker descobre na Cinemateca Real da Bélgica grande parte da filmografia de Medvedkin, fundando assim uma cooperativa chamada SLON.¹³⁴ No ano 1967, depois das greves nas fábricas da corporação industrial Rhodiacéta, na França, um grupo de operários de Besançon e Sochaux decidem fazer filmes sobre sua própria condição inspirados em Alexander. Unidos a cooperativa de Marker, formam o Grupo Medvedkin. Em 1971, estes operários se encontram finalmente com seu mestre na França.¹³⁵

¹³⁴ Sobrenome de Slonimsky, um dos colaboradores mais próximos de Medvedkin no Cine-trem.

¹³⁵ Medvedkin, Alexander. *Op. cit.* p. XI.

2. O “NOVO HOMEM SOVIÉTICO”

O homem é uma corda estendida entre o animal e o super-homem, uma corda sob o abismo. É o perigo de transpô-lo, o perigo de estar a caminho, o perigo de olhar para trás, o perigo de tremer e parar.

Friedrich Nietzsche

Em “*Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém*” (1883), Nietzsche anunciou a possibilidade do surgimento de uma forma superior do homem, o “*Ultra-Homem*”, sobrepujando o Humanismo para além da ideia de homem. Todavia, o protótipo deste homem novo já havia sido originado no seio da Rússia pelo escritor revolucionário Piotr Tkachov. Em 1868, escreveu um artigo intitulado: “*O homem do futuro e o herói pequeno burguês*”. O homem do futuro se tratava do “novo homem soviético”, o ser superior, o oposto ao pequeno burguês, uma criatura inferior.¹³⁶

“*Foram preciso milhões de anos para que a célula evoluísse até o Homo Sapiens, o ser dotado de razão, e apenas sessenta anos para livrá-lo de todas as suas impurezas*”.¹³⁷ Os soviéticos acreditavam seriamente ter atingido o estágio final do processo evolutivo, o *homo sovieticus*, um ser biológico inserido em uma sociedade supostamente sem classes. A doutrina soviética, que a partir da concepção de uma dialética na Natureza, proposta por Engels,

¹³⁶ Heller, Michel. *Op. cit.* pp. 18-19.

¹³⁷ *Ibid.* p. 13.

postula a total inter-relação entre a história humana e a história natural conduzida pelo processo dialético, o que supostamente culminaria em uma sociedade pós-revolucionária e sem classes, no caso, a sociedade soviética. Isto era aceito de tal forma que os estudantes de medicina na URSS aprendiam que existia dois tipos humanos: o *Homo sapiens* e o *Homo sovieticus*.¹³⁸

Mas, de que se trata o “novo homem soviético”, afinal? É o projeto do arquétipo do cidadão soviético, condição *sine qua non* para a consolidação do comunismo (a sociedade sem classes). Foi a busca infatigável do Partido Comunista, durante todo o processo histórico da URSS, para empreender a transformação física e mental dos habitantes do mundo novo, em última análise, transformar a consciência. “O *Catecismo do Revolucionário*”, de Piotr Tkachov, oferece uma lista precisa das qualidades imprescindíveis ao revolucionário profissional:

O revolucionário fez um voto definitivo. Não tem interesses pessoais, negócios, sentimentos, vínculos, propriedades, nem mesmo nome. Para ele, é moral tudo o que contribua para o triunfo da revolução. É imoral e criminoso tudo que se oponha a ela.¹³⁹

Para o autor, a felicidade humana consiste na entrega incondicional à revolução¹⁴⁰, através do aniquilamento pessoal e por meio da instrumentalização da ética¹⁴¹ a fim de atingir os interesses do comunismo. O “novo homem soviético” é a história de uma máquina produzindo engrenagens. Justamente como Stalin havia empregado na “teoria da porca”¹⁴², em que compete a cada cidadão viver como uma simples engrenagem na gigantesca máquina do Estado.¹⁴³

A introdução do livro “*Os soviéticos*”, serve como um guia para compreensão do “novo homem”:

¹³⁸ *Ibid.* p. 25.

¹³⁹ Piotr Tkachov In: *Ibid.* p. 20.

¹⁴⁰ *Ibid.* pp. 18-19.

¹⁴¹ “*Em nossa sociedade é moral tudo o que serve aos interesses do comunismo*” (Brezhnev). *Ibid.* p. 9.

¹⁴² “*Brindo por essa gente simples, ordinária e modesta; por estas “engrenagens” que mantêm a marcha de nossa grande máquina o Estado*” (Josef Stalin). *Ibidem.*

¹⁴³ *Ibid.* p. 13.

Nossa tarefa é muito delicada: como caracterizar o homem novo? ... Nos faltam as palavras, posto que não pode materializar-se em fórmulas (...) Porém podemos relatar dois ou três traços característicos do *homo soviéticus* (...) É antes de tudo um “homem de trabalho” ... É um “homem de coletivo” ... Um homem dedicado por inteiro a sua pátria socialista multinacional ... Um homem responsável por inteiro.¹⁴⁴ (grifo do autor)

Um “homem de coletivo”, a moral soviética estava fundamentada no coletivismo, a atuação de massa que se submete a razão do Partido, entendido como a vanguarda do proletariado e, por isso, o condutor do processo histórico.¹⁴⁵ Ao Estado proletário corresponde o direito de exigir ao cidadão o dever de corresponder. O êxito desta operação dependeria da diligência dos indivíduos em renunciar ao seu eu e em ser fundido no Estado.¹⁴⁶ O mapa das relações sociais se converteria em um cenário privilegiado para o Regime:

Se ataca a religião, a família, a memória e a língua. A sociedade é atomizada de uma maneira sistemática e metódica, de tal maneira que o homem se veja privado dos vínculos por ele escolhidos, em proveito de outros estabelecidos para ele e aprovados pelo Estado. O homem se encontra assim absolutamente sozinho ante o leviatã do Estado. Não lhe resta outro recurso além de “fundisse no coletivo”, transformar-se em uma “gota na massa” se deseja salvar-se de uma solidão que o aterroriza¹⁴⁷.

A razão de ser de um soviético é pertencer ao coletivo, fazia parte do ideário do romantismo revolucionário a agitação e a atividade das massas. Isto constituiria a estratégia perfeita para o Governo perfazer a coletivização do trabalho. Como ocorreu na transição da pequena produção agrícola individual para a coletiva que teve início em 1920.¹⁴⁸ Por volta de 1927 ou 1928, Josef Stalin deu continuidade ao trabalho iniciado por Lênin, e encaminhou pela chamada coletivização maciça do campo.¹⁴⁹ Não existiu perfeição nem serenidade na implantação da coletivização como afirmou o próprio Georg Lukács.¹⁵⁰ Este processo supôs

¹⁴⁴ *Ibid.* p. 28.

¹⁴⁵ *Ibid.* p. 27.

¹⁴⁶ *Ibid.* pp. 13-14.

¹⁴⁷ *Ibid.* pp. 35-36.

¹⁴⁸ Shima, Sonia. *A educação especial do novo homem soviético*. Araraquara: [sine nomine] 2007, p. 54.

¹⁴⁹ *Ibid.* p. 58.

¹⁵⁰ *Ibid.* p. 60.

um forte impacto na população soviética, posto que foi acompanhado pelo genocídio do campesinato. O historiador Robert Conquest considera que a “coletivização e a fome resultante causaram a morte de mais de quinze milhões de camponeses”.¹⁵¹

Pela ótica antropológica coletivista do Estado, o genocídio era indispensável para a realização da utopia socialista. Prova cabal de que o homem fora convertido em uma abstração, um número, uma estatística. Meio século depois, as publicações historiográficas soviéticas da época da coletivização dão a cifra exata das perdas do gado bovino e ovino, entretanto se negaram a fornecer a menor indicação das perdas humanas.¹⁵² “A morte de uma pessoa é uma tragédia; a de milhões, uma estatística” como já haveria dito Stalin¹⁵³.

O anseio do Partido em obter “um homem dedicado por inteiro” era um caráter primordial no “homem do futuro”. O *homo sovieticus* não deveria ter outro referencial que não fosse o Regime. Dessa forma, a *infantilização* da população soviética se converte em um meio essencial para remodelar a consciência.¹⁵⁴

Somos os pais e eles não são mais que crianças. A “refundição do material humano” passa pela infantilização do indivíduo.¹⁵⁵

Em poucas palavras, esperava-se a formação de crianças atemorizadas prontas a executar com docilidade qualquer ordem. Os cidadãos soviéticos passavam por uma lavagem cerebral desde o seu nascimento que lhes causava o temor do uso da liberdade.¹⁵⁶ A partir de 1932 as noções do “eu” e “meu” foram rejeitadas em favor do “nós” e “nosso”; nascendo uma nova concepção de mundo, em que a questão da felicidade não representa papel algum.¹⁵⁷ A figura do pai e da mãe era suplantada pelo ícone do pai onisciente simbolizado por Lênin,

¹⁵¹ Heller, Michel. *Op. cit.* p. 44.

¹⁵² *Ibidem.*

¹⁵³ “Vivi uma época em que o destino do homem recordava mais uma loteria que uma partida de xadrez” (Ehrenburg, sobrevivente da época do terror), *Ibid.* p. 61.

¹⁵⁴ *Ibid.* p. 36.

¹⁵⁵ *Ibid.* p. 40.

¹⁵⁶ *Ibid.* p. 39.

¹⁵⁷ *Ibid.* p. 193.

Stalin e e pelo Partido.¹⁵⁸ “*O estado soviético se ocupa assim de uma das prerrogativas mais importantes da função paterna: a educação dos filhos*”.¹⁵⁹

A luta travada pelo Partido contra o analfabetismo é substancialmente a luta para obter mais indivíduos na vida política, não é por acaso que o estudo se tornou uma obrigação grave na União Soviética.¹⁶⁰

Assim, a educação comunista está indissoluvelmente ligada ao desenvolvimento da consciência política, da cultura geral e à elevação do nível intelectual das massas. Este é o objetivo perseguido por todos os partidos comunistas.¹⁶¹

Durante o dia, ele deve trabalhar, e à noite deve estudar a doutrina marxista-leninista, especialmente os discursos dos líderes, as decisões do Congresso e do partido nas conferências, ter plena confiança na linha do partido e segui-lo sem reservas.¹⁶²

Na educação soviética encontra-se uma metodologia de mitificação e divinização. O conjunto dos mitos criados ao redor dos homens soviéticos gera um “círculo mágico” que fecha todas as portas ao mundo exterior.¹⁶³ Mitos como o do Partido onipotente e onisciente, o que representava a sabedoria; o do guia imortal –Lênin - que encarnava o poder; e o do povo que chegava ao estágio supremo da evolução protagonizando a história autêntica da humanidade.¹⁶⁴

Ao mesmo tempo em que se pautava no culto a personalidade dos líderes tecendo até o primeiro mandamento do Partido: “*Lenin viveu, Lenin vive, Lenin viverá*”.¹⁶⁵ *Que fazer?*, obra de Lênin, tornou-se o novo evangelho. A deificação do “guia” utilizava com abundância os símbolos e atributos religiosos para representar a Lenin.¹⁶⁶ Os historiadores se habituaram

¹⁵⁸ *Ibid.* pp. 39-40.

¹⁵⁹ *Ibid.* p. 43.

¹⁶⁰ *Ibidem.*

¹⁶¹ Shima, Sonia. *Op. cit.* pp. 76-77.

¹⁶² Betea, Lavinia. *L'Homme nouveau* . Politologue, 2003, p. 124.

¹⁶³ Heller, Michel. *Op. cit.* p. 184.

¹⁶⁴ *Ibid.* p. 187.

¹⁶⁵ *Ibid.* p. 63.

¹⁶⁶ *Ibid.* p. 73.

a atribuir a Stalin a “canonização” do líder de Outubro.¹⁶⁷ A autoridade do líder prestava um força extraordinária sobre a qual se apoiava o Partido. Interdependentes, não podiam prescindir um do outro.¹⁶⁸

O projeto humanístico da utopia socialista alberga ainda o “*homem de trabalho*”. Na constituição estava presente uma das expressões mais categóricas de Stalin a este respeito: “*Na URSS o trabalho é um assunto de honra, de valor e de heroísmo*”.¹⁶⁹ Em uma sequência de seu monumental documentário “*Notícias da Antiguidade ideológica*” (*Nachrichten aus der ideologischen antike*, 2008), um entrevistado de Kluge chama a atenção das propagandas da época stalinista que o representava trabalhando num escritório de madrugada. Havia uma expressão na época, de que no Kremlin havia sempre uma luz acesa: seria Stalin que estaria trabalhando continuamente pelo país.

Lênin já havia alinhado as bases do bom trabalho com a moral, quem trabalhasse bem pelo interesse do comunismo é um homem reto e moral, aqueles que não executassem um trabalho bem acabado são homens maus, amorais, e portanto, inimigos.¹⁷⁰ Os anos dos planos quinquenais criaram uma fórmula que traduz com exatidão a relação estabelecida entre os dirigentes e os trabalhadores: “*Se não podes, te ensinarão; se não queres, te obrigarão*”.¹⁷¹

Assim, as leis sobre o trabalho se enrijeceram especialmente durante o primeiro plano quinquenal (1929-34) e aumentaram a responsabilidade dos trabalhadores nas suas obrigações profissionais. Trata-se de uma responsabilidade penal, que em grande parte resultava em alguns anos de prisão na Sibéria.¹⁷²

Na educação, já não se tratava mais do lugar do trabalho na escola, mas do lugar da escola na sociedade trabalhadora e proletária. Deste modo, a educação social estaria atenta à vida objetiva, ao homem da técnica, ao homem humanizado pela atividade do trabalho.¹⁷³

¹⁶⁷ *Ibid.* p. 71.

¹⁶⁸ *Ibid.* p. 75.

¹⁶⁹ *Ibid.* pp. 111-112.

¹⁷⁰ *Ibidem.*

¹⁷¹ *Ibid.* p. 114.

¹⁷² *Ibid.* p. 118.

¹⁷³ Shima, Sonia. *Op. cit.* p. 83.

Levy Vygotsky comenta sobre o método aplicado na URSS das chamadas “novas escolas de trabalho”: “*nessa escola genuinamente voltada para o trabalho este não é introduzido como objeto de ensino, como método ou meio de aprendizagem, mas como matéria de educação*”.¹⁷⁴

Arelada a ideia do trabalho como meio de enobrecimento do homem está a industrialização. A fórmula mágica do Partido era a equivalência entre o poder hegemônico e o poder da indústria. A tarefa era contagiar a população com o entusiasmo pelo avanço industrial¹⁷⁵. Os planos quinquenais propriamente - criados para reduzir o atraso tecnológico do país - eram o novo trecho do caminho que levava ao “paraíso”, e foram convertidos na unidade de tempo na União Soviética¹⁷⁶.

A industrialização significaria, portanto, um processo para transformar um país agrário em outro industrialmente desenvolvido, alcançando a independência tecnológica e econômica, reforçando a sua capacidade defensiva. No caso soviético, a industrialização se baseou no desenvolvimento prioritário da indústria pesada (...). Isso proporcionou a base da economia nacional¹⁷⁷.

O “novo homem soviético” pode ser entendido como um programa de mudanças. Uma vez fixado os objetivos, é necessário determinar os instrumentos para levá-los a cabo. Que instrumentos eram estes? Os principais eram o ódio e o medo.

O medo é capaz de fornecer estímulos para ditar o comportamento social. “*Chegou o momento de dar a essa gente uma lição, de tal maneira que a menor ideia de resistência não possa se quer emergir levemente durante décadas*”.¹⁷⁸ Lênin nesta carta escrita após a adoção do NEP (Nova Política Econômica), não emprega ao acaso a palavra “lição”. As execuções massivas tinham um papel essencialmente didático, era a pedagogia do terror.¹⁷⁹ O líder da revolução do Outubro também deixou escrito suas últimas instruções: “*Os tribunais não*

¹⁷⁴ Vygotsky, Levy. In: Shima, Sonia. *Op. cit.* p. 87.

¹⁷⁵ Característico do “*stakhanovismo*”, ideologia do aumento da produção, exaltado durante o regime stalinista

¹⁷⁶ Heller, Michel. *Op. cit.* p. 50.

¹⁷⁷ Shima, Sonia. *Op. cit.* p. 58.

¹⁷⁸ Lênin, Wladimir. In: Heller, Michel. *Op. cit.* p. 41.

¹⁷⁹ Heller, Michel. *Op. cit.* p. 41.

devem abolir o terror; prometer que cessasse representaria enganar ao mundo ou enganar a nós mesmos”.¹⁸⁰

No período leninista haviam prisões para descobrir os culpados e soltar os inocentes. O método stalinista parte, por sua vez, do pressuposto de que não há inocentes. Stalin descreveu a tática adotada para dirigir os cidadãos soviéticos: *“O método (...) de base é a vigilância, a espionagem, a violação da consciência, a irrisão ...”*.¹⁸¹ O ódio era um sentimento obrigatório do homem soviético, era o instrumento para detectar os “inimigos do povo”, os contrarrevolucionários, e se voltava tanto para fora quanto para os seus iguais na União Soviética.¹⁸² Assim como afirma paradoxalmente Gorki: *“quem não sabe odiar não pode amar verdadeiramente”*.¹⁸³

O aprendizado do ódio sucede com a ajuda da mídia de massa, da propaganda, da literatura, do cinema, do teatro, e todas as artes.¹⁸⁴ O “novo homem soviético” teme e detesta a todo o mundo, e está convicto de que seu medo e seu ódio fazem dele um “super-homem”.¹⁸⁵ *“A formação do novo homem não pairava no plano das ideias, mas se impunha no plano de uma prática social sofrida, dinâmica, viva, sangrenta”*.¹⁸⁶

¹⁸⁰ *Ibid.* p. 98.

¹⁸¹ Stalin, Josef. In: *Ibid.* p. 101.

¹⁸² Heller, Michel. *Op. cit.* p. 101.

¹⁸³ Gorki, Máximo. In: *Ibid.* p. 101.

¹⁸⁴ Heller, Michel. *Op. cit.* p. 102.

¹⁸⁵ *Ibid.* p. 109.

¹⁸⁶ Shima, Sonia. *Op. cit.* p. 115.

3. O “NOVO HOMEM SOVIÉTICO” EM “A FELICIDADE” E EM “ENTUSIASMO”

Levemos o socialismo as novas gerações! Viva a Coletivização!

Entusiasmo

Annuchka, deixa-me ir embora da granja à procura da liberdade! Uma vez livre, serei o dono da minha vida...

Khmyr em “A Felicidade”

3.1 O MÉTODO DE ANÁLISE

Convém previamente estabelecer as diretrizes que conduzirão esta análise. As duas obras se inserem em vasto contexto histórico, estético, cultural e político. Um exame principiado sem a definição clara dos objetivos e métodos poderia ser demasiada extensa e vaga.

O objeto material desta análise consiste na apreensão da formação do conceito do “novo homem soviético” para cada uma das referidas obras. A metodologia adotada será a decomposição fílmica a partir da proximidade temática das obras em relação aos tópicos: “*homem de trabalho*”, “*homem de coletivo*”, “*homem dedicado por inteiro*”, comentados no capítulo anterior e definidos para esta pesquisa como conceitos chave para conceber a perspectiva do novo homem. Um tópico suplementar a ser trabalhado é a religião, devido a sua proeminente presença nos filmes e por a considerarmos-la como um ponto de partida para a esta reflexão.

O enfoque da análise adere a um estudo externo dos filmes, concentrando nos aspectos periféricos originados pela trama, isto é, seu contexto e implicações sociais, políticas, estéticas e filosóficas. As cenas decompostas almejam estabelecer relações da expressão artística com a atmosfera exterior a modo de interpretar e descobrir os significados ocultos das obras. O material-base da análise abrange o textual, a estratégia de criação de efeitos (análise poética), a imagem e o som, e o ponto de vista ideológico.

3.2 A RELIGIÃO

Se existe um ponto em comum entre as obras de Vertov e Medvedkin é a sua visão crítica em relação ao discurso religioso. A estrutura poética de ambos remete a uma desconstrução das autoridades eclesiásticas da Igreja Ortodoxa. Ambos cineastas tinham um conceito semelhante desta instituição.

O tema é encontrado de forma mais acentuada na estrutura de *“Entusiasmo”*. Vertov trabalha a oposição entre o velho – a Rússia pré-revolucionário e religiosa - e o novo – a Rússia Comunista - durante todo o primeiro ato. Convêm fazer o percurso inverso da construção de significado de Vertov para compreender como é articulado este discurso.

A primeira imagem que se vê é a de uma mulher – protagonista comum nas obras de Vertov como foi visto anteriormente – que utiliza fones de ouvido. Há dois pontos importantes a serem comentados sobre esta cena. Primeiro, a mulher é vista aqui como o símbolo do “despertar”¹⁸⁷, como um convite para ouvir a realidade com mais profundidade. Existe uma nítida transição dos sons que ela ouve nos fones, que passam dos sinos, cantos religiosos e a reprodução satírica do hino czarista¹⁸⁸ aos sons das marchas, discursos e “hurras”, figurando a passagem da religião ao socialismo. Segundo, mais uma vez Vertov faz referências metalinguísticas na sua obra, definindo o lugar do som no documentário e

¹⁸⁷ Assim como a mulher foi utilizada em *“O Homem da Câmera”*. Aparenta ser novamente Svilova, esposa de Vertov.

¹⁸⁸ O clímax dos sons “antigos” é uma banda sonora incomodativa, composta de várias camadas com gritos, falas confusas, risadas irônicas, cantos desafinados e choros.

presentificando o mesmo no próprio filme. De certa forma expõe os elementos cinematográficos assim fez como no “*Homem da Câmera*”: a audição é o objeto principal da observação (o foco nos fones e nas orelhas), o maestro é mostrado antes de performar a sinfonia que toca no próprio filme (tona-se assim um som diégico e “realista”), e anuncia-se dentro da própria obra através do rádio a música que será executada: “*Transmitiremos a marcha “O último domingo” do filme “Sinfonia de Donbass”*. Qual o objetivo dessa autorreflexividade? Vertov a usa de forma recorrente nas suas obras como estratégia para arremessar o espectador para a superfície filmica¹⁸⁹, buscando atingir o nível da consciência para persuadir mais profundamente, quebrando o ilusionismo, uma vez que “*somente a consciência pode formar um homem de opinião firme e sólida convicção*”¹⁹⁰.

Imageticamente, Vertov elabora o mesmo discurso antirreligioso graficamente, e também a partir da criação de relações lógicas de eventos desconexos. Em um plano, uma estátua da Igreja – supostamente de Jesus Cristo – é filmado em *plongée*¹⁹¹ a partir das costas, comprimindo no quadro as pessoas no pátio que ficam em pequena escala. A combinação da angulação e da escala dos personagens confere a imagem um teor de opressão da Igreja. De maneira semelhante as cúpulas das igrejas são filmadas em *contra-plongée* e em plano próximo, causando a impressão de “monstruosidade” e imponência da mesma.

Vertov cria ainda uma associação lógica - semelhante a que fez no “*Cine-pravda n.1*”¹⁹² - realizando uma montagem paralela que associa os alcoólatras aos cristãos na entrada da igreja. Esta associação possuía um grande poder retórico na época, pois existia declaradamente uma luta contra o alcoolismo desde a proibição da vodka em 1914, e ainda mais acentuada com a subida ao poder da classe operária¹⁹³. A bebida é sinônimo de alienação, e a religião é equiparada a tal. Nas gravações, o autor fez uso de sua técnica “*a vida de surpresa*”¹⁹⁴, em “ataques relâmpagos” registra homens embriagados dormindo em

¹⁸⁹ Também faz este efeito utilizando uma montagem paralela de um público em uma sala de cinema que aparentemente assiste aos operários chegando na fábrica.

¹⁹⁰ Vide item 1.1 p. 21.

¹⁹¹ Em francês “mergulho”, significa filmar de cima para baixo.

¹⁹² Vide item 1.1 p. 15.

¹⁹³ Cf. Trotsky, Leon. *Questões do modo de Vida: V- A Vodka, a Igreja e o Cinema*. Edições Antídoto, edição: n°44 1° edição: Maio 1979.

¹⁹⁴ Vide item 1.1 p. 18.

bancos, bebendo até a última gota de álcool, aparentemente sem nenhum constrangimento da parte do cineasta, mesmo quando é expulso por eles. De igual modo, filma os cristãos quase como uma câmera escondida, geralmente em nível baixo, e em alguns momentos percebem a presença da câmera e a olham receosos.

Um dos maiores artifícios utilizados nesta sequência foi ocasionado pela conformidade de movimento de câmera dos diferentes planos. Os “intervalos”¹⁹⁵, o movimento entre os fotogramas, são dispostos de modo harmônico para correlacionar a velocidade dos mesmos. O frenético movimento da gôndola do sino acompanhado pela câmera de um lado ao outro, o rápido movimento de cima para baixo em três níveis - a cabeça, a cintura e o chão - das mulheres que se persignam até se reclinarem no piso, e o movimento solto e caótico ao acompanhar o andar dos embriagados. O resultado provoca um atordoamento sinestésico no espectador. A finalidade é transmitir a impressão de loucura, insanidade, demência, fortalecendo a repulsa por estes elementos apresentados anteriormente – o álcool e a religião.

Medvedkin, por sua vez, apresenta outros recursos para recriminar as figuras religiosas. Já nas primeiras linhas das cartelas iniciais vemos o sentido de paródia, que determina o tom para o restante da obra. “*Um conto sobre Khmyr, este ávido desgraçado, sua mulher-égua Anna, Foka, seu vizinho saciado, bem como sobre um padre, uma monja e outros espantalhos*”. Neste intertítulo, significativamente o aglomerado eclesial é inserido no grupo dos espantalhos, que metaforicamente tem a função de repelir e proteger os bens dos demais invasores. Medvedkin procurava assim associá-los ao comportamento de usura, traço marcante nestes personagens ao longo do filme.

Já na primeira aparição do sacerdote, no funeral do pai de Khmyr, há uma fala que define o caráter do personagem de modo escrachado: “*Paga já o dinheiro!*”, diz antes mesmo de terminar de incensar o túmulo. Em outro momento, ocorre um conflito entre a freira e o sacerdote para disputar o dinheiro encontrado em cima de uma ponte. Diante da necessidade de mergulharem para encontrar a bolsa demonstram sua avidez pelo dinheiro: “*Vou mergulhar até morrer mas virei à tona só com a bolsa*”. No dia da abundante colheita de Khmyr, o padre se apropria de grande parte da safra após incensá-la e também se encontra no grupo dos ladrões na cena final do roubo da casa de estoque de grãos do coletivo.

¹⁹⁵ Vide item 1.1 p. 22.

Medvedkin complementa sua visão com algumas outras ironias. Ridiculariza o sinal da cruz ao que os personagens o fazem maquinalmente e quase ininterruptamente, associando a fé a uma concepção irracional. E em uma das cenas mais atrevidas do filme, as freiras que aparecem na colheita de Khmyr vestem hábitos pretos transparentes através dos quais os seus seios nus desmentem sua santidade.¹⁹⁶

Em “*A Felicidade*”, o autor utiliza com recorrência hipérboles visuais, como faz no jardim de Foca que possui uma macieira com frutas do tamanho de uma cabeça humana, símbolo da abundância. Uma hipérbole visual considerável dentro da temática religiosa é tamanho enorme a das mãos do padre na cena do enterro. Medvedkin as utiliza para enfatizar a ganância das “mãos largas para cobrar”.

Vertov e Medvedkin apresentam conformidade de visões em torno da perspectiva anticlerical na composição do quadro do novo homem. Seguem abaixo dois fotogramas – um de cada obra - que sintetizam esta visão. À esquerda um homem fantasiado subverte a figura do patriarca ortodoxo com um crucifixo em uma mão e um revolver na outra. À direita o sacerdote com “mãos gigantes” estende-as para cobrar pelos seus serviços.



Figura 1 – Homem fantasiado de patriarca
Fonte: “*Entusiasmo*”, Dziga Vertov, 1931.



Figura 2 – Anna sendo cobrada pelo padre
Fonte: “*A Felicidade*”, Alexander Medvedkin, 1935.

¹⁹⁶ Widdis, Emma. *Alexander Medvedkin*. I.B.Tauris, 2005, p. 39.

3.3 HOMEM DE TRABALHO

A frase “*um conto sobre Khmyr, este ávido desgraçado*” revela o personagem como um perpétuo perdedor. A palavra *khmyr*, usada como nome próprio no filme, é uma expressão coloquial russa equivalente a “pobre diabo”.¹⁹⁷ Anna, pelo contrário, é denominada logo no início com uma “mulher-égua”; é o símbolo da força de trabalho, ela que consegue carregar o cavalo debaixo dos braços no lugar de Khmyr e também substitui-lo na tarefa de arar a montanha. Uma trabalhadora exemplar, que se torna o orgulho da fazenda coletiva, perfazendo 287 dias de trabalho, e até acaba por ser alfabetizada, porque ela própria assina a folha de pagamento sozinha.¹⁹⁸ Entretanto, não é Anna o foco das atenções de Medvedkin. A cartela de abertura diz que a obra “*dedica-se ao último madraço [preguiçoso] duma granja coletiva*”. Um herói preguiçoso, ingênuo, que muitas vezes não sabe como se comportar e tenta imitar outros personagens. A insegurança é um marco que define a sua personalidade. Khmyr é o pior portador de água do *kolkhoz*, vemos ele adormecido no trabalho e passando despercebido de um vazamento. Na sua missão de guardar os grãos da fazenda coletiva, ele se distrai facilmente e não percebe a ação dos sabotadores. Dentro deste contexto interno, surge uma questão imperativa: por que razão Medvedkin optaria por um personagem de tal categoria em um cenário cinematográfico voltado para o herói positivo?¹⁹⁹ Por que correria tal risco já que era o padrão esperado pelo Partido Comunista?

Tratando-se da figura de Medvedkin, não se pode conceber outra resposta que não seja uma sátira de tal arquétipo, e mais ainda, acompanhada de uma poderosa crítica ao trabalho compulsório. Evidentemente esta se apresenta ocultamente e pode passar despercebida. Quais são os terrenos que Khmyr e Anna cultivam no início do filme? Montanhas, terrenos acidentados, áridos e com uma insignificante vegetação. Haveria algum sentido para aqueles que realizam o trabalho forçoso, renderia algo para eles do que se produz ali? Este curioso dispositivo de cena pode ser interpretado como a alienação laboral. O cavalo forçado a subir estes terrenos declinados – que Medvedkin até brinca com a angulação da câmera para acentuá-los – esgota-se, desiste e nega-se a trabalhar. Nem a força de puxões e empurrões de

¹⁹⁷ Izvolov, Nikolai. *Happiness*. Hyperkino, 2012, p. 1.

¹⁹⁸ *Ibid.* p. 53.

¹⁹⁹ Muitos trabalhos soviéticos retratavam o "herói positivo" como sendo intelectual e fortemente disciplinado.

Khmyr e Anna são capazes de vencer o protesto do animal contra o trabalho. Surge o momento que nem mesmo a coação é capaz de motivar um homem. Chaplin também abordaria a alienação do trabalho em “*Tempos Modernos*” (*Modern Times*) em um futuro não tão distante em 1936. No filme, Carlitos, um trabalhador de fábrica em uma linha de montagem, exerce sua função de apertar parafusos a uma velocidade que não permite nem que ele se coce, literalmente, sem que haja quebra no ritmo de trabalho dos companheiros. Eisenstein diria mais tarde de Khmyr: “*Um Chaplin bolchevik*”.²⁰⁰

No sentido contrário, Vertov delineia marcadamente todos os contornos do herói positivo em “*Entusiasmo*”. O tema dominante de todo o segundo e terceiro ato da obra é o trabalho e o proletário. A noção de último domingo da música reproduzida - música que remete a extinção do descanso dominical - significa o fim de uma distinção entre o descanso e trabalho. “*Em consonância com o espírito do Primeiro Plano Quinquenal, de agora em diante tudo será trabalho, e a celebração será parte do trabalho*”.²⁰¹

“*Um assunto de honra. Um objetivo glorioso. Um assunto de coragem e heroísmo*”, a voz do rádio repete as palavras de Stalin e denotam o valor primordial do trabalho. Vertov apresenta o perfeito “*homem de trabalho*”. Em uma sequência mostra o treinamento dos trabalhadores para utilizar a picareta, a plasticidade do plano – harmonia gráfica da posição destes homens – e a perfeita sincronia dos golpes - deitados de lado, de joelhos e de pé – fazem vislumbrar a que veio este novo homem. Em outra cena vemos uma bandeira que diz: “*Contra a preguiça no trabalho*”, que repele qualquer ideia de improdutividade.

Vemos ainda uma alusão à ideologia da exaltação do produtivismo, típica do período stalinista. Em uma cena há uma maquete que simula uma esteira de fábrica, ali passam – em miniaturas - os tratores, carros, diversas máquinas, o trigo, o algodão e o carvão. Essa sequência pode ser entendida como uma exaltação da produção, da capacidade do trabalho industrial alcançado pela nação soviética.

Vertov concentra seus esforços em dar a conhecer a rotina da fábrica, registrando homens durante a sua atuação profissional. Usa o som direto de forma continuada para acrescentar naturalismo a estas situações, e para trazê-las ao imaginário social como modelo de como deve ser uma jornada laboral habitual.

²⁰⁰ *Ibid.* p. 58.

²⁰¹ Hicks, Jeremy. *Op. cit.* pp. 80.

Um tema que se enquadra dentro da conjuntura do trabalho e que não pode ser considerado assunto marginal é a industrialização. Esta é parte integrante da concepção de trabalho do Partido e também para o “novo homem soviético”²⁰².

Vertov trabalha com essa concepção de modo magistral, especialmente através do som. O uso emblemático dos sons manipulados tem como ápice a “sinfonia da fábrica”, se assim a podemos chamar. Condenada na época como uma “cacofonia”, pode ser entendida como uma tentativa de revelar a sua natureza construída. Nesta leitura, Vertov deseja interromper as expectativas naturalistas de som, manipulando-o e separando-o da fonte emissora para lembrar ao espectador que isto é um filme. No entanto, não existe unicamente para quebrar a ilusão cinematográfica. Há, além disso, primordialmente um enaltecimento da máquina e da fábrica. Existe uma autêntica composição musical destes sons, sobrepondo e combinando assim diversos ruídos das máquinas industriais, incluindo elevadores, locomotivas, apitos, etc.²⁰³. A questão implícita é: qual é a verdadeira sinfonia do Donbass - a música ou os sons da fábrica? Considerando a visão reflexiva do documentário de Vertov, podemos intuir que a música dá lugar ao som industrial.²⁰⁴ Até mesmo porque em alguns momentos ouvimos estes som com a tela preta, o que enfatiza o protagonismo deles no filme.

A fábrica torna-se o novo referencial da sociedade socialista. Abertamente existe a oposição do som do sino da igreja que disputa com a buzina da fábrica. Após a apropriação das igrejas, um plano faz graficamente a analogia dessa permutação, às torres de uma igreja em primeiro plano se assemelham quase perfeitamente as torres da fábrica em segundo plano.

Vertov lida com o binômio máquina-homem de maneira peculiar. Coloca grande ênfase na interseção de ambos e muitas vezes salienta uma certa proeminência da máquina. O que mais tarde resultou em severas críticas na União Soviética sobre esta possível interpretação. Nesta leitura, “*Entusiasmo*” pode ser considerado um filme acéfalo. Em grande parte, porque não apresenta a atividade de Donbass sob a direção dos “motores fundamentais”. Em vez disso, permite o movimento de aparelhos sem mente para gerar

²⁰² Vide cap. 2, p. 42.

²⁰³ *Ibid.* p. 76.

²⁰⁴ *Ibid.* p. 81.

princípios de organização do seu filme. O ser humano torna-se apenas um apêndice da máquina.²⁰⁵

Medvedkin apresenta uma visão radicalmente oposta a tecnologia, satirizando a mesma²⁰⁶. Em uma sequência, o motorista do trator é atraído pela garrafa de vodka deixada propositalmente por Foca. O condutor abandona sua máquina, e o trator continua a funcionar sozinho tornando-se uma formidável paródia da máquina que é supostamente amiga do homem. Este trator circunda seu mestre bêbado e, em seguida, dirige-se pelos campos perto de atropelar os trabalhadores coletivos rurais e por pouco não se joga de um penhasco. Seus movimentos cíclicos e circulares podem ser vistos como um símbolo do atraso e da tecnologia regredida.²⁰⁷ Esse interesse no trator não é acidental, aliás era tema recorrente em muitos filmes da época. Medvedkin explicou uma vez esta questão:

Nos Estados Unidos, o trator é simplesmente uma máquina agrícola, algo que não merece uma atenção especial. Um agricultor recebe nesta máquina e trabalha a terra. Não há poesia nisso, e nenhum significado social especial. Em nosso país, o trator é um símbolo da industrialização. Em nosso país, o trator no campo é uma espécie de fenômeno que se está tentado escrever sobre em letras maiúsculas”.²⁰⁸

Consciente desta concepção idealista dos tratores, utiliza a figura do movimento circular para ironizá-lo. A natureza do movimento é inútil e repetitiva. Medvedkin satiriza a ineficácia e a falta de valor prático deste instrumento. Na literatura, um comentário sarcástico na novela o “*Bezerro de Ouro*” de Ilf e Petrov já anunciavam semelhante crítica ao “cavalo de ferro”: “*o cavalo de ferro veio para substituir a égua camponês*”.²⁰⁹

Duas imagens figuram o contraste destas duas visões da máquina de Vertov e Medvedkin. À esquerda – em “*Entusiasmo*” -, um operário ocupa apenas um terço do quadro

²⁰⁵ MacKay, John. *Disorganized Noise: Enthusiasm and the Ear of the Collective*. Yale University, 2013, p. 3.

²⁰⁶ Medvedkin alerta sobre o problema da substituição do homem pela máquina em “*O cinema como propaganda política: 294 dias sobre rodas*”: “*Tudo era simples - suspira o velho mineiro - . Aqui tem o carvão, aqui tem o martelo ... Corta ... Entrega em cima o que cortou ... Cobra pelo seu trabalho. E agora o que? Vai de manhãzinha a mina com seu martelo. Pare! Aqui não pode! - diz o velho - Por que? Há uma máquina! Uma máquina? (...) Se terminou com o martelo, se acabou com o mineiro ...*”. “*Nossos encontros com os mineiros de Don corresponderam justamente com essa época de transição*” (p. 81).

²⁰⁷ Widdis, Emma. *Op. Cit.* p. 39.

²⁰⁸ Izvolov, Nikolai. *Op. Cit.* p. 46.

²⁰⁹ *Ibid.* p. 47.

em contraste com a perfuradora. À direita – em “*A Felicidade*” –, vemos o trator arando de maneira circular o mesmo terreno:



Figura 3 – Operário usando uma broca gigante
Fonte: “*Entusiasmo*”, Dziga Vertov, 1931.



Figura 4 – Trator girando em círculos
Fonte: “*A Felicidade*”, Alexander Medvedkin, 1935.

3.4 HOMEM DE COLETIVO

Para o nascimento de uma nova existência coletiva, em conformidade com o pensamento de Vertov, é necessário uma educação, não apenas dos sentidos em geral, mas principalmente no âmbito sensorial dos membros da sociedade, a fim de que o ruído e os demais sons do coletivo, possam ser gradualmente compreendidos e incorporados no imaginário dos cidadãos soviéticos como um grupo.²¹⁰ Seguindo esta consideração, Vertov faz uma tentativa de criar uma “audição coletiva” através da referenciação a determinados fenômenos acústicos que figuram o coletivo. Como citado anteriormente, o som da buzina da fábrica alegoriza o caráter grupal a que este ambiente remete, o qual Vertov enfatiza em diversos momentos. Igualmente a emissão do grito de “hurra” tem um papel de manutenção em dois aspectos. Reforçar a identidade do coletivo através deste som característico das massas, bem como associar “bons sentimentos” acerca do trabalho da coletividade. O “hurra” é inserido assincronicamente e repetidamente em alguns momentos para atingir tal efeito; ouvimo-lo em diversas cenas do trabalho na fábrica e durante o funcionamento das máquinas.

²¹⁰ MacKay, John. *Disorganized Noise: Enthusiasm and the Ear of the Collective*. Yale University, 2013, p. 4.

Outro aspecto interessante a ser avaliado é na terceira parte do documentário, quando ocorre a transição para o trabalho coletivo nos campos. Na maior parte das cenas do campesinato existe a cantoria das mulheres enquanto trabalham ou caminham. A canção diz muito a respeito do sentimento positivo dessas mulheres em relação ao trabalho, contudo, claramente se trata de um som inserido posteriormente. Vertov utiliza uma estratégia similar nas imagens da caminhada das massas; raramente se deixa de escutar associado a esta imagem os sons musicais das marchas comunistas. Existe a preocupação para incutir na mente do público estas associações auditivas e lógicas. Associações que reforçam uma positividade dessas imagens retratadas.

Existe um plano, próximo do final do filme, que convalida imagetivamente o poder representado nas massas. O quadro é preenchido pela marcha de dezenas de homens fardados que atravessam o plano de um diagonal a outra. É de tal ordem coreográfica que se assemelha a uma multiplicação com base em processos de computação gráfica; não é por acaso que todos parecem iguais²¹¹. Este poderio da massa também é exemplificado em um discurso proferido no filme:

“Necessitamos cumprir os objetivos de produção imediatamente! Porém pode consegui-lo um só indivíduo? Um ministro do governo? O presidente da união? O administrador das minas, os técnicos? Qualquer um? De nenhuma maneira! (...) Todos os trabalhadores, na realidade, devem assegurar que as massas de trabalhadores mineiros estejam incluídas no progresso.

Claramente nos deparamos com talvez um dos maiores contrastes com a obra de Medvedkin. A começar pelo elemento básico de personagem em cada obra. Khmyr é o âmagô da história de Medvedkin, enquanto a massa é o centro narrativo de Vertov. “*A Felicidade*” é dedicado a um único indivíduo, “*Entusiasmo*” se orienta a toda a população soviética.

Curiosamente, encontramos orientações no comportamento de Khmyr de cunho mais pessoal do que coletivo. A cena do sonho do protagonista em um banquete de um czar é singular neste sentido.²¹² Uma assimilação ao czarismo era impensável na moral coletivista, mas Khmyr diz antes do sonho: “*Ai, se eu fosse um czar, comeria toucinho acompanhado de*

²¹¹ A massa pode ser considerada com um personagem no documentário de Vertov.

²¹² Na cópia original, esta cena foi feita a cores. Foi a primeira produção a cores do estúdio Mosfilm (Novembro de 1934).

toucinho!”. Esta fala apenas revela o discurso interior do campesinato: a fome e a exploração laboral tinham dado à luz a um poderoso sonho de uma vida bem alimentada.²¹³

“*Um com um arado, sete com uma colher*” era um ditado russo bem conhecido que foi literalizado em uma cena. “*Um dia, os Khmyr tiveram uma colheita rica*”, entretanto, “*nem todos trabalham no campo, mas cada um quer comer*”. Todos os estratos sociais da Rússia czarista dependem do trabalho dos camponeses e ironicamente se apresentam na fila antes do próprio Khmyr. “*Há que pagar o feno, os trabalhos de lavoura, as sementes, a grade, o pão, as batatas, e mais ainda um ataúde*”. O camponês é revelado por Medvedkin como um indivíduo explorado pelo coletivo e sem direitos.²¹⁴ Há o uso de uma metáfora visual para ressaltar a usurpação dos bens de Khmyr. Em plano, no carrinho de Foca, aparece de relance um saco em forma de calças, que remete a uma expressão popular russa “*para anexar pernas para alguma coisa*”, que significa “para roubá-lo”.²¹⁵ A extrema dependência e instrumentalização do camponês fica professada quando Khmyr decide tirar a própria vida. A fala de Foca é reveladora neste sentido: “*Se o homem camponês morrer, quem então alimentará a Rússia?*”.

Um grande pelotão de soldados marcha em direção a aldeia para impedir a Khmyr. Um acessório incomum constrói um significado original para a cena: a máscara dos soldados. Como acontece muitas vezes na arte de Medvedkin, esta imagem pode ser lida em vários níveis. Sergei Eisenstein considerou esta cena a mais poderosa neste filme. Por um lado, o aglomerado de soldados revestidos de máscaras idênticas, com a expressão congelada em um perpétuo grito de ordem, representa a massa humana sem rosto e indiferente.²¹⁶ Os militares parecem encapsular a autoridade violenta do poder do Estado, em cada máscara pode-se discernir a face do regime. A massa é representada como autômatos sem respostas, e como tal, são ao mesmo tempo cômicos e aterrorizantes.²¹⁷

Seguem abaixo as imagens descritas anteriormente sobre as visões do coletivo:

²¹³ Khmyr faz uma oração antes de ir ao trabalho: “*Ajuda-me, meu Deus, ganhar uma vida bem alimentada*”.

²¹⁴ Izvolov, Nikolai. *Op. Cit.* p. 31.

²¹⁵ *Ibid.* p. 33.

²¹⁶ *Ibid.* p. 37.

²¹⁷ Widdis, Emma. *Op. Cit.* p. 43.



Figura 5 – Homens marchando
Fonte: “*Entusiasmo*”, Dziga Vertov, 1931.



Figura 6 – Soldados mascarados a caminho da vila
Fonte: “*A Felicidade*”, Alexander Medvedkin, 1935.

Um corpo humano privado de vontade e reduzido à mecânica. Medvedkin era evidentemente consciente do impacto da máscara como um dispositivo, em uma reunião em 1930, declarou sua intenção de explorar seu poder potencialmente perturbador fazendo close-up das figuras.²¹⁸

Em zombaria, eu não tenho medo de aparecer áspero ou mal, porque cada cena evidencia a minha atitude acolhedora e íntima para Khmyr, e eu estou determinado a fazer meus espectadores solidarizarem com ele.²¹⁹

Nesta cena, usando uma tomada aérea, capta-se a ação de mobilização de todos os personagens principais reunidos em um só lugar. Existe uma aproximação semântica e visual que lembra o Dia do Juízo Final, contudo, a situação é invertida. Em vez de todos os homens aparecerem ante um juiz, aqui as multidões se reuniram para julgar um homem.²²⁰

Após a prisão de Khmyr, visualiza-se uma cartela explicativa um tanto misteriosa:

Pois, espancaram Khmyr 30 e 3 anos seguidos. Foi também fuzilado em 12 frentes de batalha. 7 vezes foi morto nos Cárpatos. No fim das contas, Khmyr perdeu toda a fé na felicidade. Portanto, ao aderir a uma granja coletiva, Khmyr passou a ser o pior aguadeiro (vendedor de água) desta.

O tom épico é evidente neste intertítulo por causa do uso de figuras e números simbólicos - 33, 12, 7 - que com frequência aparecia no folclore russo. “*30 e 3 anos*” é uma

²¹⁸ *Ibid.* p. 44.

²¹⁹ Izvolov, Nikolai. *Op. Cit.* p. 2.

²²⁰ Widdis, Emma. *Op. Cit.* p. 39.

frase associada com ao conto de Ilya Muromets, um herói da mitologia russa que não saiu da casa de seus pais ao longo dos primeiros 33 anos de sua vida. Aparentemente, há uma alusão a prisão que o camponês teve de enfrentar, fato comum para muitos trabalhadores daquela época²²¹. “Foi também fuzilado em 12 frentes de batalha”, com esta sentença ocorre um salto no tempo, transpondo-se do universo mitológico à realidade histórica. Khmyr passou pela Primeira Guerra Mundial, visivelmente podemos compreender este fato a partir dos detalhes em sua aparência: uma camisa militar e um boné do exército pré-revolucionário. “7 vezes foi morto nos Cárpatos” alude há um certo horror que marcou o fim da era pré-revolucionária.²²² Por fim, Khmyr e sua esposa Anna são transportados para o campo de coletivização da Rússia de Stalin.²²³ E um detalhe relevante “Khmyr perdeu toda a fé na felicidade. Portanto, ao aderir a uma granja coletiva, Khmyr passou a ser o pior aguadeiro (vendedor de água) desta”. Medvedkin faz um espelhamento da exploração da Rússia czarista com a União Soviética comunista, como a perpetuadora das mesmas mazelas.

Após a experiência do Cine-trem, o cineasta estava ciente da dura realidade da vida rural na Rússia Soviética. O ponto era encontrar uma maneira de melhorá-la. Em um ensaio publicado com o roteiro, Medvedkin propõe uma solução e forneceu uma justificção para seu novo filme. Diz ele que se concentrará em um tipo social comum que Medvedkin denominou de “trabalhador coletivo do campo deixado para trás” (otstalyi kolkhoznik), refere-se na cartela inicial como o “*último* madraço [preguiçoso] duma granja coletiva” (grifo do autor), porque sabia que seriam eliminados rapidamente. Eram justamente os camponeses aprisionados entre estas duas ordens sociais (pré-revolucionária e pós-revolucionária), e desmotivados em se envolver com o conceito de bens comuns do coletivo.²²⁴

O título original da obra era “*Os Possuidores*” (Stiazhateli), nitidamente Khmyr e Anna aspiram ser “possuidores”, cultivar a sua terra pessoal, cercar e proteger os próprios bens materiais, e o propósito do filme é revelar tragicamente a impossibilidade dessa aspiração. Revelando que a pobreza extrema cria uma obsessão paradoxal com a propriedade.

²²¹ Vide cap. 2, p. 41.

²²² Izvolov, Nikolai. *Op. Cit.* pp. 42-43.

²²³ Widdis, Emma. *Op. Cit.* p. 35.

²²⁴ *Ibid.* p. 36.

A decisão de suicídio de Khmyr decorre da descoberta de que ele não possui o direito de ter bens, tem o seu cavalo roubado, assim como o seu dinheiro e toda a sua lavoura. O filme é estruturado em torno das questões de propriedade e posse. Khmyr compra um cavalo com o dinheiro encontrado e o guarda em sua cabana de madeira. Sua propriedade é cercada de cacos de vidro e cadeados que orgulhosamente imitam a fortaleza de Foca. O mais irônico é que quando os ladrões quebram os enormes cadeados, ficam indignados ao encontrar os cofres vazios. Pois, como Medvedkin explicou, “*nos troncos da casa camponesa, parafusos, fechaduras, cães de guarda e cercas, frequentemente não protegem mais do que trapos miseráveis e indigência*”.²²⁵

Medvedkin realiza um evidente protesto contra a coletivização em dois momentos marcantes no último ato do filme, e, em decorrência do cenário político são também extremamente audaciosos. O herói interpela Anna em um dado momento: “*Annuchka, deixa-me ir embora da granja à procura da liberdade! Uma vez livre, serei o dono da minha vida...*” (grifo do autor). Após a negativa de Anna, vai revoltado para casa, e pegando a palha que recolheu em baixo da roupa, que simboliza a fazenda coletiva, coloca-a no chão e bate com uma vara nela. Um soldado avista o que ele está a fazer e Khmyr se esconde. Apesar da aparente polidez do soldado vemos nos olhos de Khmyr o medo estampado ao ver o soldado responsável pelo coletivo.

3.5 HOMEM DEDICADO POR INTEIRO

Não existe dúvidas quanto a entrega incondicional ao Regime Comunista dos homens e mulheres retratados na obra de Vertov. Transpira pelos poros do filme o entusiasmo e a energia latente nestes corpos. A necessidade de toda a bacia de Donbass, de toda a sociedade, centra-se em trabalhar mais do que nunca para reparar o déficit de carvão e construir o socialismo; não há outras preocupações subjacentes a estas. A ocupação exclusiva dos trabalhadores são as metas do Plano Quinquenal, que é narrado ao longo do filme.

²²⁵ *Ibid.* p. 37.

Na sequência da tomada das igrejas sobressai a lealdade às figuras do Partido Comunista, que são deificadas e cultuadas²²⁶. Vemos no meio da multidão um boneco gigante do rosto de Stalin. Carros carregam réplicas enormes do livro “*Lênin, Obras completas. Vol XII*”, uma espécie de “novo evangelho”. A mulher do início do filme esculpe na madeira a imagem de Lênin, agora o novo “ícone” religioso. Um caminhão que entra carregado de pessoas traz escrito: “*A luta contra a religião é a luta pela nova vida*” (grifo do autor), traz uma insinuação do conceito do “novo homem”.

A voz do rádio proclama diversas vezes palavras de estímulo: “*Não há mais carvão*”; “*O povo necessita de carvão*”; “*Até o socialismo*”; “*No terceiro ano de luta do plano quinquenal, os mineiros de Donbass devem recordar que as principais indústrias de sua pátria socialista dependem de seus esforços*”.

O fator mais convincente desta entrega plena é o testemunho dos depoimentos proferidos aos gritos por homens e mulheres, que abdicam do nome próprio pela identidade a partir de sua função laboral:

“Eu, trabalhador especializado do poço 1, prometo cumprir com o plano até o final do ano 28.000 toneladas!”. “Eu, trabalhadora especializada do poço 9, prometo superar a cota deste ano e produzir [28.000 toneladas!] [em coro]”.

“Camponeses do Koljos, Brigada 4 de Donbass: recordemos nossa missão! A ceifa é nosso desafio! Nós, da Brigada 4, nos comprometemos e nos declaramos trabalhadores especializados. Nos comprometemos a ceifar rápido e meticulosamente. Por isso, chamamos a Brigada 6, a seguir nosso exemplo”.



Figura 7 – Operário fazendo discurso
Fonte: “*Entusiasmo*”, Dziga Vertov, 1931.



Figura 8 – Soldado repreendendo Khmyr
Fonte: “*A Felicidade*”, Alexander Medvedkin, 1935.

²²⁶ Vide cap. 2, p. 59.

Em “*A Felicidade*”, temos a estrutura fílmica fundada em torno de um enigma proverbial, que fornece o título para o seu primeiro capítulo: “*O que é a felicidade?*”. Anna, figura fortemente estilizada e quase uma espécie de mãe Rússia²²⁷, encarrega o seu marido desta missão: “*Vai à procura da felicidade e não regreses com as mãos vazias!*”. É interessante notar que dentro da concepção do “novo homem soviético”, esta pergunta não existe nem necessita uma resposta. Um homem revolucionário não teria tempo para se questionar sobre problemas existenciais²²⁸.

Khmyr, em sua busca, se depara com uma placa em uma árvore que está escrito: “*Se seguires o caminho da esquerda encontrarás a morte. Se seguires o caminho direto expirarás. Se seguires o caminho da direita não morrerás, mas também não viverás*”. As três opções representam a morte, é um enigma que não tem solução. A mensagem de Medvedkin é clara: para o camponês, não houve final feliz.²²⁹

Medvedkin parece reforçar o sentido dos elementos presentes no cenário. Não há fundo, nenhuma paisagem; o espaço “real” é inexistente. A única coisa que vemos são os elementos centrais: um caminho, uma árvore, um rio, uma ponte. Viktor Demin qualifica essa peculiaridade estilística como o “frame nu” de Medvedkin, e afirma que somente esta concisão extrema pode tornar o mundo visível em um conto popular. Dessa forma, permanece o equilíbrio cuidadoso entre o real e o irreal.²³⁰

O cineasta foi explícito também ao afirmar que aqueles que tinham compreendido o seu roteiro como um mero conto de fadas estavam equivocados. Ele se apropria do material do folclore, e o retrabalha por meio de hipérboles em uma concepção realista. “*Eu queria construir algo realista. Mas ao me aproximar do realismo não o via pelo naturalismo, mas através do grotesco e da hipérbole*”.²³¹ Medvedkin faz isto para alcançar uma maior

²²⁷ Widdis, Emma. *Op. Cit.* p. 46.

²²⁸ Vide cap. 2, p. 37.

²²⁹ *Ibid.* p. 39.

²³⁰ Widdis, Emma. *Op. Cit.* p. 41.

²³¹ *Ibid.* pp. 49-50.

relevância social, uma maior realidade. “*A Felicidade*” era “real” não pelos detalhes estéticos, mas primordialmente pelo assunto.

O filme se afasta da identidade do ideário do “novo homem soviético” ao representar um caráter redutivo e satírico da teoria da luta de classes. A diminuição desta teoria era encarada como antistalinista, e foi o argumento principal para retirar o longa-metragem de circulação.²³² A cena da luta dos agricultores coletivos contra os ladrões e usurpadores é representada de uma forma cômica, que não pode deixar de incomodar o espectador. Após a derrota dos inimigos, o sacerdote morre sem luta, e a freira tenta um fracassado suicídio. Isto pode ser visto como uma homenagem evidente à tese de Bukharin sobre o declínio da luta de classes.²³³

“*Quem te deu permissão de morrer por tua própria vontade?*”, diz um soldado a Khmyr, “*espancá-lo até deixar morto, mas com vida!*”. Khmyr não tem direito nem mesmo sobre a própria morte. Não há como escapar do destino, este deve pertencer por completo ao Partido. No início do filme, Khmyr segue o caminho que já pressagia seu futuro: “*não morrerás, mas também não viverás*”. Nosso herói decide agir pela primeira vez de forma independente, mas ele não foi autorizado a realizar a sua ideia, e até mesmo recebeu uma punição por isso. A partir de então, perderá o gosto por viver e de tentar agir.²³⁴

Em uma ocasião de retrocesso da trama, Anna repudia Khmyr: “*Vai-te embora, Khmyr! Nunca serás verdadeiro homem!*”. Khmyr chora sozinho em um monte, e Foca ao perguntar o motivo de sua tristeza ouve uma resposta significativa: “*Como eu posso deixar de chorar? Já não se pode viver como antes, e eu não sei viver à maneira nova*”.

²³² *Ibid.* p. 3.

²³³ *Ibid.* p. 55.

²³⁴ *Ibid.* p. 40.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O problema central desta pesquisa reside na questão: Qual é a imagem que estes cineastas pretendem construir do “*novo homem soviético*”? Conforme foi apresentado no capítulo anterior, existem fortes indícios para considerar que há uma divergência significativa entre as visões de Vertov e Medvedkin sobre o homem novo.

A começar pela oposição da perspectiva sobre o trabalho nas duas obras. Vertov enaltece e revela a figura do perfeito “*homem de trabalho*”. O lema de Stalin “*na URSS o trabalho é um assunto de honra, de valor e de heroísmo*”, e a centralidade no tema atravessa todo o longa-metragem. No sentido oposto, Medvedkin ironiza a figura do “herói positivo” apresentando um personagem que não partilha dos valores e virtudes do bom trabalhador. Ao mesmo tempo em que realiza uma crítica ao trabalho compulsório - como foi exemplificado na cena do protesto do cavalo de Khrym - e possivelmente acusa a alienação laboral através deste tipo de prática.

Da mesma forma, encontramos discrepâncias em torno do tema da máquina e da indústria. Vertov faz uso de diversos artifícios para elevar a qualidade da mesma, como realizou na construção da “sinfonia da fábrica”. Também revela uma certa predominância da máquina em relação ao homem em “*Entusiasmo*”. Em simbiose com o Partido Comunista, entusiasma a população com o panorama industrial. Medvedkin satiriza em sua obra a presença da máquina, na cena emblemática do trator fora de controle utiliza o movimento circular para ironizar o sentido prático da máquina, e provavelmente trazer à tona um símbolo do atraso tecnológico do país.

A coletividade é talvez o aspecto de maior contraste entre as obras. Por um lado, vemos em “*Entusiasmo*” pessoas completamente fundidas na massa, além de não apresentarem uma identidade pessoal, “*Eu, trabalhador especializado do poço 1*”; “*Nós, da Brigada 4*” não possuem um nome próprio ou interesses pessoais. Se enquadram perfeitamente na “teoria da porca” de Stalin e desempenham seu papel como uma pequena engrenagem do Estado. Vertov empreende a tentativa de criar uma “audição coletiva” para educar o campo sensorial da população a fim de remete-la à antropologia coletivista. O filme de Medvedkin na contracorrente é dedicado a um único indivíduo. Existe uma nítida denúncia da moral coletivista que eclipsa os direitos individuais do sujeito singular. Isto faz eco do impacto gerado pelo genocídio do campesinato na implementação dos coletivos de trabalho. O camponês é desvendado por Medvedkin como um indivíduo instrumentalizado e explorado pela sociedade soviética. Toda a colheita de Khrym é usurpada e só lhe resta o sonho de uma vida bem alimentada. O protagonista metaforicamente faz um protesto contra os coletivos na cena descrita em que bate com uma vara na palha.

Mais intrigante é o trabalho feito com os temas da propriedade e da posse, que apresentam uma radical oposição à mentalidade socialista. Khrym almeja ser possuidor de sua própria terra – cerca e defende seu terreno como um *kulak* - e de seus bens pessoais. A tentativa de suicídio de Khmyr advém da descoberta de que ele não possui o direito de ter bens.

Outra relação de contraste foi encontrada na representação das autoridades. Vertov é leal ao princípio de prestar culto e divinizar os líderes políticos e o Partido. Conquanto, o autor de “*A Felicidade*” ironiza a autoridade pelo uso das máscaras nos soldados, que lhe conferem status de império violento e repressor, além de cômico.

A luta de classes, considerada como motor da história no marxismo, sofre uma retaliação de Medvedkin, uma vez que, é representada na sua cena de batalha final com um caráter redutivo e cômico, retirando sua importância para a resolução do conflito. “*Entusiasmo*”, por outro lado, perpetua o regime de forças através do ódio e a luta de classes ocupa grande parte do tempo fílmico com o ataque das igrejas.

Em sentido amplo vemos um clamor por liberdade em “*A Felicidade*”, “*Annuchka, deixa-me ir embora da granja à procura da liberdade! Uma vez livre, serei o dono da minha vida...*”. Ela não existe nem mesmo no momento de Khmyr deliberar sobre sua própria vida ou morte, até este direito se encontra reservado ao Estado e à causa revolucionária. Mas, não

existem dúvidas quanto a entrega incondicional ao Regime das pessoas retratados na obra de Vertov. Khmyr ao começar seus trabalhos na fazenda coletiva “*perdeu toda a fé na felicidade*”.

Portanto, a hipótese fundamental deste trabalho conclui que Medvedkin estava em desacordo em numerosos pontos com o “*novo homem soviético*” e que realiza um ataque ao Regime em prol dos camponeses. Talvez, sua fala em 1971 aos operários de Besançon refletisse sua precedente repulsa a tirania de Stalin: “*Medvedkin já era um grupo, tem que dizer, o Cine-trem não era um homem, mas uma equipe de 32 pessoas. Cuidado com o culto da personalidade*”.²³⁵ Outro fator que nos leva a crer nesta conjectura é o estilo autoral de Medvedkin que “*não se limita a mostrar uma pacífica crônica de informação. Revelarei sem temor as causas dos fracassos, os escândalos*”.²³⁶ Também, convencionalmente nenhuma piada é avulsa nas obras de Medvedkin sempre carrega uma sátira, um significado oculto.

Em contrapartida, existe uma interpretação que invalidaria esta hipótese. A batalha final de Khmyr alteraria no personagem o polo entre a sua necessidade pessoal para as necessidades do coletivo. Foca incendeia o estábulo do coletivo, e para distraí-lo acende um segundo incêndio - desta vez na casa do Khmyr. Dessa forma, o nosso herói é forçado a escolher entre o bem pessoal e coletivo. O momento em que ele escolhe a segunda opção marca a sua transformação em um membro do coletivo. Ele e Anna fazem uma viagem de comemoração para a cidade, onde troca seu antigo traje de camponês para um novo terno, um tipo diferente de “*felicidade*”.²³⁷

De toda forma, Medvedkin já havia realizado em outros filmes resoluções falsas para mascarar sua autêntica mensagem. Vemos isto em “*Nova Moscou*”²³⁸, que em poucos instantes tenta aparentar um alinhamento com o Regime após vários minutos de crítica.

Vertov é absolutamente fiel à imagem do “*novo homem soviético*”, pois já o havia citado até mesmo em seus escritos, e o escolhido como a temática principal de seus filmes. “*O homem novo, liberto da imperícia e da torpeza, que terá os movimentos exatos e leves da*

²³⁵ Alexander Medvedkin, *Op. Cit.* p. XII.

²³⁶ Vide 1.2, p. 29.

²³⁷ Widdis, Emma. *Op. Cit.* p. 53.

²³⁸ Vide 1.2, pp. 33-34.

máquina, será o tema nobre dos filmes".²³⁹ Entretanto, enfrentou grande oposição por apresentá-lo envolto em uma autoria fortemente estilizada. Muitas vezes a opinião crítica enfatizou severamente que "*Entusiasmo*" é uma obra confusa e incoerente, e um fracasso enquanto filme de propaganda.²⁴⁰ Não por acaso, Eisenstein fez forte oposição a esta obra na época, e a resposta do público nas estreias em Moscou e Kiev eram de hostilidade. A utilização desafiadora do som foi um obstáculo para a compreensão do público contemporâneo a Vertov.²⁴¹ Este autor visionário enfrentava o dilema de seguir seu estilo experimental, ao mesmo tempo que tenta obedecer o princípio básico de acessibilidade do Realismo Socialista.

De maneira geral, ambos autores estudados se depararam com o desafio de realizar filmes sendo autênticos e leais ao próprio estilo, diante da poderosa máquina de censura e controle do Regime Comunista. Contraditoriamente, ambos passariam a fazer filmes pró-Stalin futuramente: Vertov adultera seu próprio roteiro "*Canção de Ninar*" e como recompensa tem seu filme retirado de circuito e desconcertantemente, Medvedkin filma as grandes homenagens a Stalin. Porém, é de se compreender que estes fariam o possível para se manter em atividade e principalmente vivos.

Fica a cargo das futuras pesquisas, em torno desta temática, observar a evolução do conceito do "*novo homem soviético*" através da rica filmografia de Medvedkin – ainda pouco estudada, sobretudo no Brasil – e de Dziga Vertov.

²³⁹ Vertov, Dziga. *Nós: Variante de um Manifesto*. Kinofot, n.1, 1922.

²⁴⁰ MacKay, John. *Disorganized Noise: Enthusiasm and the Ear of the Collective*. Yale University, 2013, p. 4.

²⁴¹ Hicks, Jeremy. *Op. cit.* p. 73.

REFERÊNCIAS

Filmografia

MARKER, Chris. **Elegia a Alexandre**. França: 1993. Arquivo digital (120 min).

MEDVEDKIN, Alexander. **A Felicidade**. Rússia: 1935. Arquivo digital (66 min).

VERTOV, Dziga. **Entusiasmo: Sinfonia a Donbassa**. Rússia: 1931. Arquivo digital (67 min).

Bibliografia

ADELHEID, Heftberger. **Propaganda in Motion: Dziga Vertov, Aleksandr Medvedkin, Soviet Agitation on Agit-trains, Agit-steamers, and the Film Train in the 1920s and 1930s**. Apparatus, 2015.

BETEA, Lavinia. **L'Homme nouveau**. Politologue, [2003?].

BOTTOMORE, Tom (Org.) **Dicionário do pensamento marxista**. Trad. Walternsir Dutra. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2012.

HELLER, Michel. **El hombre nuevo soviético: de la utopía a la realidad**. Barcelona: Editorial Planeta, 1985. 277 f.

HICKS, Jeremy. **Dziga Vertov: defining documentary film**. Londres: I.B. Tauris, 2007. 194 f.

IZVOLOV, Nikolai. **The Annotated Happiness**: a film by Alexandre Medvedkin. California: Hyperkino book, 2012. 58 f.

LECOINTE, François. **Qui est Alexandre Medvedkine?** Disponível em: <http://cinehig.clionautes.org/telechargement/tombeau/A_Medvedkine_bio.pdf>. Acesso em: 25 jan. 2016.

LEYDA, Jay. **Kino**: an history of the Russian and Soviet film. Londres: George Allen and Unwin, 1960. 473 f.

MACKAY, John. *Dziga Vertov*. In: NORRIS, Stephen M.; SUNDERLAND, Willard. **Russia's people of empire**: life stories from eurásia, 1500 to the present. Bloomington: Indiana University Press, 2012. 11 f.

_____. **Disorganized Noise**: Enthusiasm and the Ear of the Collective. Yale University, [2013?]. 4 f.

MEDVEDKIN, Alexander. **El cine como propaganda política**: 294 días sobre ruedas. Cordoba: Siglo Vienteuno Editoras, 1973. 109 f.

MICHELSON, Annette. **O homem da câmera**: de mágico a epistemológico. In: Cine-Olho. São Paulo: [sine nomine], n. 8-9; out-nov-dez. 1979. 20 f.

ROSHAL, Lev. **Alexandre Medvedkine**. In: The Movie Jénéthique, 1971.

SHIMA, Sonia. **A educação especial do novo homem soviético e a psicologia de L. S. Vigotski**: implicações e contribuições para a psicologia e a educação atuais. 2007. 414 f. Tese (doutorado) – Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2007.

TROTSKY, Leon. **Questões do modo de Vida**. V- A Vodka, a Igreja e o Cinema. Edição: n°44 1°. Lisboa: Edições Antídoto, 1979.

VERTOV, Dziga. *Nós*: Variante de um Manifesto. Kinofot, n.1, 1922. In: XAVIER, Ismail. **A experiência do cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Graal, 1983. 4 f.

_____. *Cine-Olho*: uma revolução. Lef, n.3, 1923. In: _____. **A experiência do cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Graal, 1983. 8 f.

_____. *Kino-glaz*: Cine-atualidades em seis séries. Pravda, 1924. In: _____.
A experiência do cinema: antologia. Rio de Janeiro: Graal, 1983. 2 f.

WIDDIS, Emma. **Alexander Medvedkin**. Londres: I.B.Tauris, 2005. 154 f.