

Cinema bolchevique: uma análise benjaminiana do cinema soviético do período stalinista

Bolchevik cinema: a benjaminian analysis of soviet cinema of the stalinist period

Cine bolchevique: un análisis benjaminista del cine soviético de la época estalinista

Recebido: 06/11/2022 | Revisado: 17/11/2022 | Aceitado: 03/12/2022 | Publicado: 12/12/2022

Pedro Dideco Antunes Guettner

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8550-3413>

Grupo de pesquisa GEPETHE, Brasil

E-mail: pedrodideco@gmail.com

Resumo

O cinema é uma fonte muitas vezes “marginalizada” pela historiografia de uma maneira geral. Nesse sentido, este artigo busca estabelecer uma análise do regime soviético no período stalinista (1924-1953), considerado o momento de mais dura repressão à oposição da União Soviética, por meio de suas produções cinematográficas e de fontes. Uma vez que o país assim como outras nações investiram fortemente na indústria do cinema, afim de utilizá-la como forma de propaganda política, disseminando suas ideologias. Como principal referencial teórico utilizou-se *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, do filósofo alemão Walter Benjamin, principalmente, os conceitos de “estetização da política” e “politização da arte”. No livro, o autor analisa, de uma forma geral, o cenário da arte no início do século XX, momento qual as novas tecnologias como o cinema e a máquina fotográfica revolucionaram a forma de se produzir e consumir a arte. Benjamin, portanto, não faz uma análise específica das produções cinematográficas soviéticas, mas mesmo assim suas análises são aplicáveis ao contexto soviético. Conclui-se ao longo deste artigo que o cinema soviético possui uma “alma” revolucionária na década de 20, colocando o proletariado como protagonista. Porém, com o passar dos anos e a consolidação da ditadura de Stalin, o proletariado perde o protagonismo para os “grandes heróis” do partido bolchevique, aproximando o cinema soviético do cinema burguês que Benjamin tanto criticava.

Palavras-chave: Walter Benjamin; Cinema; Stalinismo.

Abstract

Cinema is a source that is often “marginalized” by historiography in general. In this sense, this article seeks to establish an analysis of the Soviet regime in the Stalinist period (1924-1953), considered the moment of toughest repression of the opposition of the Soviet Union, through its cinematographic productions and sources. Since the country, like other nations, invested heavily in the film industry, in order to use it as a form of political propaganda, disseminating its ideologies. The work of art in the era of its technical reproducibility, by the German philosopher Walter Benjamin, was used as the main theoretical reference, mainly the concepts of “aestheticization of politics” and “politicization of art”. In the book, the author analyzes, in general terms, the art scene at the beginning of the 20th century, when new technologies such as cinema and the camera revolutionized the way art was produced and consumed. Benjamin, therefore, does not make a specific analysis of Soviet cinematographic productions, but even so, his analyzes are applicable to the Soviet context. It is concluded throughout this article that Soviet cinema has a revolutionary “soul” in the 1920s, placing the proletariat as the protagonist. However, over the years and the consolidation of Stalin's dictatorship, the proletariat lost its protagonism to the “great heroes” of the Bolshevik party, bringing Soviet cinema closer to the bourgeois cinema that Benjamin so criticized.

Keywords: Walter Benjamin; Movie theater; Stalinism.

Resumen

El cine es una fuente muchas veces “marginada” por la historiografía en general. En este sentido, este artículo busca establecer un análisis del régimen soviético en el período estalinista (1924-1953), considerado el momento de más dura represión de la oposición de la Unión Soviética, a través de sus producciones y fuentes cinematográficas. Ya que el país, al igual que otras naciones, invirtió fuertemente en la industria cinematográfica, con el fin de utilizarla como forma de propaganda política, difundiendo sus ideologías. Se utilizó como referencia teórica principal la obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica, del filósofo alemán Walter Benjamin, principalmente los conceptos de “estetización de la política” y “politización del arte”. En el libro, el autor analiza, en líneas generales, el panorama artístico de principios del siglo XX, cuando nuevas tecnologías como el cine y la cámara revolucionaron la forma de producir y consumir arte. Benjamin, por tanto, no hace un análisis específico de las producciones cinematográficas soviéticas, pero aun así, sus análisis son aplicables al contexto soviético. Se concluye a lo largo de este artículo que el cine soviético tiene un “alma”

revolucionaria en la década de 1920, colocando al proletariado como protagonista. Sin embargo, con el paso de los años y la consolidación de la dictadura de Stalin, el proletariado perdió protagonismo frente a los “grandes héroes” del partido bolchevique, acercando el cine soviético al cine burgués que tanto criticaba Benjamin.

Palabras clave: Walter Benjamin; Cine; Estalinismo.

1. Introdução

Durante muito tempo, a historiografia considerou apenas fontes escritas. A partir do século XX, temos a mudança desse cenário com a *Escola dos Annales*, quando se abre uma série de possíveis fontes que poderiam ser utilizadas pelo historiador. Segundo Ciro Flamarion Cardoso e Ana Maria Mauad “toda produção material e espiritual humana passou a ser fonte” (Flamarion; Maud, 1997, p. 309): Desta forma, ainda segundo os autores “novos textos, tais como a pintura, o cinema, a fotografia etc., foram incluídos no elenco de fontes dignas de fazer parte da história e passíveis de leitura por parte do historiador” (Flamarion; Maud, 1997, p. 309). O cinema, porém, só entra propriamente nas discussões historiográficas a partir da 3ª geração dos Annales com a obra de *Marc Ferro*.

Ferro, afirmava que esse desprezo pelo cinema ocorria pelo fato de o cinema ser uma arte popular, que tinham na maioria de seus espectadores membros das camadas mais pobres da sociedade, enquanto, as “elites” consumiam outras formas de arte como o teatro ou opera. Para o autor esse cenário só começaria a mudar a partir de 1970, quando o cinema alcança o “status” de uma “verdadeira arte”, tal qual o teatro ou a música erudita, nesse cenário tanto a elite, quanto, os próprios historiadores passaram a frequentar o cinema. (Ferro, 1992, p.84)

Mas antes dos historiadores “enxergarem” no cinema uma fonte história, *Walter Benjamin*, já havia percebido esta importância e passou a teorizar sobre esta nova manifestação artística.

Walter Benjamin (1892-1940), nasceu na cidade de Berlin, na Alemanha, podendo ser considerado um dos principais pensadores do século XX. Sua abordagem teórica se encaixa no materialismo histórico-dialético, mas muito mais próximo dos pensadores da Escola da Frankfurt e de György Lukács, do que dos estudos do próprio Marx. (Bade; Ricon, 2022, p.7)

Benjamin; tem uma importante contribuição nas discussões acerca da relação entre cinema e ciências sociais. Em um de seus ensaios, *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, o autor estabelece uma análise materialista das produções artísticas do século XX, sendo uma das principais referências sobre o tema.

O texto foi publicado em 1936, em um contexto no qual o mundo passava por grandes transformações: o capitalismo passava por um momento de instabilidade pós crise de 1929 e I Guerra Mundial, a Revolução Comunista de 1917 na União Soviética, abalando a estrutura política e econômica vigente, e o surgimento dos movimentos nazista, na Alemanha, e fascista, na Itália, ameaçando as democracias liberais e levando posteriormente a II Guerra Mundial.

O cinema, por sua vez, foi utilizado como uma forma de disseminação de ideologias, por Estados dos mais distintos aspectos políticos. No caso soviético, não foi diferente. O regime utilizou o cinema para construção de narrativas mitológicas de seu passado recente, como a Revolução de Outubro de 1917 e a batalha de Stalingrado. Além de representações míticas de um passado medieval soviético que justificasse a existência do país. Em um primeiro momento os diretores tem grande liberdade criativa, mas com a consolidação da ditadura de Stalin, ocorre um aumento da censura e com isso os diretores acabam perdendo sua liberdade criativa.

Neste sentido, este artigo propõe uma análise a partir da obra de Walter Benjamin sobre as produções cinematográficas da União Soviética. Esse novo país, com um regime político antagônico as demais potencias capitalistas, mas assim como elas utilizou o cinema como uma forma de propaganda política, disseminando sua ideologia.

2. Metodologia

Esse artigo busca analisar algumas produções cinematográficas soviéticas do período stalinista (1924-1953), como: Encouraçado Potemkin (1926), Outubro (1927), Terra (1930), Alexander Nevsky (1938), A queda de Berlin (1949), entre outros. Estabelecendo a análise a partir de conceitos de Walter Benjamin, principalmente “estetização da política” e “politização da arte”. Pretendemos, portanto, entender o regime soviético a partir de seus filmes.

A “estetização da política”, seria o utilizada pelo capitalismo e pelo fascismo, que na visão do autor “tenta organizar as novas massas proletárias sem trocar as relações de poder” (Benjamin, 2013, p.96), através da representação das massas na arte, principalmente no cinema, com o intuito aliená-las do debate político e consequentemente não se revelarem contra a estrutura vigente, essa alienação pode se dar através do culto aos grandes líderes. Nesse sentido, Vieira (2009, pp. 42-43), define da seguinte maneira o processo de “estetização da política”:

Nisto consiste a estetização da política: se utilizar dos meios da técnica mais avançados- radio e o cinema nos tempos de Benjamin- para propagar imagens e mensagens que provoque a massa de proletários uma alienação estética que os levem a esquecer sua consciência de classe e apoiar os interesses políticos e econômicos do sistema capitalista... Todos os esforços são mobilizados para atender os interesses das massas de se verem, de alguma forma, representadas esteticamente nestas imagens, de se sentirem participantes do processo político sem questionarem as relações de produção capitalista.

Para Benjamin, outra característica marcante da arte fascista é o culto a guerra. Para ele: “Todos os esforços para estetizar a política culminam em um ponto. Esse ponto é a guerra” (Benjamin, 2013, p.97). Isso ocorre pela necessidade do sistema capitalista de expandir cada vez mais o seu mercado consumidor. (Benjamin, 2013, p.97)

A “politização da arte”, por outro lado, seria a resposta das forças comunistas a “estetização da política” promovida pelo fascismo. Como podemos perceber na última frase do ensaio: “a estetização da política operada pelo fascismo. A ele respondemos com a politização da arte” (Benjamin, 2013, p.96). Assim o autor termina o ensaio, mesmo sem se aprofundar sobre o que exatamente seria a “politização da arte”.

Benjamin, entretanto, deixa uma série de indícios ao longo do texto. Villela (2020, p.4) analisa da seguinte maneira a “politização da arte”:

Existem no texto indícios do que seria tal projeto, presentes, por exemplo, na ideia de que a politização passaria pelo uso das técnicas modernas de reprodução e pelo dispositivo cinematográfico da montagem, objetivando combater a ilusão de unidade das obras fascistas, a estética contemplativa e o culto ao líder que elas promoviam.

Já, Vieira (2009, p.48), define da seguinte forma:

A politização da arte é parte de um processo mais amplo de transformação social e política em que os meios de produção e reprodução da arte sejam colocados a serviço de uma nova sociedade. Politizar a arte é restabelecer a ela o seu caráter coletivo que a perda da aura proporcionou, democratizando a recepção estética das obras de arte e despertando nas massas os anseios de mudança.

A solução para a “estetização da política”, contudo, estaria na própria arte, com a tomada dos meios de produção da arte pelo proletariado, o que Benjamin denominou como “politização da arte”, produzindo assim, uma arte libertadora da opressão capitalista e principalmente do fascismo.

É importante ressaltar que todos os filmes estão disponíveis no *Youtube* de maneira gratuita, estando com isso acessível a todos os interessados.

3. Resultados e Discussão

O século XX marcou uma grande transformação no âmbito político, com grandes guerras, crises econômicas, mas também possibilitou o advento de novas tecnologias que revolucionaram a forma de se viver, impactando os mais diferentes setores, principalmente no âmbito da comunicação com os novos veículos de comunicação em massa como o cinema e o rádio.

No âmbito artístico o mundo também passava por uma grande transformação: as novas tecnologias como a máquina fotográfica e o cinema revolucionaram a forma de se produzir e consumir a arte. A esta nova fase da arte, Benjamin (2013) vai denominar como a era da reprodutibilidade técnica, devido à essas novas tecnologias.

A máquina fotográfica e o cinema permitiram uma democratização da arte, uma vez que antes dessas técnicas terem sido implementadas era necessário ir ao local onde a obra estava exposta ou ter acesso a uma cópia, o que tornava a arte restritiva a uma pequena elite. Com as novas tecnologias, entretanto, bastava tirar uma foto, fazendo com que uma maior parcela da população tivesse acesso à arte, massificando-a. Sobre esse processo da reprodutibilidade Benjamin (2013, p.57-58) afirma:

Formulado de modo geral, a técnica reprodutiva desliga o reproduzido do campo da tradição. Ao multiplicar a reprodução, ela substitui sua existência única por uma existência massiva. E, na medida em que ela permite à reprodução ir ao encontro do espectador em sua situação particular, atualiza o reproduzido. Ambos os processos levam a um abalo violento do que é transmitido – um abalo da tradição, que é do outro lado da crise e da renovação da humanidade. Ambos se põem em uma relação íntima com os movimentos de massas de nosso tempo.

Para Benjamin (2013), porém, esse processo acarretaria na perda aura, o aqui e o agora das obras de arte. Ou seja, a “substância da obra, localizada no espaço e no tempo, a partir da qual sua tradição é formada” (Araujo, 2010, p.124). A perda da aura, portanto, significaria perder o contexto no qual a obra foi produzida, o lugar onde ela foi pensada para ser exposta.

Essa nova fase da obra de arte também marcaria a transição da arte a serviço de um ritual para a arte a serviço da práxis política. Para o autor, esse processo também acarretaria na perda do valor de culto da obra de arte, como era característico no passado, quando as obras de arte surgiam a serviço de um ritual. Neste sentido, afirma o autor “o valor singular da obra de arte “autêntica” fundamenta-se sempre no ritual” (Benjamin, 2013, p.61), mais adiante continuando: “No momento, porém, em que o critério de autenticidade fracassa na produção artística a totalidade da função social da arte é transformada. No lugar de sua fundação sobre o ritual, esta deve fundar-se em outra práxis, a saber: a política” (Benjamin, 2013, p.61). A arte, portanto, na era da reprodutibilidade técnica perde sua fundamentação ritualística e passa a ser fundamentada na práxis política.

Sendo assim, a arte passava por uma grande transformação no século XX. Na visão de Benjamin, o cinema teria um papel fundamental neste novo contexto, já que ele nasceu na era da reprodutibilidade técnica.

O cinema, na visão de Benjamin (2013), se baseia na reprodução; seria a antítese da aura, não existindo o aqui agora, que caracteriza o evento aurático. Assim sendo, o cinema é a manifestação artística que melhor representa a era da reprodutibilidade técnica, sua tecnicidade e reprodutibilidade permite a massiva difusão das obras, tendo uma forte adesão do público. Outro fator que deve ser destacado é a quantidade de pessoas envolvidas no processo de produção de um filme, já que envolve; produtores, diretores, roteiristas, atores, câmeras, entre outros se tornando, portanto, uma obra coletiva.

Um dos principais fatores apontados por Benjamin (2013) sobre o cinema é a sua relação com as massas, de forma que “a indústria cinematográfica tem todo o interesse em estimular a participação das massas por meio de representações ilusórias e de especulações ambíguas” (Benjamin, 2013, p.83). O cinema tem a capacidade de criar uma espécie de realidade alternativa, uma vez que ele tem a capacidade de duplicar a realidade. (Adorno, Horkheimer, 2021, p.104). Benjamin (2013, p.96) ainda afirma:

Para esse fim, ela pôs em movimento um poderoso aparato jornalístico: ela colocou a carreira e a vida amorosa das estrelas a seu serviço, ela realizou plebiscitos, ela organizou concursos de beleza. Tudo isso para falsificar e corromper

o interesse original e justificado das massas pelo filme- um interesse de autoconhecimento, e portanto também do conhecimento de classe.

Feito essa explanação dos principais temas que Benjamin (2013) aborda na Obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica, podemos iniciar as discussões a respeito do cinema na União Soviética. Mas antes de entrar propriamente no cinema soviético é necessária uma contextualização sobre o momento político em que se encontrava o país.

Nossa contextualização começa no ano de 1905. Neste ano ocorreram uma série de revoltas e greves que obrigaram o Czar Nicolau II a criar a Duma. Na visão de Reis (2017, p.18) esse movimento de 1905 seria uma espécie de “ensaio geral para as revoluções de 1917”.

Entretanto, essa reforma não foi suficiente para acabar com a insatisfação com governo, que foi agravada com a crise econômica e a participação do país na I Guerra Mundial. Essa insatisfação chega em determinado momento ao limite, levando à Revolução Burguesa de fevereiro de 1917, que acabou com o czarismo e estabeleceu um governo provisório, até que ocorresse a convocação de uma nova Assembleia Constituinte. Esse processo revolucionário foi apoiado por boa parte das forças comunistas que acreditavam na necessidade de uma Revolução Burguesa que antecedesse a Revolução Comunista:

Todavia, a não melhora da economia, a não retirada das tropas do fronte de batalha da I Guerra Mundial e o não atendimento das demandas das camadas populares culminaram para que os bolcheviques e soviets, inspirados por Lenin, organizassem o proletariado urbano e camponês para realizar a Revolução Comunista. Assim sendo, a Revolução se deu: “muito mais porque soube corresponder os anseios das grandes maiorias por pão, paz e terra” (Reis, 2017, p.44), lema da revolução.

Após a revolução, o governo bolchevique teve que lidar com uma intensa guerra civil, que se alastrou pelo país, contra forças burguesas, czaristas e até mesmo estrangeiras, que temiam que a revolução se espalhasse pelo mundo. A guerra civil acabou apenas em 1924, gerando várias consequências sociais e econômicas ao recém-formado governo.

Outro problema enfrentado pelo recém-criado governo foi a crise na sucessão, já que Lenin, líder da revolução faleceu no dia 21 de janeiro de 1924, criando uma disputa interna por quem seria o seu sucessor. Stálin e Trótski disputavam o posto que acabou ficando com o primeiro e o derrotado Trótski exilado. O novo líder da União Soviética é classificado da seguinte por Fitzpatrick (2018, p.61)

Stálin não tinha nenhum dos atributos que os bolcheviques normalmente associavam a uma liderança extraordinária. Não era uma figura carismática, nem mesmo um orador hábil, nem um teórico marxista notável como Lênin ou Trótsky. Não era um herói de guerra, um filho virtuoso da classe operária e nem mesmo um indivíduo muito intelectualizado...um bom político de bastidores, um especialista no funcionamento interno do partido, mas um homem sem distinção pessoal.

A vitória de Stalin, nesse contexto, foi uma vitória da “máquina partidária”, já que ocupava o cargo de secretário geral do partido e, portanto, soube articular os bastidores do partido para sua vitória e para o exílio de seus adversários, na busca pela consolidação de seu poder de forma hegemônica, no ano de 1927. (Fitzpatrick, 2018, p.162-163)

Após esta contextualização histórica podemos adentrar nas discussões acerca do cinema na União Soviética. O cinema, que sempre foi visto como uma prioridade pelo país, como podemos perceber nesta afirmação de Lenin: “o cinema é para nós o instrumento mais importante de todas as artes”. (Pereira, 2003, p.103)

Neste contexto, extremamente conturbado que a indústria de cinema soviética começa a ser construída, sobre um intenso processo de estatização da produção cinematográfica, todos os estúdios anteriores a Revolução foram desativados, possibilitando uma radical transformação. (Saraiva, 2008, p. 108)

Porém, será que as produções cinematográficas da URSS representam o que Benjamin (2013) definiu como a “politização da arte”, a tomada dos meios de produção pelo proletariado, tendo como protagonista o próprio proletariado, no sentido de uma arte libertadora?

Sobre o cinema produzido na URSS, Benjamin (2013, p.83) faz uma única menção em todo texto:

Uma parte dos atores que encontramos nos filmes russos não são atores no nosso sentido, mas pessoas que representam a si próprios- predominantemente durante o seu processo de trabalho. Na Europa ocidental a exploração capitalista do filme proíbe observar o direito legítimo que o homem contemporâneo tem de ser ele mesmo reproduzido.

Benjamin (2013) muito provavelmente se refere aos filmes da década de 1920, período no qual não havia ainda forte controle ideológico por parte do Estado soviético e jovens cineastas genuinamente entusiasmados com a nova ideologia do país faziam filmes contrários ao que estava sendo produzido ao redor do mundo (Shlapentokh; Shlapentokh, 1993, p.36). Uma das principais características desse período do cinema soviético é o destaque dada ao proletariado em sua coletividade. Dificilmente esses filmes tinham protagonistas individuais ou membros do partido bolchevique, seus protagonistas eram em sua grande maioria o próprio proletariado, muitas vezes representados por eles mesmos.

Entre um dos pioneiros dessa “vanguarda” soviética podemos citar Seguei Eisenstein, que em seu primeiro filme, *A greve* (1925), não buscou retratar uma greve específica. No filme acompanhamos um grupo de operários em uma fábrica que cansados da opressão imposta a eles decidem fazer uma greve e acabam sendo fortemente reprimidos pelo Estado burguês. Acompanhamos, portanto, o dia a dia da fábrica, nesta relação de opressão que o proletariado é submetido por seus patrões.

O filme é definido da seguinte maneira: “Em termos gerais, trata-se de um estudo sobre a greve como momento privilegiado de autoconsciência proletária. Se era verdade que se queria entender o “fenômeno greve” era fato que isso devia ser feito pela mobilização até mesmo física do espectador” (Saraiva, 2008, p. 120). O que fica evidente na primeira frase do filme “A força da classe operária está em sua organização. Organização quer dizer unidade de ação, unidade de atuação prática”, fazendo referência a Lenin.

Eisenstein; retorna em 1926 à direção em *Encouraçado Potemkin*. A narrativa do filme consiste na história dos marinheiros do encouraçado, que dá nome ao filme, durante as revoltas de 1905, que cansados dos maus tratos que são obrigados a passar no navio, como comer carne podre e os constantes castigos físicos, organizam um motim e acabam tomando o navio. Um marinheiro acaba morrendo no processo e, com isto, servindo como uma espécie de mártir à população de Odessa, que organiza uma revolta, duramente reprimida pelo exército czarista, que acaba massacrando a população revoltosa. A atitude dos marinheiros inspira os de outros navios a se revelarem contra os seus superiores. O filme eterniza, no cinema, a memória desses marinheiros que, cansados dos abusos sofridos, se revoltam contra a autoridade estabelecida.

Além do fator apresentado acima a situação dos marinheiros pode ser interpretada como uma metáfora à opressão sofrida pelo proletário no sistema capitalista, sendo os marujos, o proletário, os oficiais, os burgueses; e o encouraçado, os “meios de produção”. Assim sendo, a tomada do navio pelos marujos seria a tomada dos “meios de produção” pelo proletário. O filme pode, portanto, ser interpretado como uma grande metáfora a tomada dos “meios de produção” pelo proletariado na Rússia no ano de 1917.

Fonseca e Paia (2017, p. 217) tem a seguinte visão acerca do filme:

Encouraçado Potemkin teria a intenção de cultivar os princípios da Revolução, em contraponto com as heranças do regime Czarista, uma vez que na data da realização da obra, Eisenstein não entendia o regime soviético como comunista e seria o papel da vanguarda promover o salto qualitativo da Revolução em direção ao comunismo. Porém, o comunismo, para Eisenstein, era movimento de amplitude não só de acesso aos bens materiais, mas também às ideias diversas e dispersas.

Em 1927, Eisenstein lança o seu filme mais propagandístico e até aquele momento o maior investimento do governo soviético em um filme (Bo, 2019, p.19). Lançado para celebrar uma década da revolução, o filme *Outubro*, é dividido em duas partes, a primeira que conduz ao dia 25 de outubro, e a segunda, a tomada do Palácio de Inverno, todo esse processo visto sob o

ponto de vista do proletariado revolucionário. Dos grandes nomes da Revolução, apenas Lenin tem destaque, visto como uma espécie de “incendiador” das massas para a Revolução, o grande líder que conduziu o proletariado, porém, sem tirar o protagonismo do filme do proletariado, que visto de maneira coletiva e não individualizada, tem o protagonismo do processo revolucionário, segundo o filme. Por sua vez, Trotsky teria sido cortado do filme a pedido de Stalin (Bo, 2019, p.100), marcando um processo de censura que se acentuaria ainda mais com o passar dos anos como veremos mais adiante.

Na visão de Bo (2019) o filme teria sido “concebido para ser mais do que um registro do momento fundador da nação, seria a consagração do materialismo dialético como redenção da humanidade. Lênin no lugar de Cristo” (Bo, 2019, p.99). Na linha da citação anterior Leandro Saraiva afirma: “Entretanto, o objetivo da narrativa não foi a reprodução fatural, mas a construção do sentido geral da experiência, uma mitologia histórica” (Saraiva, 2008, p. 128). Sendo assim, o filme não tinha como objetivo a reconstituição exata dos fatos da Revolução de outubro, mas sim uma visão idealizada do ocorrido, tendo Lenin e o proletariado como protagonistas. O filme, representaria a idealização do que o processo revolucionário deveria se tornar, um governo popular e não representado na figura de um único indivíduo, por mais que o filme reconheça o papel de Lenin no processo revolucionário.

Neste mesmo ano também é lançado outro filme comemorativo ao aniversário de uma década da Revolução, O fim de São Petersburgo de Vsevolod Pudovkin, que narra a tomada pelo proletariado da capital do Império do Czar e do Governo Provisório, São Petersburgo. No filme os grandes protagonistas são dois proletariados, Lenin e outros líderes revolucionários não são nem sequer mencionados, e não possui uma narrativa tão idealizada como ocorre no mencionado anteriormente, Outubro.

O enredo consiste na história de dois camponeses que, por conta da sofrida vida no campo, decidem migrar para cidade em busca de emprego nas fabricas. Chegando à cidade, os camponeses conseguem empregos, todavia, acabam se deparando com uma situação de greve em que o proletariado se divide nos que querem voltar a trabalhar para receberem salários, para alimentarem suas famílias, e nos que querem continuar a greve até terem suas reivindicações atendidas. Esses camponeses, posteriormente, acompanham a instalação do governo provisório e revoltados com o descumprimento de algumas promessas se alinham ao partido bolchevique e auxiliam na tomada do Palacio de Inverno. No filme, contudo, acompanhamos o processo revolucionário sob a perspectiva de dois proletariados e não dos grandes líderes.

O camponês também ganha destaque nas produções cinematográficas soviéticas durante este período. Nesse sentido, podemos citar os filmes O velho e o novo (1929) e Terra (1930). Ambos os filmes retratam o processo de modernização dos campos no regime comunista. É possível, porém, perceber nestes filmes algumas críticas ao regime soviético, mesmo em um contexto de aumento da censura e da repressão. Entretanto, os filmes conseguem manter sua independência, mesmo em Estados autoritários como afirma Morettin (2003, p.13) fazendo referência a Marc Ferro:

Neste sentido, o filme atinge as estruturas da sociedade e, ao mesmo tempo, age como um “contra-poder” por ser autônomo em relação aos diversos poderes desta sociedade. Sua força reside na possibilidade de exprimir uma ideologia nova, independente, que se manifesta mesmo nos regimes totalitários, nos quais o controle da produção artística é rígido. Algumas películas e cineastas “manifestam uma independência com respeito às correntes ideológicas dominantes, criando e propondo uma visão de mundo inédita, que lhes é própria e que suscita uma tomada de consciência nova” e vigorosa.

Analisando propriamente os filmes agora, Grigori Aleksandrov lança em parceria com Serguei Eisenstein em 1929 Velho e o novo. Em que assistimos a precariedade no campo, onde muitos trabalhadores não possuem maquinas como tratores ou até mesmo animais para puxar o arado. O partido, portanto, propõe aos camponeses terras coletivas e posteriormente os camponeses começam a ter acesso as primeiras máquinas. Todavia, para ter acesso a esses equipamentos, os camponeses têm que enfrentar a burocracia estatal, que dificulta o acesso deles ao maquinário do campo. Acompanhamos esse processo através

da perspectiva de Marfa Lapkina, uma camponesa que toma a iniciativa na luta de coletivização das terras e modernização dos campos.

Por fim, o filme retrata o processo de modernização dos campos, tendo os camponeses que lidar com a burocracia estatal e com a desconfiança de alguns camponeses com as máquinas, que após décadas de trabalho manual e braçal tinham uma grande desconfiança com estas novas ferramentas mecânicas.

Já em Terra, de Aleksandr Dovjenko, também acompanhamos esse mesmo processo de coletivização das terras e modernização do campo. Neste, entretanto, acompanhamos um intenso confronto entre os camponeses mais pobres e os mais abastados, em um pequeno povoado na Ucrânia. Confronto motivado pela tentativa de tomada de terras na força pelos camponeses mais pobres e pelas sabotagens feitas pelos camponeses mais ricos como roubo de grãos e sacrifício de dúzias de cabeças de gado.

Mas o que permite a maior produtividade do camponês é a mecanização da produção agrícola. Nesse sentido, assim como no filme anterior acompanhamos o esforço do Estado soviético em coletivizar e modernizar o campo, todavia, esse processo é feito de maneira conturbada gerando conflitos entre os camponeses.

Nos filmes, contudo, podemos acompanhar uma crítica aos planos quinquenais de Stalin, em que a indústria passou a ser a maior prioridade e o campo passou por um processo de coletivização praticamente forçada. Esse processo foi fundamental para Rússia que passou de um país majoritariamente agrário para uma potência industrial (Vissentini, 2017, p.44-46). Todavia, esse processo gerou consequências sociais, sendo na visão de Fitzpatrick (2018, p.206) uma “revolução de cima para baixo” (Fitzpatrick, 2018, p.203). Sobre esse processo a autora afirma:

Há muito que se aceitava como ponto pacífico que a área rural russa era superpovoada, e os líderes soviéticos esperavam que a coletivização e a mecanização racionalizassem a produção agrícola e, deste modo, reduzissem o número de trabalhadores que a agricultura demandava. Em termos funcionais, a relação entre coletivização e o esforço soviético de industrialização tinha em muito em comum com a relação entre o movimento de “cercamento das terras” e revolução industrial britânica, mais de um século antes.

Outra importante crítica está na burocracia do estado soviético, que dificultava o acesso dos camponeses às máquinas. A burocracia deveria estar à disposição dos anseios revolucionários e disposta a fazer as mudanças sociais necessárias (Fitzpatrick, 2018, p.157). Porém, não é o que acompanhamos no filme, já que ela não tem a velocidade necessária para atender as necessidades do camponês.

A partir década de 30, por outro lado, o regime passaria por uma nova “fase”, marcada por uma maior censura e maior repreensão aos tidos como inimigos do regime. Que fica evidente com o aumento do número de prisioneiros na Gulag, atingindo 1,3 milhões de pessoas em janeiro de 1939, sendo registrada 680 mil execuções entre 1937 e 1938. Os prisioneiros eram condenados por crimes “contrarrevolucionários”, “elementos socialmente nocivos ou socialmente perigosos” Sendo exilados muitos ex- membros dos partidos bolchevique durante os expurgos dos anos de 1937 e 1938. (Fitzpatrick, 2018, p. 243)

Nesse novo contexto político, o cenário das produções cinematográficas na União Soviética mudaria radicalmente. O proletariado cederia lugar a membros do partido bolchevique no protagonismo dos filmes e um maior controle do Estado na indústria cinematográfica aumentado a censura, limitando, assim a criatividade das produções soviéticas. Fonseca e Paiva (2017 p. 145) definem da seguinte maneira o processo de mudança que o cinema soviético passava nos anos 30:

A vanguarda russa, conhecida como período de experimentação estética, da era Lênin, cede lugar, nos anos 1930, ao Realismo Socialista, com a ascensão de Stalin, significando a passagem de uma arte provocativa para uma arte funcional, que restringia a função da arte a instrumento de propaganda política.

O realismo soviético surgiu na década de 30 na União Soviética e tinha como principal objetivo fazer propaganda política e ideológica do regime comunista. Sendo assim, o cinema também foi influenciado pelo realismo soviético, a partir deste momento o cinema passa por uma grande transformação como afirma Bo (2019, p.99): “a prioridade passou a ser de filmes de consumo fácil e tutelados ideologicamente, princípios materializados na estética do realismo soviético”. Nesse sentido, Freitas (2011, p. 217) disserta: “Para os ideólogos do regime soviético, na fase stalinista, a composição artística deveria estar voltada para uma recepção imediata dos significados da obra, no que passaria a ser conhecido como realismo socialista”.

Ainda sobre esta questão do realismo soviético no cinema, Napolitano (2020, p.34) afirma que:

Os personagens de filmes e livros deveriam ser “heróis positivos”, símbolos da luta revolucionária. O “realismo socialista” não rejeitava a forma de “arte burguesa” do passado, como havia feito os proletkultistas ou vanguardistas, mas procurava preenchê-la com um “conteúdo revolucionário” (de acordo com os interesses do partidário), que exortasse à “ação” e apelasse para o lado emocional do fruidor.

A chegada do som ao cinema é outro fator importante que marca essa mudança no cinema soviético. Bo (2019, p.107), reflete sobre a chegada do som ao cinema:

O cinema de montagem, o grande trunfo intelectual dos autores soviéticos, deparava-se com um inibidor inédito o som – e a audiência não tardaria em adotar o cinema sonoro e seus efeitos realistas. Na URSS, a novidade também aplinou o terreno para a sedimentação do realismo socialista, vertente estética do stalinismo.

Uma das características mais marcantes dessa nova fase do cinema soviético, a partir da década de 30 é a perda da falta de protagonistas para filmes com protagonistas. Esses protagonistas eram líderes da revolução e principalmente membros do partido bolchevique. E como já foi dito anteriormente, esses novos filmes eram mais "acessíveis" para as massas, tendo, portanto, maior valor propagandístico, " atingindo" um maior número de pessoas, ao contrário dos filmes de montagem muito " intelectual", como era característico na fase anterior do cinema soviético, em que era necessário um maior processo de interpretação por parte do público para compreender a mensagem do filme.

Os filmes, dessa forma, perdem a característica que Benjamin (2013) elogiava, do cinema que colocava o proletariado como protagonista. Assim sendo, o cinema soviético, passa a ser muito mais próxima da “estatização da política”, com o culto a lideranças políticas através do cinema, do que da “politização da arte”, um cinema que tenha o proletariado como protagonista em sua essência e não com representações ilusórias.

Essa nova fase do cinema soviético tinha como objetivo o culto à personalidade desses líderes, principalmente Lenin, como podemos perceber nos filmes Lenin, em outubro (1937) e Três canções para Lenin (1934). Sobre esse processo de Lenin no cinema Bo (2019, p.51) afirma:

Lenin faleceu em 21 de janeiro de 1924, depois de sofrer dois derrames, aos 53 anos de idade. Na década de 30, ele se tornaria o principal personagem (juntamente com Stalin) do cinema soviético- sua primeira aparição foi em 1927, no clássico outubro, de Eisenstein. Foram inúmeros filmes, graças a necessidade de Stalin de contar com um coadjuvante na tarefa de rescrever a história.

Dziga Vertov, dirige Três canções para Lenin (1934), uma grande homenagem à memória do líder revolucionário falecido em 1924. No filme são cantadas canções em sua memória, mostrado imagens de arquivos fotográficos e cinematográficos de Lenin, imagens do seu funeral e seus grandes feitos em nome do proletariado.

Mas é em Lenin, em outubro, de Dimitri Vasilev, que o culto a Lenin atinge o seu ápice, no cinema. O filme conta com um forte investimento, sendo feitas 955 cópias para serem distribuídas pelo país, um recorde para o período (Bo, 2019, p.51). Esse filme foi feito para comemorar os 20 anos da revolução, o que justificaria esse investimento acima da média.

No filme assistimos os dias de Lenin durante a tomada do poder pelos bolcheviques, sua chegada escondida em um trem vindo da Finlândia, sua articulação e a tomada da cidade de São Petersburgo. Acompanhamos, portanto, a revolução sob a ótica de Lenin, visto como o grande herói, sendo praticamente ignorado os atores sociais como o proletariado industrial e camponês que foi a luta pela Revolução. O líder revolucionário é apresentado como um homem simples, sem grandes luxos, obstinado em seu objetivo de realizar a Revolução do proletariado.

Além de Lenin, o filme conta como mais dois personagens que valem ser destacadas: o primeiro é Vasily, membro de baixa importância no partido bolchevique que sede abriga a Lenin, enquanto este organiza a revolução; e Stalin o grande aliado de Lenin no filme, sendo totalmente ignorada a figura de Trotsky.

Enquanto em Outubro, filme comemorativo dos 10 anos da revolução, o grande protagonista do filme e da revolução são as massas, em Lenin, em outubro o grande protagonista é o próprio Lenin, sendo praticamente ignorada as massas, o que mostra uma grande mudança nos rumos do cinema soviético.

Sobre esse processo de culto a figura de Lenin, Fitzpatrick (2018, p.206) disserta:

E Lênin, enquanto isso, fora transformado, em razão de sua morte, no Líder, dotado de qualidades quase divinas, isento de erro ou mácula, com o corpo embalsamado e exibido com reverência no Mausoléu de Lênin para a inspiração do povo. O culto póstumo a Lênin tinha destruído o velho mito bolchevique de um partido sem líder. Se o novo líder desejava tornar-se mais do que o primeiro entre iguais, já contava com um alicerce sobre o qual edificar.

Serguei Eisenstein, para muitos estudiosos do cinema o principal nome do cinema soviético da década de 20, volta a dirigir no final da década de 30. Entretanto, seus filmes tiveram que se adaptar as novas condições cinematográficas impostas.

Alexander Nevsky (1938), marca a volta de Eisenstein a direção, o épico ambientado no século XIII narra a história do príncipe que dá nome ao filme que tem que combater os germânicos que invadem o país. O príncipe estava afastado de questões políticas, morando em uma pequena vila de pescadores, até que um grupo de nobres o convoca para comandar a defesa russa contra os exércitos germânicos. O nacionalismo do príncipe o impede de recusar um pedido de ajuda de sua pátria e sob sua liderança as forças russas vencem a batalha contra os germânicos.

O filme foi produzido em um momento em que a Alemanha nazista iniciava seu projeto expansionista e uma expansão para o leste acarretaria em um confronto contra a União Soviética. Sendo assim, o filme possui uma forte mensagem anti-germânica, evidenciada na frase final do filme proferida pelo príncipe: “Mas o que vierem de espada em punho pela espada morreram”. Posteriormente, foi assinado um pacto de não agressão entre nazistas e soviéticos no ano de 1939 e que foi quebrado pelos nazistas no ano de 1941.

Eisenstein, da continuidade a sua carreira no que pretendia ser uma trilogia ambientada no século XVI, sobre o czar Ivan IV, conhecido como Ivan, o terrível. Porém, não consegue realizar seu objetivo. A primeira parte, lançada em 1944, intitulada, Ivan, o terrível Parte I, narra ascensão de Ivan e suas constantes conflitos com os boiardos, a elite camponesa da Rússia no período. Os boiardos tinham medo das mudanças agrárias prometidas por Ivan e chegam a inclusive a assassinar a esposa do czar. Já na continuação, Ivan, o terrível Parte II, o Czar Ivan é tomado por um por um estado mental de extrema paranoia, que o leva a conspirar contra seus opositores e até posteriormente executá-los.

Todavia, a continuação é “vitima” da política de censura do governo stalinista, já que o filme foi apenas lançado em 1958, após a morte de Stalin. O filme foi censurado por divergências entre Stalin e Eisenstein, que veio a falecer em 1948 sem nunca mais ter dirigido um filme. (Shlapentokh; Shlapentokh, 1993, p.75).

Outra figura idolatrada pelo cinema soviético em determinado momento é o próprio Stalin, principalmente após os ocorridos na Batalha de Stalingrado. Sendo assim, o evento tema dos filmes soviéticos deixa de ser a Revolução e passa a ser a Batalha de Stalingrado.

A Batalha de Stalingrado e A queda de Berlin, são os filmes que melhor representam este momento do cinema soviética, ambos lançados em 1949. Entretanto, essa idolatria a Stalin não é uma novidade. Esse movimento tem início em 1929, ano em que ocorrem um serie de festas para celebrar o quinquagésimo aniversário do líder soviético. (Fitzpatrick, 2018, p.206)

Mas, a partir de 1949, Stalin deixa sua função, no cinema, de coadjuvante de Lenin na Revolução e, portanto, seu sucessor natural, para ser o grande herói da batalha de Stalingrado. Stalin tinha agora o seu “mito” no cinema soviético e o culto a Lenin abriu a possibilidade para a idolatria a Stalin.

Em A queda de Berlin de Mikhiel Chiaurili, vemos o casal Aliosha e Natssha, ela uma professora de ensino fundamental e ele um premiado operário fabril que é obrigado a entrar no exército soviético para proteger sua pátria e salvar sua amada capturada pelos nazistas durante a invasão e levada a um campo de concentração. Todavia, o filme não se resume ao homem em busca de sua amada, acompanhamos Stalin no processo de elaboração da defesa da cidade e da contraofensiva soviética contra os alemães, tomando a cidade de Berlin. O líder soviético é retratado como homem frio e um grande estrategista.

Seus inimigos também estão presentes no filme como Hitler, visto em seus últimos momentos como um homem descontrolado e paranoico, que tem como aliados a Espanha, Itália, Japão e a Santa Sé. Os Estados Unidos da América, inimigo da União Soviética na nova conjuntura geopolítica pós II Guerra Mundial, se recusa a ir em auxílio dos soviéticos, torcendo para que nazistas e soviéticos eliminassem uns aos outros.

Já em A batalha de Stalingrado, de Wladimir Michailowitsch Petrow, ao contrário de A queda de Berlin não temos uma história lúdica ambientada no confronto. No filme vemos uma narrativa dos acontecimentos políticos ao longo do confronto, como estratégias militares e alianças políticas entre os países aliados, Estados Unidos, Reino Unido e União Soviética, passando muitas vezes a sensação de um documentário. Stalin assim como em A queda de Berlin é descrito como uma grande político e estrategista

Outro fator em que os filmes se assemelham são os ataques ao novo inimigo da União Soviética, os Estados Unidos. Já que segundo o filme tanto os Estados Unidos quanto o Reino Unido desejavam o enfraquecimento da União Soviética no confronto com os nazistas, pois ambos tinham interesse em controlar a região dos Balcãs.

Durante o período de guerra o nacionalismo e Stalin se tornaram os principais temas do cinema soviético, exaltando o passado russo e a vitória na guerra, os temas socialistas referentes ao proletariado foram colocados em segundo plano. (Shlapentokh; Shlapentokh, 1993, p.75).

4. Conclusão

Stalin falece em 1953 dando um fim ao período de mais dura repreensão do regime soviético. E o cinema, por sua vez, continua sendo uma prioridade até o fim do regime no início da década de 1990. Contudo, o cinema soviético talvez em sua primeira década tenha se aproximado da representação do que Benjamin (2013) definiu como a “politização da arte”, um cinema que tinha o proletariado como protagonista e que o inspirava a se revelar contra a opressão capitalista, mesmo muitos desses filmes terem um forte caráter propagandístico. Entretanto, a partir do momento em que Stalin vai aumentando seus poderes e reprimindo a oposição o cinema soviético passa a se aproximar muito da “estetização da política”, com seu extremo nacionalista e seu culto aos “grandes heróis” como Stalin e Lenin, colocando o proletariado em segundo plano. Por fim, a União Soviética, assim como praticamente todos os outros países neste período, utilizou o cinema como uma forma de propaganda política e ideológica. O Estado soviético, por sua vez, tinha as condições de ir contra lógica da arte capitalista, e promover uma arte efetivamente do proletariado.

Mesmo os filmes da primeira década do cinema da União Soviética, que colocavam o proletariado como protagonista, tinham ainda um grande caráter propagandístico, retratando de forma idealizada principalmente o passado revolucionário soviético, dando a esses ocorridos uma “aura” praticamente mitológica. O que é justificável, como mostra Benjamin (2013), já

que, nesse contexto a arte deixa de se fundamentar no ritual para se fundamentar na práxis política. Os diretores, por sua vez, eram entusiastas do processo revolucionário e retratavam em seus filmes o ocorrido com este mesmo entusiasmo.

É a partir do momento em que a URSS vai ficando cada vez mais autoritária, principalmente a partir de década de 30, quando o cinema soviético vai se distanciando da “politização da arte” e se aproximando da “estetização da política”, perdendo o que o diferenciava do cinema ao redor do mundo, deixando de ser um cinema revolucionário. As causas revolucionárias perdem espaço para as questões do partido bolchevique e o genuíno entusiasmo dos diretores sede lugar a uma forte política de censura, que limita a criatividade dos diretores, muitas vezes impondo os temas que os diretores deveriam abordar ou excluir de seus filmes.

Referências

- Adorno, T., & Horkheimer, M. (2021). *Dialética do esclarecimento* (20nd ed.). Zahar.
- Araujo, B. S. R. O conceito de Aura em Walter Benjamin, e a Industria Cultural. 17 (28), 120-143.
- Bade, L. H. B., & Ricon, L. C. C. (2022). O messianismo benjaminiano e sua relação com a educação em história: alguns apontamentos. *RECIMA21*. 3(3),1-12.
- Benjamin, W. (2013). *A obra de Arte na era de se sua reprodutibilidade técnica*. L&PM Editores.
- Bo, J. L. (2019). *Cinema para russos, cinema para soviético*. Bazar do Tempo.
- Cardoso, C. F., & Maud, A. M. (1997). *História e Imagem: Os exemplos da fotografia e do cinema*. In Cardoso, C. F., Vainfas, R. (Orgs.), *Domínios da História* (5nd ed.). Editora Campus.
- Fitzpatrick, S. (2018). *A revolução Russa. Todavia*.
- Fonseca, J. B., & Paiva, V. M. B. (2017). Eisenstein, o cineasta da revolução. *História e Cultura*, 6 (1), 144-169.
- Freitas, N. (2011). O velho e o novo: tensão: entre a experimentação artística no cinema de Eisenstein e as demandas ideológicas do cinema soviético. *ArtCultura*. 13(22), 25-40.
- Morettin, E. (2003). O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. *História, questões & Debates*. Curitiba: História/UFPR, n. 20 (30), 11-42.
- Napolitano, M. (2020). *História contemporânea 2: de entreguerras à nova ordem mundial*. Contexto.
- Reis, D. A. (2017). *A revolução que mudou o mundo*. Companhia das Letras.
- Saraiva, L. (2008). *Montagem Soviética*. In Mascarello, F. (orgs.). *História do Cinema Mundial*. Papirus.
- Shlapentokh, D., & Shlapentokh, V. (1993). *Soviet cinematography 1918- 1991*. Aldine de Gruyter.
- Vieira, G. N. (2009). *O conceito de estetização da política em Walter Benjamin: a mídia e o estado em tempos de barbárie* (Dissertação de mestrado). - Pós Graduação em Filosofia da Faculdade de Arte e Ciências Sociais da Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, MG, Brasil.
- Villela, T. M. (2020). “Estetização da política” e “politização da arte” na URSS: Walter Benjamin e o movimento produtivista (1926-1936). *Revista de História*. 179, 1-29.
- Visentini, P. F. (2017) *Os paradoxos da Revolução Russa*. Editora Alta Books.