

O regicídio e a arte moderna - parte final



Por LUIZ RENATO MARTINS*

Por surpreendente que possa parecer a muitos, dentre os legatários da cultura organizacional do stalinismo figura a nova cultura empresarial do neoliberalismo

Que fazer?

Devemos então tomar o regicídio efetivamente em sentido radical e máximo tal como ele se deu em 1793. Vale dizer, como um juízo meditado e transparente de supressão de todo resquício de direito divino em favor da constituição de um novo sujeito social coletivo, cujo modo de enunciação haveria de se realizar por meio dos novos dispositivos republicanos de manifestação da “vontade geral”, segundo os parâmetros de então, ou da afirmação de perspectivas de classe para falarmos segundo termos nascidos da crise histórica de 1848.

No caso concreto dos discursos visuais, práticas e produtos devem corresponder às exigências concretas de constituição de um novo sujeito social coletivo. Noutros termos, à superação de justificativas e de critérios de teor anti-histórico ou transcendente como também à superação de processos e meios produtivos de bases artesanais, que tendem hoje de um modo ou de outro nas artes e alhures ao preciosismo e à reprodução de valores segundo as formas de renda monopolistas, ou seja, sem produção efetiva de valores radicalmente novos.

Ora, de fato, encontramos concretamente na cena histórica posterior a 1918 a produção de modos coletivos de enunciação e percepção. Tal produção consistiu no recurso a processos produtivos pós-artesanais e na elaboração de materiais potencialmente suscetíveis de apropriação pela experiência histórica e coletiva, propícios enfim à constituição de formas e gêneros épicos. Residia principalmente em mídias e suportes não pictóricos, coletivos e acessíveis às maiorias, como, por exemplo, cinema, cartazes e jornais, ou na expropriação coletiva de dispositivos simbólicos de massa mais antigos, que outrora funcionavam em moldes áulicos no absolutismo, como recursos unilaterais e exclusivamente reprodutores de privilégios: a arquitetura, o teatro, a grande orquestra, o artesanato de luxo de móveis e vestes etc.

Revolução

Em virtude de tal delimitação, mas para além da colagem como modo de crise da pintura, nós encontraremos efetivamente o cinema construtivista, ligado organicamente à Revolução de Outubro e trabalhando de acordo com novas práticas, novos materiais e uma nova concepção do que seja a economia discursiva ante o processo histórico real - que transborda e não se dobra à economia dos signos, mas, antes, a invade inevitavelmente.

a terra é redonda

Por força das circunstâncias históricas e contingências atuais, pode-se afirmar que ainda não se conhece em larga medida a vasta reestruturação das artes e da cultura ocorrida nos anos que se seguiram à Revolução de Outubro. Deve-se isso em especial à devastação sistemática da memória e de outras instâncias críticas e reflexivas pelo stalinismo.

Concentremo-nos, pois, em alguns dos fragmentos de que dispomos de um todo ainda largamente submerso, e fixemo-nos prioritariamente sobre dois tópicos, a saber: a chamada “teoria da montagem” como regime discursivo dialético, fundado no conflito, segundo Eisenstein (1898-1948); e a noção de “encomenda social” (*sotzialny zakaz*), ideia-chave acerca da gênese e função da obra de linguagem no processo revolucionário, que implica uma noção concreta do destinatário da obra: o espectador específico, socialmente determinado em sua classe, e com desejos e necessidades concretas - oposto à noção de público indeterminado e abstrato (que supõe o sujeito contemplativo dito “autônomo”) e consumidor de bens simbólicos em circulação no mercado cultural burguês.

Iniciemos a nova etapa de nossa investigação pelo segundo tópico, que impacta mais em larga escala. A noção de “encomenda social” não apenas contradita concretamente o dispositivo da encomenda governamental ou mesmo de um poder econômico de classe, mas conduz, além disso, em termos materialistas, ao processo de produção e circulação da arte, ou seja, esclarece-nos acerca da situação, função, critérios e destinação dos trabalhos de linguagem vinculados, nesta chave, à prevalência de direitos sociais coletivos. Com tais qualidades conjugando origem, finalidade e função numa síntese única e radicalmente nova, o constructo em questão constituiu possivelmente a forma coletiva mais concreta e efetiva - tal uma assembleia revolucionária - de um dispositivo regicida nas artes.

Encomenda social

É nesse sentido que a *Kino Gazeta* (12.01.1926) observou a respeito d'*O Encouraçado Potemkin* (1925): “Hoje, a expressão *sotzialny zakaz*, encomenda social, está na moda (...) mas devemos entender com isso a encomenda de um organismo governamental? Seria um grande erro (...). A encomenda social não surge no gabinete de um diretor de estúdio, nem em uma comissão de Estado. Eisenstein obteve sua encomenda junto à revolução proletária, no curso da qual ele se tornou um artista. Essa demanda social não chegou até ele na forma de uma resolução ou proposta de filme, mas como processo orgânico de evolução da Revolução e da evolução de Eisenstein”.

“Estamos persuadidos de que, ainda que o próximo filme de Eisenstein não proceda de um pedido do VTSIK (comitê executivo central do PC, para toda a Rússia) e que seu roteiro não trate de um tema que concerne à Revolução, Eisenstein, entretanto, responderá à encomenda social do proletariado”.[\[i\]](#)

Noutros termos, “A encomenda social (...) programa a obra - é seu conteúdo - em função da tarefa de reconstrução do ‘modo de vida’ (*byt*) e da percepção”.[\[ii\]](#) O conceito de “modo de vida” (*byt*) e a economia perceptiva a ele vinculada constituíam temas decisivos nos anos que se seguiram à Revolução de Outubro.[\[iii\]](#) Voltaremos a isto.

Desse modo, o ambiente histórico ou o lugar de exercício da noção de encomenda social consistia num processo de diálogos e de debates de parte do construtivismo revolucionário, extravasando o campo estritamente artístico, para responder diretamente a questões e formas histórico-sociais. A noção foi esboçada pelo crítico e escritor Ossip Brik (1888-1945) e formulada por Tretiakov (1892-1937), dramaturgo e colaborador direto de Eisenstein. Seu propósito era precisamente vincular organicamente as obras ao processo revolucionário.

Tratava-se, noutros termos, de uma noção reguladora, contraposta à noção abstrata e ilusória de “autonomia estética”. Não obstante, a “encomenda social” não excluía a autonomia dos artistas, uma vez que “se trata(va)”, nas palavras de Albera, “de uma compreensão autônoma dessa encomenda, que pode(ria) entrar em contradição com as encomendas reais dos representantes da classe”.[\[iv\]](#)

Montagem versus colagem

Analogamente à encomenda social, outros constructos do grupo de artistas que constituiu o grupo Frente de Esquerda das Artes-LEF integravam como um todo a mesma constelação de ideias: a noção de “estranhamento” ou “desautomatização da percepção” de Chklovski (1893-1984),[\[v\]](#) a “cultura dos materiais”, de Tatlin – que concebia a forma como “produto da força dinâmica que resulta de suas relações” –,[\[vi\]](#) a fotomontagem, a biomecânica de Meyerhold (1874-1940) e a “teoria do fotograma”, de Eisenstein, bem como as ideias deste sobre os efeitos de tempo e movimento no cinema. Esse conjunto de noções e técnicas solidárias e interdependentes, de mesma origem histórica, tinham como princípio fundamental a afirmação política do processo de organização operária independente do partido único e a valorização filosófico-materialista da ideia de luta.

Tais elementos, em conjunto com a teoria da montagem, constituíam um sistema. A distinção decisiva entre a teoria da montagem e a prática da colagem residia precisamente na dimensão teórica, histórica e política sintetizada concretamente na pertença a tal sistema. Tal vinculação dotada de um teor sistêmico de fato atribuiu à teoria da montagem uma potência crítico-reflexiva muito superior àquela da colagem (esta, como vimos, surgida como técnica crítica e negativa ante a tradição metafísica da pintura, e expediente operatório circunstancial; com efeito realista decerto inovador no contexto histórico-pictórico de origem, mas limitado – enquanto achado técnico avulso e pontual – e, portanto, condenado à assimilação no processo de reprodução das relações produtivas e sociais).

Em síntese, enquanto a teoria da montagem conjugou a utilização da descontinuidade discursiva e uma reflexão totalizadora e sistemática, a colagem, por seu turno, ficou, concretamente, constrangida pelas circunstâncias de origem. Assim, logo seria domesticada, inserida como gênero no âmbito dos procedimentos discursivos no qual tomou o signo do improviso artesanal, mesmo em suas migrações para outros campos como a escultura, música, cenografia, literatura etc.

Sinal inequívoco da domesticação da colagem, de sua incapacidade de totalizar e dominar crítica e reflexivamente uma nova situação, de modo a ampliar seu léxico e universo temático, é que, no período que se seguiu à sua invenção no bojo do cubismo, a colagem passou de achado fulminante no pré-guerra a modelo de pinturas a óleo que imitavam o gênero colagem, ao mesmo tempo em que se demonstravam evidentemente impotentes para dar conta da nova situação histórica. Com efeito, estava em curso uma guerra civil de classes generalizada e estendida a vários países, alguns dos quais, como a Alemanha, chegaram à beira de crises revolucionárias. Outras operações, nascidas da crise e também de duração crítica efêmera, como as práticas dada, e, mais duradouramente, a fotomontagem tomaram então o lugar da colagem.

Em suma, apesar de consistirem em dois modos, à primeira vista aparentados e vizinhos (de articular fragmentos discursivos descontínuos), a teoria da montagem distinguiu-se concretamente da colagem não ontologicamente, mas historicamente, pelo contexto político em que surgiu e pela qualidade das relações sistêmicas implicadas.

Desse modo, a questão da montagem passou na reflexão e na prática de Eisenstein – porém, não apenas dele, mas também naquelas de vários outros cineastas russos, como Lev Koulechov (1899-1970), Dziga Vertov (1896-1954), Vsevolod Pudovkin (1893-1953), entre outros – por distintos modos de elaboração. Aqui, por economia e para marcar sinteticamente ante à colagem o contraste alcançado pela prática da descontinuidade mediante a montagem, vou me concentrar apenas na discussão da teoria da montagem, ligada à noção de “cinema intelectual”, ou seja, tal como foi desenvolvida no filme *Outubro* (1927-8).

Um novo sistema das artes

Como se engendraram as noções de teoria da montagem e “cinema intelectual”? O primeiro ponto a considerar é a associação estreita entre os trabalhos de Eisenstein e o construtivismo – movimento artístico que emergiu no primeiro semestre de 1921 no curso da guerra civil e a respeito do qual Maiakóvski (1893-1930) declarou: “Pela primeira vez um

a terra é redonda

termo novo no domínio da arte – construtivismo – veio da Rússia e não da França". [\[vii\]](#)

Como sintetizar a razão primeira da novidade do construtivismo? Prática e teoria compunham um todo indissociável em tal movimento, e este todo era, à sua vez, indissociável do processo revolucionário. Essa qualidade fundamental distingue o construtivismo do conjunto de práticas artísticas no capitalismo – regidas pela divisão dos trabalhos e dos saberes – bem como do cortejo das fantasmagorias correlatas: a especialização, a abstração, o solipsismo e o fetichismo autorais etc.

Logo, como prática crítica nas artes e voltada reflexivamente para o todo, considerado em termos históricos e materialistas, o construtivismo veio a constituir a matriz de um novo sistema estético, marcadamente interdisciplinar. Correspondeu assim, como sintetizou Nikolay Tarabukin (1889-1956), ao corolário do processo de desenvolvimento crítico-reflexivo das forças produtivas da arte moderna.[\[viii\]](#)

Organizando uma nova conjunção das artes, o construtivismo propôs a derrubada e substituição do sistema pictórico e estético engendrado em meados do século XV, em conjunção estreita com o poderio das finanças florentinas associadas ao papado.[\[ix\]](#) De natureza metafísica, esse sistema se constituía mediante uma conjugação de geometria, retórica e elementos da filosofia neoplatônica – e principalmente a partir da distinção entre trabalho intelectual e trabalho manual. Na base da “pintura de cavalete” propícia à apropriação individual, tal sistema traduzia o modelo da imaginação que, no chamado Renascimento – renascimento, antes de tudo, dos latifúndios romanos tomados como modelo para a expansão colonial dos países ibéricos –, monetizou e refundou a economia das potências mercantis europeias a partir da combinação entre mercantilismo, altas finanças, colonialismo e escravismo.

Outubro

Pode-se assim afirmar que a emergência de Eisenstein foi antecedida pela destruição do campo estético da contemplação e pela elaboração dos princípios do domínio estético materialista. No plano biográfico, Eisenstein nascido em 1898 foi o fruto tardio, quiçá o último, da leva de artistas que preparou e realizou a revolução artística indissociável da Revolução de Outubro. Eisenstein tinha vinte anos a menos que Malevitch (1878-1935), treze a menos que Tatlin, oito a menos que El Lissitzky (1890-1941), sete a menos que Rodchenko (1891-1956), cinco a menos que Maiakóvski (1893-1930). Amadureceu precocemente por força da história que o precedeu e envolveu.

A dinâmica produtiva numa tal escala e que não se repetiu para o próprio autor noutros períodos de sua movimentada existência (em parte sufocada sob a tirania stalinista), dava-se ainda nessa intensidade sob o influxo da Revolução de Outubro, proveniente de um processo social que não se contrapunha à crítica e à invenção das formas, mas antes as reclamava vigorosamente, para levar adiante o processo – infelizmente breve –, de expropriação de propriedades e privilégios.

No ano de conclusão do filme *Outubro*, 1928, já enfrentando a contrarrevolução burocrática, Eisenstein se reuniu com outros artistas num grupo que também se denominou Outubro e que era composto por arquitetos, fotógrafos e pintores, artistas gráficos e homens de letras.[\[x\]](#) O manifesto fundador, dirigido para a radicalização crítica do construtivismo e o enfrentamento do refluxo do processo revolucionário, preconizava organizar “da maneira mais efetiva a consciência e a esfera emocional e volitiva do proletariado e das massas trabalhadoras que o seguem”.[\[xi\]](#)

Tais palavras ressoavam o programa da “desautomatização da percepção (...) contra a rotina da vida”, proposto por Victor Chklovski (1893-1984) pensador proveniente da corrente formalista russa. A mesma diretriz de “estranhamento” ou “desautomatização da percepção” também foi aplicada pela arquitetura construtivista na elaboração dos projetos de clubes de trabalhadores, entre outros.

Teoria do conflito

a terra é redonda

Enquanto era membro do grupo Outubro e preparava um ensaio para uma conferência na Alemanha,[\[xii\]](#) Eisenstein elaborou as noções de “cinema intelectual” e aquela da teoria da montagem. Ambas referiam-se explicitamente ao trabalho realizado no filme *Outubro*.

O ensaio afirmava a ideia de conflito ou da luta como princípio geral não só de toda metodologia artística, mas também de toda experiência estética e cognitiva, posta em termos de choques de fragmentos, independentes uns dos outros. Embora não faça referência aqui às lutas internas do partido Bolchevique, não é possível desconsiderar os ecos que afloram do texto mesclando a primazia filosófica do conflito, postulada pelo cineasta, e a afirmação da dialética própria não apenas à reflexão filosófica, mas acima de tudo inerente à conflitualidade irredutível das lutas sociais.[\[xiii\]](#)

Constata-se que mais tarde o próprio Eisenstein, rendendo-se ao contexto de terror instalado pelo stalinismo,[\[xiv\]](#) apagou marcas do seu texto e deixou de lado certas ideias. Assim, por exemplo, a afirmação do conflito ou da luta como princípio geral não só de toda metodologia artística, mas de toda experiência estética e cognitiva, descrita como choques de fragmentos independentes um do outro, foi substituída pela noção de “unidade orgânica”, presente no livro inacabado de 1945-7, denominado *A Não-indiferente Natureza*.[\[xv\]](#)

As noções de “cinema intelectual” e de montagem se inscreveram, portanto, no limite entre dois períodos históricos, uma vez que, embora contemporâneas da ascensão da tirania stalinista, integraram a resistência a esta até quando foi possível. Desse modo, o conflito ideológico no campo artístico levará o grupo Outubro a denunciar, no manifesto “Declaração sobre a cultura nacional”, de 1929, o nacionalismo e a “russificação”, e a afirmar em contrapartida posições internacionalistas com vistas à renovação do “modo de vida”.[\[xvi\]](#)

Em 1931, o grupo lançou outro manifesto, “A luta sobre posições de classe no campo das artes do espaço”,[\[xvii\]](#) no qual recusava a estatização da “encomenda social” e reafirmava as linhas do manifesto fundador. Neste, a partir da noção de encomenda social, remetia-se tal solicitação a “coletivos de consumidores que encomendam as obras para fins concretos e participam ativamente da concepção dos objetos”. Entretanto em 1932 o comitê central do Partido Comunista, já inteiramente tomado pelo stalinismo, estabeleceu a dissolução de todas as associações artísticas.

Potência da vanguarda, do fragmento e da anarquia nas artes

Nesse quadro histórico trágico, e para se compreender hoje a trajetória histórica da ascensão e do ocaso da noção política e filosófica de conflito como radicalização reflexiva da descontinuidade, é esclarecedor estabelecer um paralelo entre a teoria da montagem cinematográfica – como choque de fragmentos – e certas reflexões de Trótski (1879-1940) acerca do processo histórico expressas em carta de 17 de junho de 1938 desde Coyoacán (México), para a revista *Partisan Review* (Estados Unidos) – carta incluída sob o título de “L’art et la révolution (Lettre à la rédaction de *Partisan Review*)” na edição francesa de *Littérature et Révolution* (1934):

“Nenhuma ideia progressista [dizia Trótski, na carta] emergiu de uma ‘base de massa’ (...) Todos os grandes movimentos começaram como ‘fragmentos’ de movimentos anteriores. O cristianismo foi antes um ‘fragmento’ do judaísmo. O protestantismo, um fragmento do catolicismo, quer dizer da cristandade degenerada. O grupo de Marx-Engels emergiu como um fragmento da esquerda hegeliana. A Internacional Comunista foi preparada (...) pelos fragmentos da social-democracia internacional. Se tais iniciadores se mostraram capazes de criarem para si uma base de massa, foi só porque eles não temiam o isolamento. Eles sabiam antecipadamente que a qualidade de suas ideias se transformaria em quantidade. (...) São os pequenos grupos que fizeram progredir a arte. Quando a tendência artística dominante esgotou seus recursos criativos, os ‘fragmentos’ criadores dela se separaram e souberam olhar o mundo com olhos novos (...).”[\[xviii\]](#)

Nessa perspectiva, a potência do fragmento implicava a luta e a confrontação das ideias como estratégias permanentes. A

mesma posição foi retomada por Trótski - revisitando agora de modo crítico, ainda que não explicitado enquanto tal, suas posições anteriores à Outubro de 1917 (em particular quando de suas polêmicas contra os "futuristas" e os "formalistas", enquanto estava na cúpula do partido Bolchevique).[\[xix\]](#) no célebre manifesto "Por uma arte revolucionária independente" "Pour un art révolutionnaire indépendant" (1938) - co-firmado publicamente por Diego Rivera (1886-1957) e André Breton (1896-1966), mas redigido por Trótski. O manifesto afirmava que, no âmbito das forças produtivas, a Revolução deveria combinar "um regime socialista da planejamento centralizado", com o estabelecimento e a garantia "de um regime anarquista de liberdade intelectual. Nenhuma autoridade, nenhuma restrição, nem o menor traço de comando".[\[xx\]](#)

De modo análogo, a noção de Trótski de "revolução permanente", oposta frontalmente à noção stalinista de "socialismo nacional", fundava-se na afirmação do protagonismo e da independência política da classe operária e voltava-se reflexivamente para uma perspectiva totalizadora acerca do sistema desigual mas combinado da economia mundial.[\[xi\]](#) Em suma, o conceito de revolução permanente afirmava o conflito de classes e a independência da classe operária como estrutura central e princípio fundamental do processo revolucionário.

Cinema-conflito

Voltemos a Eisenstein para observarmos que proveito poético específico o cineasta extraiu do princípio do choque de fragmentos ou de oposição permanente entre as partes descontínuas. No plano filosófico, sua tomada de posição construtiva compreendia a crítica às concepções vitalistas bergsonianas então em voga na França, bem como a crítica da apologética do informe, própria ao expressionismo alemão do período - sendo ambas as posições derivadas de modo não dialético de premissas que oscilavam entre o vitalismo e o idealismo.

As diretrizes do "cinema intelectual" divergiam assim daquelas da vanguarda franco-germânica que propunha a ideia de um cinema puramente visual na linha da "arte pura" e da doutrina formalista da "visualidade pura", de Fiedler (1841-95) e outros. As diretrizes do "cinema intelectual" também atritavam no quadro da Rússia revolucionária seja com certas posições de membros da *Novy Lef* que, segundo Vertov, opunham o "encenado" ao "não encenado",[\[xii\]](#) mas elas se chocavam antes de tudo com a doutrina naturalista dominante no seio dos aparelhos de produção.

Em síntese, não foi cedendo e diminuindo ou enfraquecendo o papel do dispositivo narrativo cinematográfico - mas ao contrário consolidando-o e fomentando-o, bem como avivando a tensão de opostos entre o discurso cinematográfico e o discurso da interpretação da história - que o "cinema intelectual" constituiu seu princípio narrativo dialético, nutrido sempre de uma síntese ou totalização histórica.

Analogamente em relação à economia do processo cinematográfico, Eisenstein, por não se basear (ao contrário da vanguarda francesa) na famigerada especificidade ontológica do discurso cinematográfico - isto é, na reificação do fenômeno filmico, ou das supostas leis e códigos do novo meio -, não priorizava nem a questão do tempo nem a do movimento, ambas ilusórias.

Assim, o "cinema intelectual" tampouco partia do efeito isolado da imagem ou da unidade mínima do plano. Descartava nesses termos toda estratégia de positivar o cinema, segundo a apologia de sua suposta essência ou da especificidade aparente do meio diante de outras artes mais antigas. Distingue-se bem, desse ângulo, a centralidade da *teoria da montagem*. Em lugar de residir no plano - cujo efeito principal consiste na própria ilusão de continuidade -, os fundamentos materiais do "cinema intelectual" residiam no fotograma e na montagem.

Em que consistia, nesse esquema, o fotograma? Na forma mecânica a mais simples da montagem, contida na relação material básica da película na qual a descontinuidade entre um fotograma e o seguinte é responsável pelo efeito cinematográfico.

A análise desse efeito central do fenômeno cinematográfico se traduziu assim num conceito de mobilidade descrito também como a não congruência dos contornos na memória, gerada "da superposição - do contraponto - de duas

imobilidades diferentes".[\[xxiii\]](#)

Em suma, Eisenstein designava o conflito de imobilidades, isto é, o contraste entre um fotograma e outro, como fundamento material do cinema. Assim, afirmava ele: "O segredo da dinâmica do movimento no quadro reside na confrontação entre a sensação que se conserva e aquela que nasce". O conflito.[\[xiv\]](#)

Nesse mesmo sentido, a própria impressão de profundidade era concebida em termos descontínuos como "superposição de duas dimensões não idênticas",[\[xxv\]](#) quer dizer, em termos muito distintos da ideia de continuidade tomada como núcleo do sistema geométrico e linear da perspectiva de Alberti, hegemonicamente desde a Renascença.

Por outro lado, a montagem, como articulação reflexiva de contrários, fundada no princípio filosófico do conflito, apresentava-se como síntese reflexiva extraída do próprio princípio do material filmico e correspondia assim a uma expressão materialista e inerente ao material de sua própria reflexão, quer dizer, àquela dos materiais que se sublevavam, da inércia para a atividade reflexiva.

Pontes de Petrogrado

Em *Outubro* – filme que principia pela emblemática sequência antitotêmica do regicídio, isto é, aquela na qual a estátua do czar é derrubada e decapitada, para dar lugar em seguida ao relato –, essa síntese – a da sublevação ou do salto da inércia à ação – vinha inscrita na metáfora do movimento das pontes. Estas últimas e a sua conjunção exerciam função crucial no tecido narrativo da película, a saber: de um lado, repressão, corte de contatos, pontes desmontadas; e, de outro, o movimento dialético inverso: pontes interligadas, tráfego livre, montagem, poder operário, *Work – revolução – in progress*.

O objetivo último da teoria do "cinema intelectual" era o de converter a linguagem cinematográfica em equivalente das formas diretas de pensamento e de conceitos, e estas últimas, por sua vez enquanto formas mentais, em equivalentes de formas de luta.

Em tal esquema, vale insistir, a ideia de conflito valia como a antítese do "automatismo" – que era próprio do "espírito pequeno-burguês", conforme afirmava Eisenstein. O paralelo leva a ver que a burocracia já se havia convertido, na segunda metade do decênio de 20, no inimigo principal da hora. É o que mostra ademais a película *A Linha Geral* (1929) na sequência da Inspeção operário-campesina que invade o escritório. Este aparece tipificado em termos cênicos como um antro de burocratas, cujas atividades características – de manejar acessórios supérfluos – assumem significado equivalente ao de relações de inércia e automatismo.

Precisamente para romper o automatismo no cerne da burocracia, é que Eisenstein privilegiava o efeito de choque, de duas imagens se superpondo na percepção do observador. Provocado pelo choque das ideias, dos discursos e dos interesses expostos, cabia ao espectador a reflexão, isto é, produzir em si mesmo as imagens-conceito (*obraz*): a chispa (*iskra*); chispa para a qual as imagens-representações (*izobrajénié*) eram apenas, segundo Albera, o alimento, "o combustível destinado a produzir as demais fora do cinema!".[\[xxvi\]](#)

O retorno do Minotauro

No curso dos anos seguintes, sob a dura repressão stalinista, Eisenstein deixou de trabalhar com a noção de conflito como paradigma ou estrutura eidética, e seu último filme, a segunda parte de *Ivan, o Terrível* (1946), enfocou os temas da linhagem e do poder absoluto. No entanto, apesar dos limites impostos pelo stalinismo, o filme logrou, na Rússia da restauração do absolutismo e da ideologia da unidade monolítica, desvelar o discurso delirante do monopólio político-burocrático e da atmosfera tirânica e paranoica do aparelho de poder comparado indiretamente pelo cineasta a um

a terra é redonda

neoczarismo. A obra ficou censurada até 1958, cinco anos após a morte de Stálin.

Em conclusão. Juan Antonio havia me encomendado, como relatei no início, uma história da arte moderna à luz do regicídio. Espero ter atendido sua demanda ao apresentar a culminação do desenvolvimento revolucionário das forças produtivas da arte moderna, conjugadas à Revolução de Outubro, mediante os dispositivos construtivistas-produtivistas da encomenda social e da “teoria do conflito” como fundamentos da teoria da montagem de Eisenstein, e todo este conjunto articulado à afirmação da luta de classes como princípio geral e cerne da noção de “revolução permanente”. Dito isso, tais ideias dizem respeito a um futuro apenas esboçado no estágio inicial do processo da Revolução de Outubro, antes que esta fosse confiscada aos soviéticos e às organizações de base dos trabalhadores para ser sufocada pela contrarrevolução.

Nessa conclusão, viemos dar no tema da mitologia paranoica da tirania absolutista. Na verdade, a força das coisas ou de nossa própria atualidade nos empurrou para isto. De fato, nosso problema presente, instaurado pela transição global conservadora pós-1968, é o da restauração do absolutismo na forma do chamado “pensamento único” ou o de uma nova escalada da tirania, conduzida pela liquidação neoliberal das organizações de trabalhadores e das instituições estatais democráticas.

Por surpreendente que possa parecer a muitos, dentre os legatários da cultura organizacional do stalinismo figura a nova cultura empresarial do neoliberalismo. Mas essa é outra história. A história da arte, tal como a das formações sociais, não é linear e comporta inovações aparentes, hibridadas por retrocessos, apagamentos, destruições e restaurações. São deste naipe a inflexão histórica e o sinistro labirinto que ora enfrentamos, principalmente em países como a Espanha, o Brasil e o Chile [por certo, nesse último antes das insurreições (2019-20) que conduziram à nova assembleia constituinte (2021-22)], por exemplo, em que muitos supõem ter deixado para trás o totalitarismo, sem notar sua sombra projetada, como ameaça permanente - feito uma arma no cofre, pronta para disparar.

***Luiz Renato Martins** é professor-orientador dos PPG em História Econômica (FFLCH-USP) e Artes Visuais (ECA-USP). Autor, entre outros livros, de *The Conspiracy of Modern Art* (Chicago, Haymarket/ HMBS).

Extrato do trecho final da versão original (em português) do cap. 11, “De um almoço na relva às pontes de Petrogrado (notas de um seminário em Madrid): regicídio e história dialética da arte moderna”, do livro *La Conspiration de l'Art Moderne et Autres Essais*, édition et introduction par François Albera, traduction par Baptiste Grasset, Paris, éditions Amsterdam (2024, prim. semestre, proc. FAPESP 18/ 26469-9).

Para ver os outros artigos da série, seguem os links:

[O regicídio e a arte moderna - I](#)

[O regicídio e a arte moderna - II](#)

[O regicídio e a arte moderna - III](#)

Notas

[1] Cf. *Kino Gazeta*, 12.01.1926, citado in Kleiman, Levina, *Le Cuirassé Potemkine*, p. 213, apud François ALBERA, *Eisenstein et le Construtivisme Russe/ Stuttgart, Dramaturgie de la Forme*, Lausanne, collection Histoire et Théorie du Cinema/ ed. L'Age d'Homme, 1990, pp. 193-4 (doravante ALBERA, *op. cit.* [1990]); repub.: Sesto San Giovanni, éditions Mimésis, 2019, pp. 301-3 (doravante ALBERA, *op. cit.* [2019]); trad. br.: *Eisenstein e o Construtivismo Russo/ A Dramaturgia da Forma em "Stuttgart"* (1929), trad. Eloísa A. Ribeiro, São Paulo, coleção Cinema, teatro e modernidade/ Cosac & Naify, 2002, p. 260 (doravante ALBERA, trad. br. : *op. cit.* [2002]). “O comitê executivo central encarregado da celebração do ano de 1905, que ensejou a realização do filme, era composto por Lunatchárski, Maliévitch , Meyerhold, Pletniev e N. Agadzanova-Chutko (...).” Cf. F. ALBERA, *op. cit.* [1990], n. 45, à p. 194; [2019], n. 49 à p. 303; trad. br.: *op. cit.* [2002], n. 49, à p. 267.

a terra é redonda

[ii] « *La commande sociale (...) programme l'oeuvre - elle en est le 'contenu' - en fonction de sa tâche de reconstruction du 'mode de vie' et de la perception* ». Cf. F. Albera, op. cit. [1990], p. 135; ver também, sobre a “encomenda social”, pp. 136-7; [2019], pp. 204-5; trad. br.: op. cit. [2002], pp. 180-2.

[iii] As questões do “modo de vida” – ou o assim dito debate em torno da *Perestroika Byta* [reconstrução do modo de vida], enquanto modo de uma revolução cultural que implicava simultaneamente mudança das relações sociais e, em particular das relações de trabalho – estavam dentre os temas nevrálgicos e espinhosos dos debates revolucionários, senão desde a fundação do Proletkult (movimento de cultura proletária) em outubro de 1917, com certeza a partir de abril de 1918, quando as diretivas de Lênin a propósito da adoção do sistema taylorista de trabalho foram francamente contestadas pela revista *A Arte da Comuna* (1918-1919), publicada pela secção de Moscou do Proletkult. Seus membros – então chamados de *kom-fut* (comunistas futuristas) – iriam se reencontrar, em março de 1923, na revista *Lef*, cujo redator chefe e vários colaboradores haviam pertencido à *A Arte da Comuna*. Ver a esse respeito Gérard Conio, « De la construction de l'objet à la construction de la vie [Da construção do objeto à construção da vida] », in *Le Constructivisme Russe*, tomo II, *Le constructivisme littéraire. Textes théoriques - manifestes - documents*, Cahiers des avant-gardes/ Lausanne, l'Âge d'Homme, 1987, p. 9. Com efeito, por natureza ilimitado e funcionando como uma espécie de sismograma, o debate sobre o modo de vida, enquanto ponto de convergência, estava também vinculado diretamente – tal a ponta de *iceberg* –, a um debate mais restrito, porém com forte potencial sísmico: aquele dos privilégios obtidos dentro do regime de partido único. Ver a esse respeito o relatório (por muito tempo mantido secreto), de Ievguêni Preobrajênski (então um dos três secretários da direção do partido), datado de julho de 1920 e dirigido ao comitê central, no qual este afirmava que «entre os militantes comunistas dos bairros, pronuncia-se a expressão “do Kremlin” com hostilidade e desprezo», para concluir com uma derradeira recomendação: « (...) a de elaborar rapidamente todas as medidas necessárias para combater a decomposição nas fileiras do nosso partido» (Fonte : RGASPI, fundo 17, inventário 86, dossiê 203, folha 3, publicado como I. Preobrajênski, “A questão dos privilégios do aparelho do partido comunista da URSS/ documento inédito” in *Cadernos do Movimento Operário*, , n. 1, São Paulo, Editora WMF Martins Fontes/ Sundermann, 2021, pp. 107-17 (antes publicado in *Les Cahiers du Mouvement Ouvrier*, n. 24, set-out 2004, Paris). Sobre as diretivas de Lênin acerca das relações de trabalho, ver « Les tâches immédiates du pouvoir soviétique [As tarefas imediatas do poder soviético] » (*Pravda*, nº 83, 28 abril de 1918 e suplemento aos *Izvestia VTsIK*, nº 85). Para o debate em torno das relações de trabalho, ver, neste volume, o capítulo “Do construtivismo ao produtivismo, segundo Tarabúkin” (L. R. MARTINS, “Nota sobre o construtivismo russo”, *A Terra é Redonda*, 19.11.2022, disponível em: <<https://aterraeredonda.com.br/nota-sobre-o-construtivismo-russo/>>). Ainda pertencente ao grupo dirigente, mas logo na Oposição de Esquerda (em outubro de 1923), o comissário do Povo para o Exército e a Marinha, Trótski, também interveio com uma coletânea de textos nesse debate (tardiamente com relação a outros autores) em julho e setembro de 1923 (*Les Questions du Mode de Vie* [1923], trad. Joëlle Aubert-Yong, introduction d'Anatole Kopp. Paris, Union Générale d'Éditions, 10-18, 1976 ; ed. port.: Léon TROTSKY, *Questões do Modo de Vida/ A Época do “Militantismo Cultural” e as suas Tarefas* (1923), prefácio Anatole Kopp, trad. A. Castro, Lisboa, Antíodo, 1969).

[iv] “(...) d'une compréhension autonome de cette commande qui peut entrer en contradiction avec les commandes réelles des représentants de cette classe”. Cf. F. ALBERA, op. cit. [1990], p. 136, ver também sobre a “encomenda social”, pp. 135-7; [2019], p. 205, ver também sobre a “encomenda social”, pp. 206-7; trad. br.: [2002], p. 181, ver também, sobre a “encomenda social”, pp. 180-2.

[v] Cf. F. ALBERA, op. cit. [1990], p. 173; [2019], pp. 260-1; trad. br.: [2002], p. 238.

[vi] Cf. F. ALBERA, op. cit. [1990], p. 174; [2019], pp. 261-3; trad. br.: [2002], p. 239.

[vii] “Pour la première fois un mot nouveau dans le domaine de l'art - constructivisme - est venu de Russie, non de France”. *Lef*, n. 1, 1923, apud F. ALBERA, op. cit., [1990], p. 118; [2019], p. 177 ; trad. br. : [2002], p. 165.

[viii] Ver Nikolaï TARABOUKINE, *Le Dernier Tableau/ Du Chevalet a la Machine / Pour une Théorie de la Peinture/ Écrits sur l'Art et l'Histoire de l'Art à l'Époque du Constructivisme Russe*, présentés para Andrei B. Nakov, traduction du russe par Michel Pétris et A. B. Nakov, Paris, Champ Libre, 1980.

[ix] Ver Wallace K. FERGUSON, *The Renaissance/ A Symposium/ February 8-10, 1952*, New York, The Metropolitan

a terra é redonda

Museum of Art, 1953 (consultei cópia datilografada, disponível apenas na biblioteca do museu); entretanto, do mesmo autor, existe a obra publicada (que não pude consultar) : Wallace K. FERGUSON, "The Interpretation of the Renaissance: Suggestions for a Synthesis", in Karl H. DANNENFELDT (ed.), *The Renaissance: Medieval or Modern?*, Boston, D.C. Heath and Company, 1959, pp. 101-109. Ver também Giovanni ARRIGHI, *O Longo Século XX/ Dinheiro, Poder e as Origens de Nossa Tempor*, trad. V. Ribeiro, rev. C. Benjamin, São Paulo, Unesp, 1996; Giovanni ARRIGHI, *The Long Twentieth Century: Money, Power, and the Origins of Our Times*, London/New York, Verso, 1994.

[x] Fizeram parte, além de Eisenstein, a cineasta Esther Choub (1894-1959), o artista plástico e fotógrafo Aleksandr Rodchenko, o pintor mexicano Diego Rivera (1886-1957), entre outros. Sobre o grupo Outubro, os primeiros signatários e o manifesto de fundação (1928), ver F. ALBERA, *op. cit.*, [1990], pp. 140-8; [2019], pp. 213-23; trad. br.: [2002], pp. 186-94.

[xi] *Apud* F. Albera, *op. cit.*, [1990], p. 141; [2019], pp. 213-4; trad. br.: [2002], p. 191.

[xii] Intitulado nos manuscritos de "Stuttgart/ A dramaturgia da forma", o ensaio em questão foi preparado para uma conferência que se realizaria em Stuttgart, dentro da mostra *Film und Foto* (FIFO), ocorrida de 18 de maio a 7 de julho de 1929. Eisenstein foi convidado para uma conferência que deveria ter lugar depois de 18 maio, pelo pintor El Lissitzky e sua esposa Sophie Lissitzky-Küppers (1891-1978), que colaboravam com a organização do evento, em nome da VOKS (Sociedade para os Laços Culturais entre a URSS e o Exterior). A Alemanha funcionava na época como uma caixa de ressonância do debate russo, repercutindo-o (em geral) favoravelmente. O *Encouraçado Potemkin* (1925), por exemplo, se consagrou na Alemanha antes de ser difundido em toda a Europa e até nos Estados Unidos. Porém, o cineasta não pode comparecer à conferência, em razão da retomada das filmagens de *A Linha Geral* (1929), após as apreciações hostis de Stalin (1878-1953).

[xiii] Um exemplo ilustrativo do profundo interesse político e pessoal de Eisenstein pela dimensão dialética inerente às lutas sociais é atestado pela primeira epígrafe do filme *O Encouraçado Potemkin*: "O espírito de amotinação varria o país. Em inumeráveis corações, um processo formidável e misterioso produzia-se: os elos do medo se quebravam, a personalidade individual, que mal tinha tido tempo de tomar consciência de si mesma, dissolia-se na massa, e a massa, ela própria, dissolia-se no elã revolucionário". Essa frase reproduzida a partir do relato de Trótski acerca de 1905, e ainda presente numa cópia importada pela Film Society (Londres), em 1928, foi substituída, talvez em 1930, segundo Montagu, pela frase de Lênin estampada numa parte considerável das cópias do filme existentes hoje. Para a citação de Trótski, ver 1905, translation Anya Bostock, Chicago, Haymarket Books, 2016, p. 167. Sobre o episódio de substituição da frase de Trótski por uma outra de Lênin, ver Ian CHRISTIE e Richard TAYLOR, *Eisenstein Rediscovered*, London, Routledge, 1993, p. 215, *apud* Marcela Fleury, 1921: *O Ano dos Contrários*, dissertação de mestrado sob orient. de L.R. Martins, PPGHE - FFLCH/ USP, 2022, p. 29-30. Agradeço à pesquisadora a indicação dessa passagem.

[xiv] Sobre o fuzilamento de diversos amigos e colaboradores próximos de Eisenstein – como Vladimir Nilsen (1905-1938), Sergueï Trétiakov (1892-1939), Isaak Babel (1894-1940), Vsevolod Meyerhold (1874-1940), Léonid Nikitine (1896-1942) – e as pressões que forçaram o cineasta à sua autocritica, ver Eric SCHMULEVITCH, *Un "Procès de Moscou" au Cinéma/ Le Pré de Béjine d'Eisenstein*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 50; (para a carta de autocritica de Eisenstein, 16.04.1937), pp. 68-70. Essa autocritica foi publicada na revista *La Littérature Internationale*, n. 7, 1937, sob o título "Les erreurs du *Pré de Béjine*".

[xv] Sergueï EISENSTEIN, *La Non-Indifférente Nature/1. Oeuvres 2*, trad. L. et J. Schnitzer, pref. de P. Bonitzer, Paris, 10/18 - UGE, 1976.

[xvi] Ver F. Albera, *op. cit.*, [1990], pp. 141-2; ver também nota 38, acima; [2029], p.214; trad. br.: [2002], p. 187.

[xvii] Ver F. Albera, *op. cit.*, [1990], p. 142; [2019], p. 214; trad. br.: [2002], p. 187.

[xviii] «Aucune idée progressiste n'a émergée d'une 'base de masse'. (...) Tous les grands mouvements ont commencé comme des 'débris' de mouvements antérieurs. Le christianisme a d'abord été un 'débris' du judaïsme. Le protestantisme un 'débris' du catholicisme, c'est-à-dire de la chrétienté dégénérée. Le groupe de Marx-Engels a émergée comme un débris de la gauche hégélienne. L'Internationale Communiste a été préparée (...) par les débris de la social-démocratie

internationale. Si ces initiateurs apparaissent capables de se créer une base de masse, ce fût seulement parce qu'ils ne craignaient pas l'isolement. Ils savaient d'avance que la qualité de leurs idées se transformerait en quantité./ (...) ce sont des petits groupes qui ont fait progresser l'art. Lorsque la tendance artistique dominante a eu épuisé ses ressources créatrices, des 'débris' créateurs s'en sont séparés qui ont su regarder le monde avec des yeux neufs (...) ». A carta, datada de 17 de junho de 1938, e escrita por Trótski em Coyoacan, no exílio mexicano, está incluída no apêndice da edição francesa de L. TROTSKY, *Littérature et Révolution*, trad. P. Frank, C. Ligny, J.-J. Marie, Paris, 10/18 - UGE, 1974, p. 459-60.

[xix] Cf. Leon Trotsky [1922], « El Futurismo », dans *Literatura y Revolución*, nota preliminar, traducción y notas de Alejandro Ariel González, introd. de Rosana López Rodríguez y Eduardo Sartelli, Buenos Aires, Ediciones Razón y Revolución, 2015 [éd. franç. : *Littérature et révolution*, Paris, 10/18, UGE, 1974].

[xx] « Un régime socialiste de plan centralisé », combinado a «un régime anarchiste de liberté intellectuelle. Aucune autorité, aucune contrainte, pas la moindre trace de commandement ». Cf. André BRETON, Diego Rivera e Léon TROTSKY, “Pour un art révolutionnaire indépendant (Mexico, le 25 juillet 1938) » in *idem*, pp. 492-500. Para a declaração de Breton, designando Trótski como autor, ver *idem*, p. 500.

[xxi] Ver L. TROTSKY, “Results and prospects”, in *idem The Permanent Revolution and Results and Prospects*, with introductions by Michael Löwy, London, Socialist Resistance, 2007, pp. 15-100, e M. LÖWY, *The Politics of Combined and Uneven Development: The Theory of Permanent Revolution* (1981), Chicago, Haymarket, 2010. Em francês, existe a edição (não consultada): Léon TROTSKY, *1905 suivie de Bilan et Perspectives*, trad. Paul Bukauskas, Paris, Le Club Français de Livre, 1969, disponível em: <<https://www.marxists.org/francais/trotsky/livres/bilanp/bpsomm.htm>>.

[xxii] Ver Vv. AA., “O (grupo) LEF e o cinema” (estenograma de um debate), in revista *Crítica Marxista*, nº 40, trad. Maria L. Loureiro, rev. técnica L. R. Martins, São Paulo, Fundação Editora Unesp, 2015, pp. 91-119; *Lef and film, notes of discussion (extracts)*, vv.aa., in *Screen* V. 12, nº 4, pp. 74-80, transl., edited and introd. by R. Sherwood, 1971; *Le LEF et le cinéma*, in revue *Documentaire*, nº 22-23, 1^{er} trimestre 2010, trad. F. Albera, 2010.

[xxiii] Cf. F. ALBERA, *op. cit.*, [1990] p. 76; [2019], p. 117; trad. br.: [2002], p. 93. Os termos de Albera, que reproduzo aqui de modo abreviado, seguem de perto anotações do próprio Eisenstein, para a conferência “Stuttgart ...”, acima referida. Eisenstein conservou o texto da conferência, referindo-se a ele em diversas ocasiões como parte de um livro que reuniria seus escritos, e retrabalhando-o no período subsequente que incluiu sua viagem aos Estados Unidos e ao México. Submetido a várias vicissitudes, o texto deu origem a diversas traduções e versões, recebendo diferentes denominações entre 1930 e 1932, enquanto servia para engendrar conferências e outros textos. Sua primeira versão está desaparecida, mas a segunda, escrita em Moscou em abril de 1929, foi depositada em 1937 por Jay Leida, assistente de Eisenstein, nos arquivos do Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA). Sobre a comparação das diferentes versões do texto da conferência, ver *idem* [1990], p. 56; [2019], p. 50; trad. br.: [2002], p. 79.

[xxiv] Cf. S. EISENSTEIN, «Stuttgart», folio 7, apud F. ALBERA, *op. cit.*, [1990] p. 67; [2019], p. 140; trad. br.: [2002], p. 86.

[xxv] Cf. *idem*, [1990], p. 67; [2019], p. 101; trad. br.: [2002], pp. 86; 93.

[xxvi] « (...) le combustible destiné à produire les secondes hors-cinéma! ». Cf. F. ALBERA, *op. cit.*, [1990], p. 181; [2019], pp. 272-3; trad. br.: [2002], p. 247.

A Terra é Redonda existe graças aos nossos leitores e apoiadores.

Ajude-nos a manter esta ideia.

[CONTRIBUA](#)