

# Cinema e arte russa

RONALDO ROSAS REIS\*

Criada em 1923 no calor do processo revolucionário russo em curso, a revista *LEF* reuniu um grande grupo de escritores, poetas, artistas plásticos e cineastas russos, quase todos comprometidos ou alinhados com as tendências estéticas construtivistas de caráter formalista. Tais tendências surgiram em meados da década de 1910 e eram representativas de parte da vanguarda artística europeia. A revista circulou em dois períodos, 1923-1925 e 1927-1929, neste último com a denominação de *Nova LEF*. No primeiro período prevaleceu o espírito vanguardista e pluralista de Anatoly Lunacharsky, cujas preocupações educacionais se impunham no ambiente cultural revolucionário da nova república soviética com o objetivo de romper com a tradição acadêmica das artes e, por conseguinte, com o risco possível de um atavismo estético czarista e burguês. Já no segundo período o ímpeto vanguardista aos poucos foi sendo substituído pela cautela, medida que acabaria se mostrando correta, dado que, desde a morte de Lênin, em 1924, a disputa pelo poder do Estado soviético sinalizava uma tendência hostil às concepções estéticas das vanguardas.

De modo a contextualizar a natureza do debate e a sua importância atual, organizamos um brevíssimo roteiro introdutório visando fixar alguns balizamentos históricos sobre o cinema e a arte russa anteriores e posteriores aos acontecimentos de 1917. Nesse sentido, a ideia é recuperar os principais marcos sobre o ambiente cultural do período, os temas estéticos em discussão, enfim, as limitações e os avanços do pensamento estético da época.

---

\* Professor Associado da Faculdade de Educação da Universidade Federal Fluminense (UFF). E-mail: ronaldo.rosas@globocom.

## Cinema russo do academicismo ao vanguardismo: 1897-1927

O cinema russo deu os seus primeiros passos bem antes do aparecimento da geração de cineastas que daria forma e conteúdo progressista e elevaria a produção cinematográfica das repúblicas socialistas soviéticas unificadas à categoria de grande arte. Em 1897, favorecidos pela política desenvolvimentista do czar Nicolau II, os primeiros filmes realizados no país começaram a ser exibidos em São Petersburgo e em Moscou para plateias de antigos aristocratas e novos burgueses. Em pouco tempo o cinema cairia no gosto do grande público, sabendo-se que até 1917 mais de dois mil filmes haviam sido produzidos na Rússia czarista, muito embora o número de cópias conhecido hoje seja inexpressivo – cerca de três centenas apenas.

A atividade cinematográfica na Rússia ensejou um florescimento econômico que não passaria despercebido de empresas estrangeiras, principalmente francesas, interessadas na distribuição de filmes em outros países europeus (Ribeiro, 2012). A despeito disso, as diversas resistências internas de parte da *intelligentsia* e dos setores cultos da sociedade russa manteriam a tensão estético-ideológica elevada, fato que, se não travou diretamente aquele florescimento econômico, o fez indiretamente ao impor alguns limites às possibilidades de experimentação e desenvolvimento da linguagem cinematográfica naquele período. Dentre os inúmeros fatores existentes à época, registre-se a autoridade estética da centenária Academia Imperial de Artes, a desconfiança das vanguardas artísticas, a contrariedade de uma plateia que se apoiava na tradição poética da cultura russa.

Autoridade absoluta no campo estético, a Academia Imperial de Artes da Rússia, criada em 1757, em São Petersburgo, apesar dos enfrentamentos que passou a ter com as vanguardas artísticas surgidas por volta de 1910, procurava manter sob controle a profunda influência que sempre tivera na definição oficial de gêneros e estilos de representação da arte.<sup>1</sup> Para os acadêmicos, o fato de a imagem no cinema ter movimento não era de todo relevante, posto que se tratava de definir a forma como os planos seriam representados segundo os preceitos acadêmicos. Desse modo, boa parte da estética adotada nos filmes realizados entre 1909 e 1917 seria fiel à doutrina academicista herdada da tradição romântica, ora tendendo mais para o realismo ora mais para o simbolismo, todavia, em comum, trazendo um forte apelo psicológico, à maneira do teatro de Tchecov. Com efeito, de acordo com Ribeiro (2012), o programa estético do cinema russo desse período trazia dois fortes traços característicos: a importação do melodrama do século XIX de um tipo de desfecho “no qual tudo sempre acaba mal”, e a adaptação da tragédia clássica para o grande público. Não foi por outro motivo que

1 A propósito da Academia registre-se que a sua estrutura de ensino foi reformada em 1918, após serem afastados muitos acadêmicos que compartilhavam a doutrina estética idealista da aristocracia e da burguesia. Todavia, em 1932, com base na doutrina stalinista de *Reconstrução das Organizações Literárias e Artísticas*, esses mesmos acadêmicos acabariam sendo reconduzidos por A. Jdanov ao quadro de mestres da academia com a finalidade de implantar a estética do realismo socialista e fiscalizar a produção artística.

o imobilismo das cenas no cinema russo do período partia da ideia tchecoviana do fluxo de consciência, recorrendo às pausas psicológicas, às poses amparadas pelo *close* mostrando o rosto do personagem isolado da multidão, dando voz a seu silêncio (Ribeiro, 2012).

Por volta de 1910, boa parte da intelectualidade russa não academicista apreendia o cinema com algum tipo de desconfiança. Para uns tratava-se apenas do cinematógrafo em si, um aparelho técnico capaz de capturar e reproduzir imagens da realidade, para outros, nessa mesma linha, o cinema não criava imagens e por isso era inferior a outras formas elevadas de arte, como o teatro e a literatura. Contudo, quase todos concordavam que adotando até então um programa estético academicista, o cinema pouco oferecia para romper com o passado idílico da arte.

Reconhecida e admirada nos países europeus onde proliferavam teorias, movimentos e exposições das vanguardas artísticas, a mais nova geração de pintores, escultores, arquitetos, poetas e dramaturgos russos, dentre os quais Kandinsky, Malevich, Vertov, Varvara Stepanova, Eisenstein, Tatlin, o já mencionado Lunacharsky e Maiakovski, enfrentava em seu país o duplo desafio de escapar do controle academicista do meio de arte e do conservadorismo da maioria dos seus conterrâneos, independentemente da extração de classe de origem de cada um. Essa geração que a partir de 1910 daria início à renovação do meio de arte russo, alinhava-se com a arte abstrata e com os movimentos cubista e futurista que afloravam na França, na Alemanha, na Itália e na Suíça e nesse sentido proclamava-se representativa da *cultura metalizada*. Como produtores de uma “arte do meio industrial, do trabalho industrializado, [...] criadores de objetos e formas móveis tanto nas obras de arte quanto nas máquinas, [...] que eram a expressão dos ritmos do nosso tempo” reclamavam da “perseguição inescrupulosa dos adeptos da arte idílica da província”. Da mesma forma, reclamavam do destaque dado para a “arte política e de propaganda que representa a pessoa do líder, do mártir etc.” e da rejeição ao Futurismo, ao Cubismo e ao Suprematismo, a verdadeira arte da *cultura metalizada* (Malevich apud Chipps, 1988, p.342-344).

Atropelada pela Guerra Mundial de 1914-1918, engajada na revolução em seu próprio país, em 1917, a intelectualidade vanguardista russa adotaria a ideia geral de que a arte construtiva deveria encarnar o movimento e a intensidade da vida urbana, industrial. Para essa intelectualidade o construtivismo, independentemente de suas subcategorias estéticas (produtivismo, realismo, concretismo ou suprematismo), representa o meio onde o artista está imerso, com seus fios, cabos, máquinas, planos e contraplanos da cidade e da indústria. Nessa linha Malevich diria que tem razão “o trabalhador que constrói o moderno arado motorizado quando afirma que é tão fácil de operar quanto o primitivo e obsoleto arado, bastando reconhecer na nova forma a evolução do antigo” (idem, p.345).

O surgimento do construtivismo russo fez com que a posição dos artistas e intelectuais da vanguarda russa evoluísse lentamente no sentido de apreender a atividade cinematográfica como uma “arte construtivista por excelência” (Ribeiro, 2012). Todavia, diferentemente da ousadia da experimentação observada na

linguagem teatral e nas artes plásticas, as concepções construtivistas apareceriam no cinema marginalmente, nos objetos de cena e em detalhes dos figurinos. Com efeito, antes de lançar o emblemático *Um homem com uma câmera de filmar*, em 1929, Vertov lançaria, entre 1919 e 1928, oito filmes, mas em apenas três deles podem ser observados com mais evidência algumas das principais diretrizes do construtivismo.<sup>2</sup> É possível que a atitude vanguardista de Vertov, talvez mais do que sua cinematografia ou suas ideias sobre cinema-verdade, tenha influenciado seus contemporâneos realizadores e artistas, como Meyerhold, Pudovkin e Eisenstein quanto à necessidade de manter a arte sob uma tensão libertária permanente. Por outro lado, é quase certo que a sobriedade dos seus artigos publicados na primeira fase da revista LEF levaria Maiakovski e o dramaturgo e poeta Tretyakov a redefinir a orientação ideológica na segunda fase daquela publicação. Nada que significasse uma contradição em termos entre a teoria, a arte e atitude de Vertov, pois, em seu conjunto, convergiam para a visão internacionalista, o que seria por ele sobejamente demonstrado na realização do já citado *Um homem com uma câmera de filmar*.<sup>3</sup>

Estrategicamente, porém, Vertov parecia se antecipar a alguns dilemas do modernismo e nesse sentido considerava ser necessário que o artista de vanguarda refletisse sobre a pertinência de ser mantido o experimentalismo estético que havia marcado a fase revolucionária mais aguda. Para ele o esforço de vincular a nova arte russa ao espírito revolucionário em curso e este ao espírito libertário das vanguardas artísticas europeias deveria ser superado por uma arte que pudesse ser capaz de fazer pensar. A insistência na não objetividade estética como tal impunha à arte o risco de incorrer num esteticismo vulgar, esmaecendo a ideia da arte como instrumento de cognição da realidade e levando-a degenerar-se num formalismo autofágico. Ora, em meio à violenta e muitas vezes desleal disputa entre as facções políticas pelo poder do Estado, as palavras do cineasta soavam como uma recomendação para que a intelectualidade interpretasse os sinais emanados do conflito entre internacionalistas e nacionalistas com bastante cautela. Assim, não foi surpresa para ninguém quando, em 1927, a *Nova LEF* ressurgiu com a proposta de reexaminar a ideologia individualista e o formalismo estético como marcas das vanguardas russas.

## Referências bibliográficas

- CHIPP, H. B. *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- RIBEIRO, R. A. O czar e a sétima arte: cinema russo antes da revolução. *RUA – Revista Universitária do Audiovisual*. São Carlos (SP), 2012. Disponível em: <<http://www.rua.ufscar.br/site/?p=12850>>. Acesso em: fev.-mar. 2014.

2 Brinquedo soviético (1924), Cine olho (1924) e Kino Pravda (1925).

3 Dentre outros aspectos de igual importância, o filme fazia da arte cinematográfica algo passível de ser compreendida por todos e por qualquer um.

REIS, Ronaldo Rosas. Cinema e arte russa. *Crítica Marxista*, São Paulo, Ed. Unesp, n.40, 2015, p.87-90.

**Palavras-chave:** cinema; arte russa; URSS.