



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLITICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

A encomenda social e o cinema “operativo”: atrações, conteúdo histórico e agitação

Peterson Soares Pessoa¹

Resumen:

A presente comunicação tem como objetivo analisar a relação entre a noção de encomenda social, na acepção de Sergei Tret'iakov, e as concepções sobre arte e política de Walter Benjamin, a partir de uma reflexão sobre a teoria da montagem de atrações, desenvolvida pelo cineasta soviético Serguei M. Eisenstein. Como teórico e “escritor operativo” radical, Tret'iakov considerava que “produto” artístico tinha como uma função afetar a capacidade intelectual do público, bem como suas emoções. Segundo sua perspectiva, o cinema soviético, a partir das experiências de Eisenstein, caminhava para uma forma na qual o conteúdo intelectual dos fatos apresentados na narrativa se fundiria aos elementos emocionais que seriam despertados no espectador. A montagem de atrações, ao justapor os diferentes “blocos” de construção cinematográfica, se constituiria como forma de agitação, que afetaria a capacidade intelectual do espectador. De modo similar, Benjamin considerava que o cinema correspondia às “metamorfoses profundas do aparelho perceptivo, [...] como as experimenta, numa escala histórica, todo aquele que combate a ordem social vigente”. Tal discussão visa avaliar as influências do debate construtivista soviético no pensamento de Benjamin, com base numa leitura de “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” e de “O autor como produtor”.

¹ PPG-AV, USP-Brasil.



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

A encomenda social e o cinema “operativo”: atrações, conteúdo histórico e agitação

I

*O escritor e a aldeia socialista*² pode ser considerado como um dos principais textos engajados de Sergei Tret'iakov. Escrito em 1929, a partir das experiências do escritor nas fazendas coletivas soviéticas — os kolkhozes —, este trabalho causou um impacto significativo na intelectualidade de Weimar, a partir de 1931, por ocasião do depósito de uma tradução em alemão endereçada à *Sociedade dos Amigos da Nova Rússia*. Tal impacto pôde ser mesurado a partir das respostas publicadas por autores como Siegfried Kracauer, Gottfried Benn e Johannes Becher. No entanto, a principal réplica a *Der Schriftsteller und das sozialistische Dorf* veio de Walter Benjamin, três anos depois, em sua célebre palestra endereçada ao *Instituto de Paris para o Estudo do Fascismo: O autor como produtor*.³

Ao defender a plataforma formulada por Tret'iakov para uma escrita engajada politicamente, Benjamin, em *Autor como Produtor*, constrói um modelo autor que, ao invés de elaborar uma obra descritiva (ou um diagnóstico das condições sociais), trabalha ativamente na construção de uma forma literária vinculada às relações de produção de uma determinada época histórica. Tais considerações partem da observação de Benjamin sobre *literalização* "das condições de vida". Com o advento da escrita jornalística moderna, faz-se necessário, tanto para Tret'iakov quanto para Benjamin, repensar as concepções de forma literária (ou gêneros), considerando a alteração das condições da experiência cotidiana, oriundas das transformações políticas e sociais (luta de classes).

A “socialização dos meios de produção intelectual”, pensada no âmbito da literatura por Benjamin, pode ser considerada como uma proposta que ressoa o debate construtivista soviético, na medida em que sua radicalidade aponta para uma reformulação da forma literária, visando direcioná-la para a luta de classes. No desfecho de sua conferência para a *Sociedade dos Amigos da Nova Rússia*, o filósofo nos lembra que “a luta revolucionária não é travada entre o capitalismo e a inteligência, mas entre o capitalismo e o proletariado”.⁴ Nesse sentido, é possível afirmar que o “escritor operativo”, o autor de Benjamin é, portanto, um artista vinculado à encomenda social construtivista, que se desenvolveu no seio da Rússia revolucionária da década de 1920.

2 Sergei Tret'iakov, “The Writer and the Socialist Village”, Trad., Devin Fore. En: *OCTOBER 118*, Fall 2006, Cambridge, MA, MIT Press, pp. 19-26.

3 WALTER, Benjamin, *Obras Escolhidas, v. I, Magia e técnica, arte e política*, trad. S.P. Rouanet, São Paulo, Brasiliense, 1985, pp. 120-136.

4 *Idem*, p. 136



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLITICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

A noção de encomenda social pretendia se constituir numa reflexão do artista revolucionário sobre a tarefa da reconstrução do modo de vida e da percepção do proletariado. Segundo a perspectiva dos construtivistas, a práxis artística deveria estabelecer uma nova relação entre o campo artístico, a experiência do dia a dia do trabalhador e as relações sócio-políticas que permeavam tal cotidianidade. Segundo Boris Arvatov,

O movimento em favor da arte industrial foi o resultado de três processos revolucionários, cada um ligado historicamente ao outro. Em primeiro lugar, foi a revolução técnica, que transformou, as formas de vida material e criou as premissas para um novo estilo orgânico. Em segundo lugar, foi a revolução interna da arte, quando os artistas passam da imagem às construções e se convertem em organizadores de estilo. Em terceiro lugar, foi a revolução social, que colocou para a sociedade a necessidade de unir todas as atividades entre si, inscritas numa uma coletividade laboral, a da indústria. Essas três revoluções coincidiram aproximadamente no tempo e no espaço e determinaram a formação, na União Soviética, de um grupo de teóricos e de artistas, [...] que introduziu as bases científicas e práticas da arte industrial.⁵

A artista revolucionário, pautado pela encomenda, deveria se tornar um artista-engenheiro. O objetivo maior da plataforma construtivista era transformar a fábrica em um centro de pesquisa, estimulando a criatividade dos trabalhadores, a fim de reformular as práticas coletivas do setor produtivo. A arte seria capaz de oferecer, segundo essa proposta, uma verdadeira transformação nas relações de produção e nas relações sociais. A figura do artista-engenheiro foi pensada, nesse contexto, como a de um trabalhador especializado, incumbido de reconfigurar os meios de produção, a fim de criar novos objetos dissociados dos modelos de produção capitalistas. Nesse sentido, visava-se, ao mesmo tempo, romper com a visão tradicional de arte burguesa e inserir a produção artística no contexto social da luta de classes.

Na acepção de Tret'iakov, a encomenda social podia ser compreendida, de modo geral, nos seguintes termos: (I) Aspecto organizacional: o artista comprometido com a transformação social procura — cristalizar o sentimento revolucionário na classe trabalhadora. Ele experimenta novas formas sensíveis capazes de transmitir, para as massas operárias, conceitos referentes ao processo revolucionário. (II) Direcionamento de classe: A obra de arte, na perspectiva da *encomenda*, nunca possui uma universalidade, mas sempre é direcionada para uma classe específica. O artista revolucionário deve compreender como sua obra atinge o público, e como participa da tarefa de educação das massas. (III) Aspecto emocional: Tret'iakov enfatiza que o trabalho de conscientização das massas torna-se mais efetivo quando a obra de arte consegue provocar uma tensão emocional

5 ARVATOV, Boris, *Arte e Producción: El Programa Del Productivismo*, trad. José Sanchez, Madrid, Alberto Corazón Editor, 1973, p. 86.



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

em seu público. Faz-se necessário, para tanto, que o artista possua um domínio preciso dos materiais com que trabalha. (IV) Autonomia da arte: nenhum objeto artístico está fora da dinâmica do mercado, do consumo e das relações sociais. A autonomia da vontade criativa do artista é portanto, colocada em xeque, pois o conteúdo da obra de arte é determinado pela dinâmica da classe social à qual o autor pertence. (V) Arte e o fato histórico: os objetos, formas e temas da obra de arte comprometida com a revolução são escolhidos após uma pesquisa referente aos fatos e relações materiais que permeiam os processos sociais a serem abordados pelo artista. Para evitar uma possível falsificação da história no conteúdo da obra, o artista deve estudar os elementos históricos e materiais que permeiam a sua classe social, a fim de transmitir uma correta interpretação da história para seu público.

Tret'iakov, ao formular sua concepção de encomenda, rediscute a sociologia da arte do escritor Alexander Bogdanov (1873-1928), membro fundador da *Proletkult*, que considerava a atividade artística como instância capaz de sistematizar a realidade. O artista é visto, portanto, como um *psicoengenheiro* social, que compreende a base material de seu trabalho artístico e o impacto emocional de sua obra no sujeito proletário, não permitindo que o estilo e as estratégias de composição de sua obra falsifiquem os fatos históricos aos quais ela se refere, ou menciona, (tal como ocorre no cinema de entretenimento orientado para o lucro) e, por fim, direciona seu trabalho para uma tarefa específica na sociedade.⁶

II

Para se pensar a encomenda social no contexto do debate cinematográfico soviético da década de 1920, faz-se necessário introduzir uma questão que, embora acessória, se constituiu como uma das principais polêmicas no seio da vanguarda revolucionária soviética. Trata-se da oposição entre o cinema “encenado” e o cinema “não encenado” (sendo ambos entendidos como gêneros cinematográficos: cinema ficcional e cinema documental, respectivamente). Em certa medida, pode-se dizer que esse debate não esgotava a variedade dos trabalhos cinematográficos dos cineastas ligados à vanguarda, principalmente Kuleshov (1899-1970), Eisenstein (1898-1948) e Vertov (1896-1954).⁷ Todavia, a questão do uso (ou não) de atores no cinema revolucionário

6 Sobre este ponto ver Sergei Tret'iakov, "Art in the Revolution and the Revolution in Art (Aesthetic Consumption and Production)". En: OCTOBER 118, Fall 2006, Cambridge, MA, MIT Press, pp. 11-18. Ver também Sergei Tret'iakov, "Our Cinema". En: OCTOBER 118, Fall 2006, Cambridge, MA, MIT Press, pp. 27-44.

7 Grosso modo, pode-se dizer que os cineastas construtivistas (Eisenstein, Vertov, etc.) – cada um a seu modo – defendiam uma maneira de fazer cinema, ligada intimamente com o contexto social revolucionário. Tanto Eisenstein quanto Vertov e Pudovkin, por exemplo, tinham como elemento central em seus processos construtivos a necessidade de um princípio organizacional que pudesse concatenar os fragmentos cinematográficos, de modo a tornar as seqüências mais inteligíveis para o público. Além disso, eles defendiam que os temas e assuntos abordados



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLITICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

soviético (isto é, nos filmes que tinham em seu conteúdo questões relativas à história do processo histórico revolucionário e às tarefas sociais mais urgentes da URSS) polarizou o debate travado pelos construtivistas e pelas publicações que trataram do cinema russo e seus temas (*KINO-fot*, *LEF*, *ARK*).

Segundo Tret'iakov, a distinção entre o “encenado” e o “não encenado” — uma terminologia arbitrária em sua opinião — consistia no grau de deformação dos elementos que compõem o filme: a distorção arbitrária dos fragmentos fílmicos. Para o crítico, tal deformação se realizava em três instâncias: (1) *Na escolha do material*. (2) *No processo de filmagem do material: a seleção dos ângulos de câmera, o arranjo da iluminação, etc.* (3) *Na construção das seqüências do filmes, mediante o uso da montagem.*⁸

Tendo em vista essas três instâncias, para Tret'iakov, os fragmentos fílmicos, os blocos de construção das seqüências, poderiam ser caracterizados como (1) flagrante, (2) roteirizado, e (3) encenado. Na medida em que os fragmentos fílmicos seriam organizados pelo cineasta, ele, inevitavelmente, introduziria sua perspectiva sobre o material — cru (os fragmentos não decupados), inferindo-lhe um significado. A tarefa do diretor de um filme — não encenado — seria a de estabelecer uma finalidade clara, que fundamentasse a organização dos materiais filmados, procurando distorcer o mínimo possível o material factual presente nas filmagens. Neste sentido, a construção do filme de atualidades e do documentário, segundo a perspectiva da encomenda social, consistiria na organização correta dos elementos fílmicos. No caso dos filmes encenados, a encomenda social seria a necessidade de fomentar a agitação política.

Para afetar o espectador, o cineasta empenhado em tal tarefa precisaria de liberdade que pudesse construir seqüências capazes de estimular emocionalmente seu público. Se um filme — encenado não fosse capaz de afetar seu público de modo a impeli-lo à ação, ele não seria produtivo, do ponto de vista da encomenda social. Para Tret'iakov, o fator fundamental para a realização cinematográfica não seria o de se ater aos componentes formais para a apresentação do material. Em lugar disso, a tarefa primeira do diretor de cinema consistiria na proposição de novas formas de percepção/recepção do material cinematográfico. As estratégias formais de construção fílmica somente adquiririam funcionalidade, se pensadas segundo tal objetivo. De acordo com Tret'iakov,

pelos filmes soviéticos, ligados ao contexto da revolução, deveriam ser construídos a partir de cenas (ou fragmentos documentais, no caso de Vertov e Shub) que estabelecessem relações com aspectos sociais e/ou históricos do contexto revolucionário e do cotidiano dos trabalhadores (em outras palavras, a partir de uma perspectiva “factográfica”, uma construção cinematográfica mediante fatos). Nesse sentido, é possível afirmar que a polêmica entre esses cineastas se caracterizava pela divergência de estratégias formais que cada um utilizava para atingir o público soviético (operários e camponeses) e disseminar idéias ligadas à revolução.

Martin Stollery, “Eisenstein, Shub and the gender of the author as producer”. En: *Film History*, Vol. 14, No. 1, Bloomington, Indiana University Press, 2002, pp. 87-99.

8 Ben Brewster, “Novy Lef with an Introduction”. En: *Screen 12*, Oxford University Press, 1971, pp 75-77.



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLITICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

“[...] ser um revolucionário não significa falar incessantemente sobre o presente, mas sim falar, infalivelmente, em conexão com o presente”.⁹

III

A teoria da "montagem de atrações" de Eisenstein se constituiu num modo de construção artística, nos âmbitos do teatro e do cinema, que tinha como diretriz o trabalho com as emoções do espectador. Tal forma de práxis artística fundava-se numa certa noção de "função social da arte", pautada pelo conceito de "encomenda social" e pelo contexto revolucionário soviético, bem como ligava-se à nova escala da luta de classes, na chave posta pela implementação da NEP. Segundo a perspectiva Tret'iakov, o cinema soviético, a partir das experiências cinematográficas de Eisenstein com o filme, caminhava para uma forma na qual o conteúdo intelectual dos fatos apresentados na narrativa se fundiria, a partir da constituição formal do filme, aos elementos emocionais que seriam despertados no espectador. A montagem de atrações, ao justapor os diferentes "blocos" de construção cinematográfica, se constituiria como uma forma de agitação.

Em *Montagem de Atrações no Cinema*,¹⁰ texto manuscrito que não chegou a ser publicado em vida, datado de 1924, Eisenstein oferece uma apresentação relativamente sistemática e detalhada de suas idéias sobre a montagem de atrações. Neste trabalho, o cineasta disserta sobre as possibilidades da aplicação de esquemas de atrações no cinema, diferenciando-o do trabalho proposto por Dziga Vertov (1896-1954), caracterizado pela proposta estética do Кино-глаз (cine-olho), que defendia um modelo de cinema fundado estritamente no trabalho documental e na montagem de imagens tomadas de improviso do cotidiano.

A definição de atração neste texto oferece algumas diferenças em relação àquela dada no manifesto *Montagem de Atrações*, publicado no jornal da Frente Esquerda das Artes (LEF) – principal veículo de comunicação das propostas artísticas construtivistas –, em 1923. A atração deixa de ser um elemento esteticamente agressivo do teatro¹¹ de acordo com a definição anterior, presente em *Montagem de Atrações* – e passa a ser considerada, no plano cinematográfico, como qualquer evento real filmado (ação física do ator, objetos captados pela objetiva, etc.) capaz de exercer uma pressão psicológica no público. A atração adaptada ao âmbito fílmico pode ser qualquer elemento do plano, material ou plástico, todavia, esse elemento deve se relacionar com a

9 Sergei Tret'iakov, "Our Cinema". En: *OCTOBER 118*, Fall 2006, Cambridge, MA, MIT Press, pág. 33.

10 EISENSTEIN, Sergei, *S. M. Eizenshtein Writings, 1922-34*, trad. Richard Taylor, London, BFI Publishing, 1987, pp. 39-58.

11 "Uma atração [...] é qualquer aspecto agressivo do teatro, isto é, qualquer elemento teatral que sujeita o espectador a um impacto sensorial ou psicológico [...]". Sergei Eisenstein, "Montage of Attractions: For Enough Stupidity in Every Wiseman", trad. Daniel Gerould. En: *The Drama Review: TDR*, Vol. 18, No. 1, The MIT Press, 1974, p. 78.



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLITICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

realidade histórica e com o cotidiano do espectador.¹²

Combinadas e calculadas, as atrações podem, para o diretor, concentrar a emoção do público a ponto de direcioná-la para um fim específico: comoção, agitação, politização, etc. Para tanto, o filme não pode se restringir a uma mera apresentação de acontecimentos filmados, que se desenvolvem no interior de seu universo ficcional, ou encadeamento de cenas permeadas por um drama: ele deve selecioná-los de maneira judiciosa, moldando a consciência do espectador de acordo com um propósito socialmente justificado. Todavia, trabalhar atrações visando um público abstrato e universal levaria a uma — arte pela arte”, na medida em que o efeito das atrações se perderia nas diferentes percepções de mundo das classes sociais. O cálculo das atrações, portanto, só é possível quando o público é, de antemão, conhecido e selecionado.

Ao estabelecer o caráter articulado das atrações e da realidade histórica e social do espectador¹³ como fatores cruciais para o desenvolvimento da cinematografia revolucionária, Eisenstein coloca-se em clara divergência com Vertov sobre a questão da recepção fílmica. O cineasta não compartilha com Vertov a crença de que as imagens captadas pela câmera, por si, sejam capazes de penetrar a realidade e revelar ao espectador os significados implícitos nos eventos da realidade empírica e da vida cotidiana.¹⁴ Para o documentarista, há a necessidade de que o registro das imagens (processo de filmagem) não interfira na dinâmica dos fatos filmados. O cotidiano precisa ser filmado sem que haja a consciência da existência de uma filmagem. Por essa razão, Vertov era radicalmente contra o cinema ficcional: os ditos "filmes encenados". Para ele, a encenação era um elemento artificial imposto à realidade, que contrastava com a forma pela qual o

12 Em certa medida, o aspecto excêntrico das atrações propostas por Eisenstein remete à noção de estranhamento (*ostranenie*) de Viktor Chklovskii (1893-1984). Este conceito parte do pressuposto de que a percepção sensorial do homem moderno seja automatizada, pois os hábitos cotidianos (relações sociais, trabalho, etc.) são brutalmente padronizados, e assinala que a fruição estética possui a capacidade de combater os reflexos autômatos que regem o comportamento subjetivo cotidiano. A constatação da existência de tal —efeito estético, pode-se dizer, foi suficiente para que os construtivistas russos (incluindo Eisenstein) considerassem a arte como ferramenta capaz de combater os elementos nocivos da experiência cotidiana moderna.

Eduardo Russo, “La máquina de pensar: Notas para una genealogía de la relación entre teoría y práctica em Sergei Eisenstein”. En: Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación, nº 15, ImprentaKurz, 2002, p. 62-63

13 Para Eisenstein, o cinema e o teatro só adquirem sentido enquanto formas de pressão sobre o público. Embora os métodos de construção das duas artes sejam distintos, o cineasta considera que cinema e teatro possuem um dispositivo em comum: a montagem de atrações. A preocupação principal da montagem de atrações é a resposta fisiológica e emocional do espectador, e em que medida essa resposta pode ser trabalhada, a fim de influenciar o espectador, tendo em vista sua vivência cotidiana, sua classe social, etc. EISENSTEIN, Sergei, S. M. *Eizenshtein Writings, 1922-34*, trad. Richard Taylor, London, BFI Publishing, 1987, pp. 39-40.

14 O cinema-olho de Vertov é acima de tudo um método para captar particularidades do cotidiano em caráter de urgência. De acordo com sua perspectiva, filmar é absorver a realidade dos fatos e apresentá-la aos olhos do espectador, constituindo-se como uma —ferramenta epistemológica que contribui para potencializar a percepção visual humana. A introdução da câmera na realidade a ser filmada não deve alterar a própria composição dessa realidade. Assim sendo, a inserção de elementos ficcionais em um filme (encenação, atuação, trabalho de direção, etc.) distorce o conteúdo “factográfico” da imagem cinematográfica. Sobre este ponto ver PETRIC, Vlada, *Constructivism in Film: The Man with the Movie Camera: A Cinematic Analysis*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987, pp. 1-69.



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

real era percebido pelo espectador. Pelo fato de Vertov ser essencialmente um documentarista, sua teoria do Кино-глаз guarda um profundo interesse pela veracidade da imagem fílmica. Na sua concepção, os fotogramas que compõem *cine-fatos* – recortes de planos enquadrados pela câmera – não extraem a verdade histórica subjacente aos fatos captados pelo processo de filmagem. Os *cine-fatos* são a matéria-prima do processo de busca da verdade. A função do cineasta-engenheiro, para Vertov, é reorganizar fragmentos fílmicos por meio da montagem, utilizando associações rítmicas e espaciais, a fim de construir uma apresentação dos fatos capaz de ser apreendida pelo espectador.

Considerando que a imagem cinematográfica, ao contrário da encenação teatral, não apresenta um fato em sua totalidade, mas representações e recortes destes fatos, Eisenstein observa que a aplicação da montagem de atrações torna-se mais eficiente no cinema do que no teatro. Em seu método construtivo, para cada fenômeno que o cinema apresenta, faz-se necessária uma comparação, um recorte, uma apresentação sob ângulos fotográficos diferentes. Um fragmento da narrativa, que pode ser apresentado facilmente no teatro pela interpretação do ator, exige no cinema uma sucessão variada de planos. Se um efeito (afecção) no teatro é obtido principalmente através da percepção — física de uma ação encenada (por exemplo, o horror que a cena de um assassinato pode causar), no cinema, este efeito necessitaria de uma justaposição e de uma acumulação de fatos na psique do público, a partir dos elementos que compõem o evento apresentado (neste caso, todos os momentos que engendram um homicídio: a perseguição, o assassinato, a ocultação do cadáver, etc.). Os efeitos do cinema apenas são obtidos com a percepção do todo, nas seqüências de atrações montadas a partir de fragmentos cinematográficos. A atração, por si só, apenas arrebatava momentaneamente a atenção do público. Somente a justaposição das atrações é capaz de gerar um efeito útil para uma determinada trama ou para ilustrar o tema de um filme, de acordo com a intenção da direção.

O fator crucial do processo de composição das atrações, para Eisenstein, não reside apenas na escolha dos elementos materiais que compõem a seqüência de atrações, mas na cadeia de associações que é tecida na mente de um público em particular, a relação com sua classe, a verossimilhança (ou a recusa do verossímil) estabelecida entre as atrações e os fatos reais, etc. A estrutura de comparação/conflicto da montagem de atrações não deve ser confundida com a da montagem paralela dos *kino-pravda* de Vertov, que apresentam o tema de um documentário como um princípio narrativo. De acordo com Eisenstein, o principal problema do método construtivo de Vertov reside no fato de que seus filmes não utilizam a descontinuidade da montagem para captar a atenção do público. O método da montagem de atrações no cinema, ao contrário, utiliza a descontinuidade dos fragmentos e dos elementos fílmicos para comparar assuntos presentes na



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. *Escrituras de la Memoria.*

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

narrativa.¹⁵

Nesse sentido, as atrações cinematográficas de Eisenstein visavam estabelecer no filme uma fusão entre narração, entretenimento, conteúdo histórico e agitação. Tratava-se de um cinema excêntrico pautado por uma compreensão clara da função social do cinema (encomenda social), que se apoiava no caráter decisivo dos efeitos emocionais, oriundos do uso da montagem. Para o cineasta, trabalhar as emoções do espectador se constitui como uma tarefa acima de tudo política, na medida em que conseguiria transformar um mero espectador em agente do qual depende a constituição do significado da “justaposição” dos elementos fílmicos.

15 Em *A Greve*, por exemplo, Eisenstein utiliza tipos diferentes de atuação teatral para diferenciar os operários e seus inimigos de classe: capitalistas, burocratas, a polícia, etc. A ação cênica dos inimigos do proletariado segue tendências que transitam entre o realismo (a polícia), o caricatural (os capitalistas e seus lacaios), o grotesco (os espias animalescos) e o circense (o rei vagabundo e seu séquito). Em contrapartida, os trabalhadores grevistas são representados por uma atuação baseada no —realismo heróico (designação genérica utilizada pela crítica para um estilo teatral adotado nos primeiros filmes russos após a revolução de 1917, baseados no teatro realista) que por sua vez, exclui quaisquer exageros de vestuário ou de atitude. As personagens operárias são tratadas de modo a apresentar as características da classe proletária enquanto sujeito histórico da luta de classes. Sobre este assunto, ver Natasha Kolchevska, “From Agitation to Factography: The Plays of Sergej Tret’jakov”. En: *Slavic and East European Journal*, Vol. 31, No.3, Lexington, KY, American Association of Teachers of Slavic and East European Languages, 1987, pp. 388-403. Ver também BORDWELL, David, *The Cinema of Eisenstein*. Cambridge, MA, Harvard University Press, 1996, pp. 140-141.