Religião e Revolução em “Encouraçado Potemkin”

Alexander Martins Vianna¹

RESUMO

Religião e Revolução em “Encouraçado Potemkin”. Este texto pretende demonstrar a forma como o pioneiro cineasta soviético Sergei Eisenstein recontextualiza os motivos religiosos pascoais ao conceber a montagem do tema da fraternidade revolucionária no filme “*Encouraçado Potemkin*”.

Palavras-chave: Montagem; Fraternidade Revolucionária; Energia Social Religiosa.

ABSTRACT

Religion and Revolution in “The Battleship Potemkin”. This paper intends to show the uses of Easter religious motives by the pioneering Soviet Russian film director and theorist Sergei Eisenstein in his montage on the theme revolutionary fraternity to the movie “*Battleship Potemkin*”.

Key words: Montage; Revolutionary Fraternity; Social Religious Energy.

INTRODUÇÃO

Este texto visa a analisar a presença dos motivos do drama pascoal no filme “*Encouraçado Potemkin*” (1925). Um filme possui regularidades internas inexauríveis que tanto podem transcender o plano intencionado de sua produção quanto resistir às perguntas do historiador que o toma como fonte para seu trabalho, mas o meu foco analítico sobre o filme “*Encouraçado Potemkin*” (1925) volta-se para o que entendo ser a *intenção temática* de Sergei Eisenstein (1898-1948), ou seja, a forma como concebe a montagem para o cinema mudo soviético do tema da fraternidade revolucionária e as tópicas e motivos religiosos dos quais se vale para produzir reforço emocional para o mesmo.

A minha hipótese central é que Eisenstein utiliza-se deliberadamente dos motivos do drama pascoal para provocar no espectador uma atenção *afetivo-cognitiva duradoura* em relação ao tema da fraternidade revolucionária, visando a engajá-lo numa reação emocional iconoclasta contra

¹ Mestre e doutor em História Social pela UFRJ e Professor Adjunto II do Departamento de História da UFRRJ. É autor de diversos artigos focados em estudos culturais de História e Literatura Protestante da Alta Idade Moderna e, em 2008, defendeu a tese de doutorado “Estado e Individuação no Antigo Regime: Por uma leitura não-romântica de Shakespeare”. É mantenedor da ação de extensão www.martinsvianna.net (Portal de Estudos Culturais de História e Literatura da Alta Idade Moderna), colunista do blog “Ensaaios sobre Cinema” da Revista Espaço Acadêmico e líder da linha de pesquisa “Tópicos Reformadas, Emblemas (Hu)Morais, Materialidade Textual e Reconstituição de Legibilidades das Peças Teatrais na Inglaterra do contexto de Shakespeare” no grupo de pesquisa “Discursos: História, Literatura e Memorialismo em interfaces contemporâneas”.

a herança cultural, política, social e institucional do passado czarista. Assim, além de evidente propaganda celebrativa do regime bolchevique, o filme cumpriria um papel pedagógico reformador dos corações e mentes de uma URSS marcadamente iletrada e camponesa em 1925.

A meu ver, Eisenstein reconfigura a energia moral dos motivos pascoais para provocar no espectador uma reação emocional de viés secularizante, dessacralizante e iconoclasta favorável à Revolução Bolchevique, revestindo o passado czarista com o véu da tirania herodesiana. A eficácia da construção no filme da alteridade radical da Revolução em relação ao passado czarista depende, em larga medida, das soluções de montagem criadas para os motivos pascoais, que buscam provocar um “salto emocional” favorável ao tema da fraternidade revolucionária. Por isso, será igualmente importante conhecermos a concepção de montagem de Eisenstein e a materialidade de fonte disponível para nossa análise.

A MATERIALIDADE DE “*ENCOURAÇADO POTEMKIN*”

Os significados históricos da montagem de um filme para a análise do historiador estão implicados com sua *materialidade textual*, pois é esta que provoca, limita e localiza as perguntas que o historiador considera possíveis de o filme responder enquanto *fonte de época*. Entendo *materialidade textual* ao modo de Donald F. McKenzie, que expandiu o conceito de “texto” ao retomar a sua base etimológica “tecer”, ou seja, *configurar redes de sentido e significados com intenções comunicativas*.

Nesses termos, o conceito de “texto” estende-se para formas *não escritas* e *não librarias* que se inscrevem em (ou propõem) sistemas de significados e configuram intenções comunicativas. Igualmente implicado nesse conceito está a ideia de que a forma material como o “texto” se manifesta também compõe o seu significado, ou seja, o suporte material do “texto” e seu lugar institucional-social de concepção e usos também interferem em seus significados, além de possibilitar a identificação histórico-sociológica das intenções de recepção *no* “texto” (McKENZIE, 2005: 48-68).

Um *sistema de significado* é algo dinâmico e aberto, atuante sobre (mas também reconfigurável pelos) atores sociais. Conforme os seus recursos materiais e imateriais, os seus interesses, os seus vínculos sociais e os seus valores, os atores sociais podem criar artefatos culturais com capacidade de tencionar, criticar, variar, recontextualizar, ampliar, renovar, romper ou simplesmente reproduzir os repertórios ou patrimônios retórico-temáticos, morais-emblemáticos, performático-gestuais-comportamentais, técnico-expressivos, de gosto, de gênero estético, de distinção social e valores de seu meio sociocultural (BARTH, 2000). Daí, como artefato cultural, um filme pode ser um dos muitos índices sociais de localização e condensação material de *sistemas de significados*.

O conceito de *materialidade textual* possibilita-nos, portanto, pensar na *forma como o filme se configura* e no *próprio sentido institucional-social de sua configuração*. Um filme aciona um complexo de recursos cinemáticos *estéticos* e *verbais-imagéticos-sonoros-performáticos-temáticos* para provocar e/ou captar atenção afetivo-cognitiva para seus motivos e tópicos de enredo, que têm força

explicativa e categorizante sobre valores, pessoas, instituições, eventos e ideias. Daí, a forma como um filme emociona, ou pretende emocionar, é estruturante do seu plano intencional de significados (DÉLAGE, 1997). No caso específico do filme “*Encouraçado Potemkin*”, uma das variáveis da materialidade do seu complexo cinemático não está mais disponível: a trilha sonora original.

Em 1925, “*Encouraçado Potemkin*” receberia trilha sonora do compositor marxista alemão Edmund Meisel (1894-1930) e, em começos de 1926, foi exportado com grande sucesso, dando projeção internacional – e proteção doméstica – para Eisenstein num momento em que crescia a influência de Joseph Stalin (1879-1953) no PCUS. No Brasil, as versões em DVD desse filme são distribuídas pelo selo *Continental*, que mantém a edição sonora da materialidade cinemática do 50º aniversário (1975), para a qual Nikolai Kryukov desenvolveu variações e adaptações a partir da **Sinfonia n. 5** de Dmitri Shostakovitch (1906-1975).

Portanto, assistir ao filme com a trilha sonora de Nikolai Kryukov significa lidar com uma materialidade muito posterior às intenções *afetivo-cognitivas* e ao *pathos dramático* da montagem de Eisenstein. Por isso, para o desenvolvimento da minha hipótese, foi importante reconstituir a *intenção autoral configuradora de sentido afetivo-cognitivo* para o filme a partir dos próprios escritos de Eisenstein e, principalmente, a partir do próprio filme em seu sequenciamento fotogramático *sem trilha sonora*, pois, afinal, Eisenstein já o havia teorizado, roteirizado e editado antes de negociar artisticamente a sua trilha sonora com Meisel.

FORMA E SENTIDO DA MONTAGEM EM “ENCOURAÇADO POTESKIN”

Em sua estrutura formal, o filme “*Encouraçado Potemkin*” é uma tragédia contada na forma de cinejornal. Daí, parte de seu êxito de montagem advém do rigor com que Eisenstein mantém a estrutura clássica da tragédia, ao dividir os eventos em cinco atos canônicos. Tal estrutura resulta de uma cuidadosa seleção fotogramática, para que cada parte da trama seja totalmente diferente da outra, mas de um modo que todas se interpenetrem, se comentem e se completem dialeticamente por meio dos mesmos recursos metonímicos e metáforas sequenciais que provocam “saltos emocionais” qualitativamente progressivos em torno de seu tema central: a fraternidade revolucionária. Considerando os escritos de Eisenstein e a observação dos fotogramas do filme, o conteúdo dos cinco atos da tragédia do Potemkin pode ser resumido da seguinte forma:

Parte I: “*Homens e Vermes*”. Quebra-mar açoitado pelo mar revolto. Ambiente do encouraçado. Açoite do jovem marinheiro. Carne com vermes. O médico-oficial Smirnov é chamado. Metonímia do *pince-nez* de Smirnov. Indignação coletiva. Sopa fervendo. Descontentamento fervilha silenciosamente entre os marinheiros. Rejeição coletiva da sopa. Jovem marinheiro quebra prato. Fim do primeiro ato.

Parte II: “*Drama no Tombadilho*”. ‘Todos no tombadilho!’. Recusa da carne podre. Cena da lona. Surge padre ortodoxo. Expectativa. Grito ‘Irmãos!’ de Vakulinchuck. A guarda recusa a atirar e adere à causa dos marinheiros. Ódio sanguíneo do oficial Guiliarovsky. Hipocrisia sanguínea do padre ortodoxo. Lona esvaziada. Confraternização entre marinheiros e guarda. Vingança contra os oficiais. Lona pisoteada. Smirnov é jogado ao mar. Carne com vermes. Hipocrisia do padre

ortodoxo. Metonímia do *pince-nez* de Smirnov. Vingança de Guiliarovsky contra Vakulinchuck. “Vitória!” dos marinheiros. Vakulinchuck cai morto no mar. Resgate do corpo de Vakulinchuck. Corpo de Vakulinchuck é solenemente deixado em tenda no porto de Odessa. Neblina. Fim do segundo ato.

Parte III: “*Apelo do morto*”. Neblina. Carpindo o morto no porto de Odessa. Indignação piedosa. Punho fechado. Indignação política revolucionária. Quebra-mar ocupado pelo povo revolto. Resposta do Potemkin: içamento da bandeira vermelha. Saudação solidária e festiva dos habitantes de Odessa ao Potemkin. Afabilidade coletiva. Fim do terceiro ato.

Parte IV: “*As escadarias de Odessa*”. Confraternização lírica entre porto e Potemkin. Barcos com provisões para o Potemkin. Saudação solidária e festiva dos habitantes de Odessa ao Potemkin. Afabilidade coletiva. “De Repente!”. Fuzilaria nas escadarias de Odessa. Mães e filhos. Carrinho de bebê tomba. Senhora desarmada tem crânio partido por dragão cossaco. Potemkin dispara contra o “Comando Geral”. “Despertar do Leão”. Fim do quarto ato.

Parte V: “*Encontro com a esquadra*”. Debate no Potemkin. Marinheiros e guarda do Potemkin decidem enfrentar a esquadra, assumindo-se como vanguarda libertadora do povo de Odessa. Noite de tormentosa expectativa. Vigília solidária. Afabilidade coletiva. Esquadra avança nas trevas da noite. Amanhece. “Esquadra no Horizonte!”. Homens e máquinas agitados. Lona com munição. Potemkin perante a esquadra. “Juntem-se a nós!”. Expectativa. “Um contra todos”. Expectativa. Grito ‘Irmãos!’ dos marinheiros da esquadra. Potemkin é ovacionado pelos marinheiros da esquadra. Potemkin avança vigorosamente para o futuro. “Fim”.

O contexto representado no filme é aquele que ficou convencionado pela historiografia soviética como o *ensaio revolucionário de 1905*, condensado metonimicamente por meio da história fictícia da revolta dos marinheiros do encouraçado Potemkin. São centrais no progresso do enredo as figuras metonímicas que evidenciam o aflorar crescente do sentimento coletivo de fraternidade, que se inicia numa célula menor (o pequeno grupo de marinheiros rebelados que acedem ao grito “Irmãos” de Vakulinchuck na Parte II), expande-se para todo o encouraçado e, a partir deste, para o porto de Odessa (Partes III e IV), para a esquadra czarista e para o espectador (Parte V).

Assim, de uma célula do encouraçado ao organismo de todo o encouraçado, do encouraçado ao porto de Odessa e à esquadra, o sentimento de fraternidade revolucionária recebe no filme, coerentemente, uma figuração metonímica que progride crescentemente para representar a expansão do exemplo revolucionário do coração coletivo do Potemkin para o espectador de 1925. Por isso, como símbolo da coletividade heroica, triunfal e revolucionária, é Potemkin que “fecha” em primeiro plano crescente o quinto ato, projetando-se da tela para o espectador que, a rigor, não é estética e emocionalmente solicitado como tal, mas como ator permanente da Revolução. Aliás, coerentemente com essa expectativa, o próprio fato de o enredo se desenvolver como tragédia significa que o “fim” do filme não é uma conclusão, mas uma reflexão convidativa, deixada aberta para os espectadores de 1925.

Mantendo coerência com sua visão dialética de natureza e história, Eisenstein dividiu cada ato de sua tragédia em duas metades que colidem e forçam o caminho lógico para o ato seguinte, como uma forma de passagem da antítese à síntese. Vejamos: Parte I – cena de calmaria no dormitório *vs.* greve contra a sopa; Parte II – expectativa em face da cena da lona *vs.* motim;

Parte III – piedade dolorosa frente ao corpo de Vakulinchuck *vs.* protesto político furioso; Parte IV – confraternização lírica *vs.* “massacre dos inocentes”; Parte V – vigília em face da esquadrá czarista *vs.* triunfo da fraternidade. Ao final, a *síntese dialética* (i.e., o *horizonte aberto, mas crescentemente próximo*) **dentro do filme** é o triunfo da massa revolucionária de 1905, da qual Potemkin é a metonímia que se projeta para além da película na direção da massa revolucionária de 1925, que deveria igualmente se manter como a *síntese dialética da revolução fora do filme*.

Da mesma forma que em cada parte do filme há duas metades, o mesmo ocorre na sua estrutura global: há uma grande *pausa morta*, ou desaceleração global, entre o último terço da Parte II e o primeiro terço da Parte III. Tal pausa faz a transição global entre a primeira (na segunda metade da Parte II) e a segunda (na segunda metade da Parte IV) ação de confrontação coletiva com as forças czaristas. Essa grande *pausa morta* é desempenhada pelos momentos iniciais em que o corpo de Vakulinchuck é trazido de escaler até o porto de Odessa, em meio às neblinas do seu lento amanhecer (ou *despertar crítico coletivo*), sendo deixado numa tenda improvisada para ser carpido pela caridade coletiva. Assim, observamos o quanto é orgânica a montagem conceitual do tema da fraternidade revolucionária, pois ocorre *no todo* o mesmo “salto emocional” que o *método dialético do patético* propõe para as *partes* (EISENSTEIN, 2002a: p.152-153).

No interior de cada parte, Eisenstein sempre usa como recursos alguns planos metonímicos característicos para criar um tipo peculiar de interrupção ou suspense, visando a demarcar uma mudança súbita de *pathos* por meio do choque dialético entre estados emocionais distintos. Ao final da Parte I, por exemplo, depois de uma longa pausa (pascoal) desde a indignação dos marinheiros com a oferta de carne podre feita pelos oficiais, há a representação de um ato iconoclasta por meio de enquadramentos metonímicos do jovem marinheiro que fora açoitado fortuitamente por um membro da guarda no começo do filme: através de sucessivas tomadas de seu rosto, é representada a “fervura da revolução” crescendo em sua consciência enquanto lê “o pão nosso de cada dia” num prato do oficialato czarista. Ao perceber a contradição entre a pregação de caridade e a situação abjeta a que estavam submetidos os seus companheiros de classe, o jovem marinheiro tem uma súbita mudança de ânimo, que resulta na ação iconoclasta de quebrar o prato.

Há outros exemplos emblemáticos de usos por Eisenstein de planos metonímicos para configurar a sua dialética do patético: no velório de Vakulinchuck (Parte III), algumas tomadas aproximadas de punhos fechados demonstram quando os lamentos piedosos pelo morto tornam-se *indignação coletiva contra a opressão czarista (despertar da consciência crítica revolucionária)*; o lirismo da confraternização no porto de Odessa (Parte IV) é interrompido pela legenda “**De repente!**”, quando então aparecem os dragões do czar e a cavalaria cossaca, que cercam a população desarmada e massacram-na impiedosamente; os dois gritos “Irmãos!” (Partes II e V) interrompem uma angustiante pausa antes da explosão do sentimento fraternal que engasga fuzis (Parte II) e canhões (Parte V).

Portanto, mais do que *pontes entre estados de ânimo diferentes*, os planos metonímicos de transição no interior de cada parte demarcam a *passagem para estados de ânimos opostos, moral e psicologicamente*. Desse modo, a consciência do espectador é afetivamente assaltada e cognitivamente despertada para as teses morais principais do filme. Eisenstein sabia que a recepção de um evento era psicológica e socialmente relativa e, por isso, a montagem deveria seguir uma coerência

técnica que provocasse, com eficácia, o salto dialético do patético nos corações e mentes dos espectadores, de modo a unificá-los em torno das mesmas teses principais ou princípios gerais do filme. A meu ver, a eficácia técnica desse método alcança seu paroxismo na Parte IV do filme:

- I- placidez solidária da massa desarmada do porto de Odessa *vs.* chegada marcial da repressão armada czarista;
- II- movimento descendente, caótico e apressado dos pés da massa desarmada *vs.* movimento descendente, regular e vagaroso dos pés dos soldados;
- III- soldados armados e uniformizados em formação marcial para ataque *vs.* massa heterogênea e desarmada em caótica descida pelas escadarias do porto de Odessa;
- IV- movimento para cima, vagaroso, corajoso e individual da mãe desarmada empunhando o filho mortalmente ferido *vs.* movimento para baixo, vagaroso, covarde e coletivo dos soldados empunhando baionetas;
- V- movimento para cima, vagaroso, solene e corajoso da mãe solitária com o filho mortalmente ferido nos braços *vs.* movimento para baixo, apressado, caótico e terrificado das massas coletivas;
- VI- apelo de clemência caridosa da mãe solitária e desarmada com o filho mortalmente ferido nos braços *vs.* reação inclemente odiosa da repressão armada czarista.

Para Eisenstein, o patético é alcançado num filme quando o espectador é compelido a “sair de si mesmo”, alterando o seu estado de ânimo original. Entretanto, sair de si mesmo não significa ir para um *nada*, mas sim fazer a transição para um outro estado anímico, *qualitativamente oposto* ao anterior. Seguindo essa forma e sentido de método de montagem, há outro exemplo emblemático: na Parte IV, depois de desacelerar o tempo por meio do movimento vagaroso e solene da mãe solitária (*mais velha, corajosa e pobre*) que será fuzilada com seu filho *já ferido (de aproximadamente seis anos)* no colo, o ritmo dos eventos volta a acelerar-se; logo em seguida, o tempo é desacelerado por meio de outra sinédoque dramática, na forma de outra mãe (*mais nova, aterrorizada e de classe média*) que tenta proteger o seu filho, até então *ileso, no carrinho de bebê*.

Na sequência da mãe e o carrinho de bebê, podemos notar, por meio de sucessivas tomadas metonímicas, que o espectador é intensamente alertado para o fato de que a jovem mãe irá tombar morta, deixando sem proteção o carrinho de bebê. Dialeticamente, o lento tombar de seu corpo provoca nova aceleração de ritmo ao empurrar o carrinho de bebê escada abaixo. Em plano mais individualizado, o carrinho de bebê é a metonímia dialética da extrema relação assimétrica entre a frágil multidão desarmada de Odessa e a tropa armada czarista, causando intensa aversão moral no espectador, que se torna afetivamente cúmplice de mais um ato iconoclasta do filme: a destruição do Comando Geral pelo tiro justiceiro do Potemkin.

O ato iconoclasta que conclui a Parte IV é, coerentemente, mais um exemplo marcante do *método dialético de exploração do patético*: Eisenstein contrasta os muitos tiros de vários fuzis dos dragões do czar que massacraram os habitantes de Odessa com o *único* tiro de *um* dos canhões de Potemkin. Por fim, após o tiro decisivo do encouraçado, há o “salto do leão” em protesto contra o derramamento de sangue inocente nas escadarias de Odessa. Essa última montagem

é feita de três planos a partir dos três leões de mármore existentes no Palácio Alupka na Crimeia, onde há um leão adormecido, um leão despertando e um leão em vigília. Há nisso a representação fotogramática de uma metáfora: frente ao absurdo do massacre, “*as próprias pedras rugem!*” (EISENSTEIN, 2002a: p.152-153).

Em cada sequência do filme “*Encouraçado Potemkin*”, as metonímias fotogramáticas de Eisenstein aumentam o impacto emocional e a fixação crescente, nos corações e mentes dos espectadores, do tema da fraternidade revolucionária como antítipo moral da opressão czarista, operando e reforçando um sentimento iconoclasta contra tudo que pudesse representar o regime anterior à Revolução Bolchevique. Entre as várias metonímias fotogramáticas do filme, gostaria de destacar duas que considero bastante exemplares da dialética do patético no método de montagem de Eisenstein, pois se interpenetram, se comentam e se completam enquanto síntese dialética:

Na Parte I, os marinheiros reclamam com o médico-oficial Smirnov que força-los a comer carne podre seria tratá-los pior do que fariam os japoneses com seus prisioneiros de guerra. No entanto, Smirnov puxa seu *pince-nez*, coloca sobre a carne e afirma cinicamente não estar vendo nela nenhum problema, pois tudo poderia ser resolvido com salmoura. O seu gesto de indiferença e cinismo é intensificado pelo plano em que apenas aparece sua mão segurando o *pince-nez* reluzente sobre uma carne cheia de larvas, agora em foco ampliado.

O “salto emocional” dialético em relação a essa situação ocorre na Parte II, quando há a ação iconoclasta dos marinheiros quando jogam Smirnov ao mar; assim que é jogado ao mar, uma sequência de metonímias fotogramáticas evoca a lembrança da carne com larvas da Parte I, que agora serve para ironicamente comentar que Smirnov será “comida de vermes” e para representar a condição carcomida e podre da autoridade que ele defendia; por fim, para evocar a síntese ou progresso dialético da Parte II em relação à Parte I, tal sequência é concluída com fotogramas do *pince-nez* de Smirnov pendente nos cordames do encouraçado, enfatizando o triunfo da iconoclastia dos marinheiros contra a autoridade do regime czarista.

Além do “salto emocional” dialético, a montagem conceitual de metonímias fotogramáticas de Eisenstein serve também para provocar nivelamento, justaposição ou aproximação entre entes aparentemente diferentes, evidenciando uma conexão moral ou estrutural. Considerando isso, é particularmente exemplar a correspondência fotogramática entre o padre ortodoxo e o oficial Guiliarovsky na Parte II.

O padre ortodoxo emerge de um ambiente nebuloso diabólico para exortar os marinheiros à obediência, reforçando ideologicamente a autoridade do almirante Golikov. Pouco antes do grito “Irmãos!”, ele é momentaneamente substituído por uma tomada metonímica que enfoca a cruz reluzente que mantinha entre as mãos, sendo esta colocada, por efeito do sequenciamento fotogramático, no mesmo patamar de expectativa conceitual e moral da espada do oficial Guiliarovsky. Além disso, na cena decisiva da lona, depois do grito “Irmãos!”, por efeito da mesma técnica de sequenciamento fotogramático, o rosto diabólico (molochiano) de Guiliarovsky é colocado no mesmo patamar moral do rosto diabólico do padre ortodoxo.

O caráter oportunista e cínico do padre é sintetizado na seguinte sequência: ao ser derrubado escada abaixo por Vakulinchuck – que, ao mesmo tempo, lutava desarmado com Guiliarovsky –, o padre finge estar morto; logo depois, quando ouve que Smirnov grita por socorro e vai ser lançado ao mar, aparece abrindo e fechando rapidamente um dos olhos, dando a entender que esperaria o melhor momento para fugir. Depois disso, não há mais fotogramas sobre o padre, pois a sua função dramática na montagem conceitual de Eisenstein já havia sido cumprida: representar a superstição religiosa como o braço ideológico da opressão czarista, que seria tão danoso quanto o braço armado dos oficiais.

Portanto, em vez de simplesmente buscar um *efeito lógico-informativo passageiro*, Eisenstein usa em seu filme metáforas sequenciais de metonímias fotogramáticas como recursos expressivos para: (1) configurar o “salto emocional” específico de sua dialética do patético e, por meio disso, (2) provocar atenção duradoura no espectador sobre os temas e ideias principais de seu filme; (3) estabelecer conexão afetivo-cognitiva sobre o todo por meio do choque dialético entre as partes; (4) estabelecer o vínculo afetivo entre indivíduo e coletividade; (5) sugerir analogia conceitual e/ou moral entre pessoas, objetos, ideias, situações e instituições; (6) inventar memória moralmente derogatória do passado czarista; (7) provocar transferência psicológica da energia moral do exemplo dos mártires (reais ou fictícios) da Revolução para os cidadãos soviéticos de 1925.

UMA TRAGÉDIA SECULAR SOB A FORMA DE DRAMA PASCOAL

Ao longo do desenvolvimento do enredo de “**Encouraçado Potemkin**”, podemos perceber que há um interesse especial de Eisenstein em atrair atenção afetivo-cognitiva duradoura para o tema da fraternidade revolucionária. Para além das questões já apontadas sobre o seu método de montagem, considero importante demonstrar como Eisenstein deliberadamente aciona a energia moral religiosa dos motivos e temas pascoais para recontextualizá-la à luz de objetivos secularizantes, dessacralizantes e iconoclastas e, assim, tornar absolutamente odioso o regime czarista ao caracterizá-lo como uma tirania herodesiana.

Considero que há uma recontextualização temática secularizante da energia moral religiosa no filme à medida que a montagem de Eisenstein visa a marginalizar ou rejeitar a necessidade da religião como centro de sentido para a vida social – tal centro de sentido é transferido para a vanguarda revolucionária bolchevique (dentro do filme) e para o PCUS (fora do filme) –, mas isso é feito por meio de símiles temáticos que comportam uma carga de energia religiosa culturalmente compartilhada pelos presumidos espectadores de 1925.

Por outro lado, há uma recontextualização dessacralizante da energia moral religiosa porque o filme combate, por meio da figuração dramática de agentes sacrificiais intercessores da regeneração comunal, qualquer possibilidade de crença na imanência de uma potência sobre-humana criadora e/ou intercessora do bem comunal, assentando toda a possibilidade da *regeneração comunal neste mundo* no interior crítico do indivíduo (a sua consciência de classe) e na sua disposição caridosa para a luta coletiva. Nesses termos, a Revolução é uma espécie de transcendência (*imane*nte) substituta, que regenera a vida coletiva ao derrotar a opressão czarista e provocar o triunfo moral da fraternidade revolucionária.

A energia moral iconoclasta emerge no filme por meio de montagens e performances que propõem ou provocam a destruição ou subversão do hábito de investir seres mortais de *divindade* – i.e., de *potência criatória/curativa superior, ilimitada, misteriosa, inquestionável e mandatária* –, devolvendo o poder de criar e regenerar a cada indivíduo tocado pela verdadeira revelação: a “luz interior” da consciência de classe, que emerge tanto da relação dialética entre opressores e oprimidos quanto do exemplo sacrificial dos mártires da vanguarda revolucionária. Esse último ponto é central, pois a figura do mártir (e seu sacrifício caridoso) condensa em si a possibilidade da regeneração comunal pelo efeito de seu sangue derramado, que faz aflorar nas consciências a sua energia moral redentora. E o filme evoca o exemplo modelar de sacrifício desinteressado pelo bem comunal por meio do seu maior símile de Cristo: o marinheiro Vakulinchuk.

A força do exemplo ‘santo’/saneador dos laços comunais por meio do sacrifício caridoso de Vakulinchuk libera a sua energia moral redentora/renovadora para uma crescente regeneração coletiva: inicia no Potemkin e se estende até o porto de Odessa, a esquadra e o espectador fora do filme. Deste modo, a figuração sacrificial de Vakulinchuk – tal como o entendimento de Cristo na tradição quiliasta milenarista russa – abre a possibilidade para um “reino de felicidades” já neste mundo, carreando uma revigorante energia moral para o lema da fraternidade revolucionária no filme: “Ombro a ombro. A terra é nossa. O futuro é nosso”.

Considerando isso, podemos afirmar que a solução dramática do filme para o tema da fraternidade revolucionária, tendo como ponto de partida a metonímia do corpo/verbo de Vakulinchuk, é o equivalente simbólico recontextualizado do significado espiritual do “Corpo de Cristo”, dando à sua energia moral um potencial iconoclasta contra os símbolos e ideologias que sustentam o regime czarista. Como sabemos, o corpo de Cristo é a metonímia de toda a cristandade surgida em torno de seu testemunho da “*Boa Nova*” (*Evangelho*), que emerge confiante na adversidade e se projeta com força, no tempo e no espaço, pelo efeito da energia moral contida em seu exemplo sacrificial caridoso.

Por isso, na Parte III, é de especial efeito emocional a sequência dramática que representa o crescimento do corpo espiritual da fraternidade revolucionária em torno do corpo físico de Vakulinchuk: ao ser carpido no porto de Odessa, o seu corpo deixa gradativamente de ser físico para se tornar o espírito/chama da revolução, inspirando, tal como Cristo, a regeneração moral da comunidade por meio da destruição sacrificial do seu *corpo físico*. Daí, mantendo coerência com esse motivo literário pascoal, o ponto nadir é o içamento da bandeira vermelha que conclui a Parte III, que é um símile dramático do significado espiritual da cruz de Cristo. Depois que propõe este “salto emocional”, a montagem do filme não faz mais referência ao corpo físico de Vakulinchuk, pois o içamento da bandeira vermelha é a metonímia eficaz de transição para o espírito coletivo da primeira metade da Parte IV, quando a energia moral (sacrificial e saneadora) de Vakulinchuk se condensa e se expressa por meio da afabilidade coletiva e solidariedade entre os habitantes de Odessa.

Na Parte III, as várias tomadas do corpo de Vakulinchuk e das reações coletivas dos habitantes de Odessa canalizam, com maestria, a energia moral do sacrifício cristológico pascoal para a vanguarda revolucionária bolchevique, cujo papel histórico, na visão de Eisenstein, seria provocar o despertar crítico do povo e servir como correia de transmissão do númen libertador

da luta de classe e da *caritas*/fraternidade revolucionária que existe potencialmente dentro de cada homem ou mulher. Na Parte IV, isso é liricamente representado pelo movimento dos habitantes de Odessa que suprem com mantimentos os marinheiros do Potemkin, estabelecendo o exato antítipo moral em relação à Parte II, quando os marinheiros são ameaçados de morte por rejeitarem a sopa de carne podre.

A destruição do corpo de Vakulinchuk, como um oximoro cristológico, provoca a reconstrução espiritual da comunidade e representa a libertação moral em relação à tradição ideológica em que se assentava o regime opressivo czarista. O sacrifício caridoso de Vakulinchuk é, portanto, um recurso de sacralidade central para Eisenstein conferir projeção (no tempo e no espaço) para a energia moral regeneradora e redentora da Revolução. Desse modo, ao provocar o escorrer de lágrimas por meio de seu equivalente estético de drama pascoal, a montagem de Eisenstein demonstra enorme potencial lírico de condensar o povo, a cidade e o país no destino de um indivíduo: “*Vakulinchuk-Christus*”.

Como a tópica cristológica sacrificial em torno de Vakulinchuk é o centro de gravidade do patético no filme, considero que Eisenstein persegue coerentemente o motivo pascoal ao associar-lhe alegorias ou citações indiretas do jejum da quaresma. Isso ocorre na segunda metade da Parte I: a resistência alimentar dos marinheiros contra a sopa de carne podre é representada à luz dos elementos do jejum pascoal (pão, água, sal e peixe).

Os fotogramas que se estendem de 01 a 12 são amostragens retiradas da segunda metade da parte I, depois das alterações entre os marinheiros e o oficial-médico Smirnov. A montagem desta sequência cria uma desaceleração em relação à cena de alteração com o médico. Os vários enquadramentos aproximados sobre a sopa de carne podre (01) metaforizam o descontentamento que ferve silenciosamente entre os marinheiros e, ao mesmo tempo, criam um choque dialético com a sequência da dieta pascoal austera dos marinheiros no convés, então reduzidos a pão, sal, água e peixe seco. Os enquadramentos aproximados do alimento, do rosto e das mãos dos marinheiros (04 a 11) que se servem dessa dieta provocam empatia por eles e crítica contra o poder desmedido dos oficiais que geram tal situação, liberando gradativamente uma energia moral iconoclasta (dentro e fora do filme) contra tudo que representa a corrupção do regime czarista.

Em uma bem concertada técnica dramática de transferência da energia moral religiosa pascoal para a positivação afetivo-moral da Revolução, Eisenstein desacelera uma sequência da segunda metade da Parte I com enquadramentos que dignificam os marinheiros em sua ceia austera de pão, água, sal e peixe seco, provocando um choque dialético fotogramático com o movimento da sopa fervente (metonímia da revolta iminente). Em princípio, o ritual do jejum da quaresma tem a finalidade de preparar o espírito/consciência para receber a luz da graça regeneradora que reverbera do sacrifício do *Agnus Dei*. Como os oficiais do Potemkin não compartilham da “santa ceia” dos marinheiros, não serão tocados pela luz regeneradora de “*Vakulinchuk-Christus*”, ou seja, não farão parte da nova era da Revolução.

Assim, ao mesmo tempo em que evoca a energia moral do sacrifício pascoal, a montagem da segunda metade da Parte I do filme consegue convertê-la numa energia iconoclasta contra a situação social de poder que leva os marinheiros a reduzirem a sua ração diária aos elementos do jejum pascoal. A desaceleração ou “*pausa morta*” da segunda metade da Parte I é concebida para dialeticamente provocar a surpresa ou “salto emocional” da sua cena de conclusão: o ato iconoclasta do jovem marinheiro que quebra um prato dos oficiais em que se lê “O pão nosso de cada dia”. Ao encerrar o primeiro ato da tragédia, tal ação é uma antecipação metonímica da destruição, representada na Parte II, dos poderes e engodos ideológicos do regime czarista.

Não podemos esquecer que o contexto representado no filme é 1905, em que o “decadente império russo” foi derrotado na guerra contra o “ascendente império japonês”. Nesse sentido, os marinheiros figurados no filme seriam o emblema dos súditos que sofreram com tal guerra, seja por terem nela lutado, seja por a terem sustentado com seus impostos. Daí, para tornar odiosos os oficiais figurados no filme, Eisenstein caracteriza-os como emblemas de um regime “carcomido por vermes” e incapazes de recompensar o sacrifício de seus súditos ao descumprir a responsabilidade tradicional que investia a autoridade do czar de númen divino: o dever de garantir “o pão nosso de cada dia” a seus súditos.

Portanto, a montagem do “drama da carne podre” na Parte I exporia a hipocrisia da autoridade que deveria ser o primeiro exemplo de caridade cristã, mas que, na prática, deseja apenas obediência sem oferecer qualquer contrapartida graciosa. Ao mesmo tempo, o filme canaliza a energia moral religiosa da expectativa da redenção pascoal para a figuração dramática da fraternidade revolucionária, cujo gatilho é o martírio “santo/saneador” de “*Vakulinchuk-Christus*”, o herói do povo (vindo do povo), cuja morte é o símbolo inaugural da nova era da Revolução, que deveria ser marcada pela responsabilidade coletiva e afabilidade comunal.

Não por acaso, a expressão dramática da fraternidade revolucionária na primeira metade da Parte IV segue um viés romântico antiaristocrático, integrando no mesmo movimento de afabilidade coletiva diversos setores sociais *não nobres*, desde os mais desfavorecidos até a classe média urbana letrada. Esse seria o espelho para uma revolução que, para Eisenstein, em 1925, deveria incluir a *intelligentsia* russa, da qual a família do próprio Eisenstein fazia parte. Todos esses setores sociais são envolvidos num lirismo redentor que será violentamente interrompido pela chegada dos dragões e da cavalaria czaristas.

O massacre nas escadarias de Odessa evoca o tema literário neotestamentário do “massacre dos inocentes”, que também faz parte do repertório do drama pascoal. O motivo herodesiano nele contido não seria facilmente identificado se não houvesse a presença do carrinho do bebê e sua mãe, que representa justamente a metonímia da assimetria extrema entre as tropas armadas czaristas (i.e., os “centuriões herodesianos”) e uma população desarmada (i.e., os inocentes massacrados). A retaliação contra o massacre herodesiano dos inocentes vem na forma de um único tiro do Potemkin, que espalha sua chaga destrutiva sobre o corpo do comando geral, como se fosse uma metáfora visual de *vindicatio dei* contra a potência tirânica herodesiana.

Deste modo, o filme evoca o motivo literário bíblico do poder tirânico herodesiano que compõe o repertório do drama pascoal para tornar moralmente aceitável o ato iconoclasta do Potemkin contra o comando geral. O tiro do Potemkin contra o comando geral encerra a Parte IV, sendo o equivalente estético-temático do ato iconoclasta que, como já vimos, conclui a Parte I. Portanto, podemos perceber que, na segunda metade da Parte I e na segunda metade da Parte IV, a montagem de Eisenstein inscreve os dois atos iconoclastas emblemáticos do filme numa sequência *imagética-pática-performativa* que psicologicamente ativa e transfere a energia moral do drama pascoal para o tema secular da fraternidade revolucionária.

O “massacre dos inocentes” é um motivo diabólico do repertório literário do Novo Testamento. Antes de figurá-lo no filme, Eisenstein utiliza também um motivo diabólico do repertório literário do Antigo Testamento: Moloch. Isso ocorre na sequência “drama no tombadilho”, no início da Parte II, cujo ápice é a cena da lona. Aqui, é dada uma roupagem diabólica molochiana à caracterização cênica do oficial Guiliarovsky, pois é figurado como sedento pelo *sacrifício de sangue inocente*, a ser derramado pelo *fogo* das baionetas da guarda.

Além disso, pelo efeito da metáfora sequencial entre os rostos do padre ortodoxo e de Guiliarovsky, podemos perceber que a montagem do “drama no tombadilho” também transfere o significado moral de Moloch para um padre hipócrita que exorta os marinheiros à obediência, *mas não os oficiais à clemência*. Assim, por estar armado com o engodo ideológico da religião (representado pela cruz ortodoxa sequencialmente colocada em equivalência moral com a espada de Guiliarovsky), o padre seria tão sanguinário e subserviente à tirania herodesiana do regime czarista quanto Guiliarovsky, devendo igualmente sofrer a destruição iconoclasta dos revolucionários. Não por acaso, ocorre um embate corporal simultâneo de Vakulinchuk com o padre e o oficial Guiliarovsky, no qual o padre deixa cair a sua cruz. Obviamente, isso é a expressão dramática da iconoclastia revolucionária contra a autoridade religiosa czarista. Ao cair no convés, a cruz enterra-se afiada e ereta no assoalho, projetando uma sombra que é análoga à forma de uma espada.

Assim, ao observarmos a sequência anterior e imediatamente posterior ao grito “Irmãos!” de Vakulinchuk, podemos afirmar que o “drama no tombadilho” é cuidadosamente montado para provocar um “salto emocional” que contamine o espectador com uma energia moral iconoclasta contrária aos braços secular e religioso do poder czarista, ao mesmo tempo em que alça Vakulinchuk como cordeiro sacrificial caridoso da Revolução, cujo *verbo* (*testemunho e exemplo*) traz a luz (representada pela vela pascoal colocada em seu corpo) que espantará *deste*

mundo as trevas do obscurantismo czarista, energizando as massas com a moral regenerativa da fraternidade revolucionária e distinguindo o falso (em nome do Czar) do verdadeiro (em nome da Revolução) sacrifício caridoso.

CONCLUSÃO

O drama fictício do Potemkin fora concebido para representar o *contexto revolucionário de 1905* em chave celebrativa preparatória da Revolução de 1917, que era uma conquista histórica recente e ressentida com o peso da tradição de séculos de regime czarista sobre uma população predominantemente analfabeta e camponesa em 1925. Daí, por meio da trama de redenção coletiva do filme “*Encouraçado Potemkin*”, Eisenstein pretendeu figurar o mundo anterior à Revolução como absolutamente odioso: inclemente com os vulneráveis, sedento de sangue inocente e ancorado no engodo ideológico da religião.

Não paradoxalmente, para alcançar este propósito, houve a escolha estratégica de recontextualizar motivos, temas e tópicos do repertório religioso pascoal por meio da técnica da montagem conceitual e do método dialético do patético. A meu ver, o *êxito pático* central da montagem de “*Encouraçado Potemkin*” foi ter convertido a energia moral dos temas pascoais da *caritas*, da *redenção* e do *sacrifício do Agnus Dei* no ímpeto secular da fraternidade revolucionária e na ação dessacralizante iconoclasta contra o regime czarista, transferindo psicologicamente para o regime bolchevique a fé de que a “Boa Nova” de “*Vakulinchuk-Christus*” seria social e moralmente regeneradora dos laços comunitários.

Contudo, se o “reino de “*Vakulinchuk-Christus*” já começou, deverá haver a separação do “joio” e do “trigo”, que a Revolução promoveria por meio da *luta de classes*. Nesses termos, a potência transcendente revolucionária definiria quem seriam os “eleitos” da nova era. Como sabemos, tal dispositivo de distinção guarda um (d)efeito potencial: o risco (*não inevitável*) da “derrapagem autoritária”. No entanto, a montagem de Eisenstein esteve claramente marcada por uma esperança caridosa antiaristocrática, característica da classe média urbana, letrada, esquerdista e simpática à Revolução em 1925. Tal *intelligentsia* ainda se sentia acolhida pelo horizonte de expectativa criado pelo regime soviético dos anos da NEP. Não por acaso, atores e figurantes de várias etnias e condições sociais foram fotogramaticamente dignificados nas Partes III e IV, em que a classe média urbana e os menos afortunados são figurados “ombro a ombro” no mesmo movimento de solidariedade com os marinheiros do Potemkin.

Na Parte III, para dialeticamente reforçar tal princípio, Eisenstein (judeu por parte de pai) provoca um “salto emocional” no espectador ao contrastar a indignação coletiva dos habitantes de Odessa com a individualidade antisemita de um burguês arrogante: em meio à multidão indignada no porto de Odessa que carpia Vakulinchuck, homens e mulheres de diferentes fenótipos e condições sociais fazem imprecações contra a opressão czarista, mas se voltam contra um burguês quando grita “morte aos judeus”. Ao proferir tais palavras, o anônimo antisemita é cercado pela fúria crítica da multidão e, literalmente, é tragado por ela. Com tal sequência, o filme propõe que não deveria haver nenhum véu de preconceito e superstição a cobrir os olhos das luzes da Revolução, ou a fraturar a fraternidade revolucionária. Todavia, como já foi apontado, no mesmo filme em que é ativada uma chave crítica contra

o preconceito racial e a superstição religiosa, ocorre também a busca de um efeito *afetivo-cognitivo duradouro* para as suas teses principais por meio da recontextualização secularizante, dessacralizante e iconoclasta dos motivos pascoais. Afinal, como um dos vários catecismos revolucionários da década da NEP, o filme de Eisenstein fora concebido como instrumento ideológico de propaganda para colaborar com o processo histórico que levaria todos ao comunismo.

Em 1925, o regime soviético não era entendido por Eisenstein como comunista. Na forma institucional de socialismo então vivida por ele, seria a vanguarda que promoveria o salto qualitativo da Revolução na direção do comunismo, quando então não haveria mais necessidade do Estado. Nesses termos, enquanto o “Estado operário-camponês” de partido único fosse historicamente necessário, o comunismo seria apenas o seu horizonte de expectativa – inalcançável se a energia moral da fraternidade revolucionária não fosse permanentemente cultivada entre os soviéticos. Portanto, o filme “*Encouraçado Potemkin*” seria uma das vias de cultivo dos princípios e valores novos da Revolução, em contraponto às heranças do regime czarista.

Eisenstein acreditava que a fraternidade revolucionária poderia ser iniciada por poucos, mas o seu ímpeto libertário não poderia ser mantido por poucos. A vanguarda revolucionária deveria ser uma metonímia viva das massas em revolução. Eisenstein expressou tal perspectiva, por exemplo, na forma como concebeu a relação de retroalimentação da energia moral da fraternidade entre os marinheiros do encouraçado e os habitantes do porto de Odessa nas Partes III e IV: energizados moralmente pelo sacrifício de Vakulinchuk, os habitantes de Odessa provocam o salto qualitativo dialético da revolução ao reenergizarem moralmente, com sua solidariedade e afabilidade coletivas, a vanguarda constituída pelos marinheiros, que içam no Potemkin, como contrapartida, a bandeira vermelha.

Deste modo, Eisenstein representava o vínculo orgânico dialético que deveria haver entre vanguarda e massas em revolução, tal como havia, esteticamente, nas coerentes conexões temáticas entre parte e todo em sua montagem das sequências metonímicas do filme. Em certa medida, o tema da fraternidade revolucionária figurado em “*Encouraçado Potemkin*” tem as características sociais inclusivas específicas da experiência do regime soviético durante a NEP e, portanto, as suas teses morais, valores e propostas de futuro não antecipam (ou colaboram com) a “derrapagem autoritária” stalinista.

REFERÊNCIAS

BARTH, Fredrik. **O Guru, o iniciador e outras variações antropológicas**. Rio de Janeiro: Contracapa, 2000.

CAPELATO, Maria Helena et alii. **História e Cinema**. São Paulo: Alameda, 2011.

DÉLAGE, Christian. Cinéma, Histoire: La réappropriation des récits. **Vertigo**, n. 16, p.13-23, 1997.

EISENSTEIN, Sergei. **A Forma do Filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

EISENSTEIN, Sergei. **O Sentido do Filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

EISENSTEIN, Sergei. **Reflexões de um Cineasta**. Rio de Janeiro: Zahar, 1969.

FERRO, Marc. **Cinema e História**. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

FREEZE, Gregory. **Russia: A History**. Oxford/New York: Oxford University Press, 1997.

McKENZIE, D.F.. **Bibliografía y sociología de los textos**. Madrid: Akal, 2005.

McKENZIE, D.F.. **Making Meaning**. Boston: U.M.P., 2002.

MITRY, Jean. EISENSTEIN, Sergey. **Encyclopædia Britannica (CD-ROM)**, 1994-2000.

NOVOA, Jorge et alii. **Cinematógrafo**. São Paulo: Unesp, 2009.

ROSENSTONE, Robert. **A História nos Filmes/Os Filmes na História**. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

SILVA, Francisco da et alii. **Enciclopédia de Guerras e Revoluções do século XX**. Rio de Janeiro: Campus, 2004.

VIANNA, Alexander Martins. Cinema, Emoção e Análise Sociocultural: Reflexões sobre uma didática do uso do filme em situações de ensino e pesquisa, **Revista Espaço Acadêmico**, Maringá: EdUEM, n. 125, (p.41-50), Ago. 2011.