

ARTIGOS

As revoluções russas e o cinema soviético (1917-1930)

*The russian revolutions and the soviet cinema
(1917-1930)*

Gabriel Medeiros Alves Pedrosa*
Bruno Augusto Dornelas Câmara**

Resumo: O presente artigo é um estudo das revoluções russas e da primeira fase da História da URSS através da análise de filmes advindos do próprio cinema soviético. Além das discussões em torno das revoluções de 1917, o artigo coloca em pauta questões como historiografia, cinema e propaganda, “revolução cultural” e movimentos artísticos durante a década de 1920. A presente narrativa é resultado de estudos situados no campo das relações cinema-história: como o cinema interfere na história e como carrega traços do seu tempo-espaço de produção, tornando-se um documento histórico. Através de uma abordagem “serial” de fontes filmicas associada a reflexões bibliográficas, pretende-se obter uma visão panorâmica do período em foco, buscando diferentes formas de pesquisa, abordagem, problematização e análise dos processos históricos.

Abstract: This article studies the russian revolutions and the first phase of the History of the USSR through the analysis of films from the Soviet cinema itself. In addition to the discussions surrounding the 1917 revolutions, the article raises issues such as historiography, film and propaganda, “cultural revolution” and artistic movements during the 1920s. Covering a period extending from 1917 to 1930, this narrative is the result of studies in the field of cinema-history relations: how cinema interferes in history and how it carries traces of its time-space of production, becoming a historical document. Through a “serial” approach of film sources associated with bibliographical reflections, it is intended to obtain a panoramic view of this historical period, searching for different forms of research, approach, problematization and analysis of the historical processes.

* Mestrando em História pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Graduado em História pela Universidade de Pernambuco (UPE). *E-mail:* gabrielnr@hotmail.com.br.

** Doutor em História pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Professor-Adjunto na Universidade de Pernambuco (UPE). *E-mail:* brunohist@hotmail.com.

Palavras-chave: Revoluções russas. Cinema soviético. Historiografia. Cinema-história.

Keywords: Russian revolutions. Soviet cinema. Historiography. Cinema-history.

Todas as revoluções têm *liberté, égalité, fraternité* e outros nobres *slogans* inscritos em seus estandartes. Todos os revolucionários são entusiastas, fanáticos; todos são utopistas, com sonhos de criar um novo mundo do qual a injustiça, a corrupção e a apatia do velho mundo sejam banidas para sempre. Eles são intolerantes à divergência; incapazes de compromisso; hipnotizados por grandiosos e distantes objetivos; violentos, desconfiados e destrutivos. Os revolucionários são irrealistas e inexperientes no governo; suas instituições e procedimentos são improvisados. Eles têm a intoxicante ilusão de personificarem a vontade do povo, o que significa assumir que o povo seja monolítico. Eles são maniqueístas, dividindo o mundo em dois campos: luz e trevas, a revolução e os seus inimigos. Desprezam todas as tradições, sabedoria herdada, ícones e superstições. Eles acreditam que a sociedade pode ser uma *tabula rasa* na qual a revolução será escrita.² (FITZPATRICK, 1994, p. 8 – tradução livre dos autores).³

Ninguém jamais imaginara que os bolcheviques conseguissem ficar mais do que três dias no poder – a não ser, talvez, Lênin, Trótski, os operários de Petrogrado e os soldados mais ingênuos... (REED, 1919).

Introdução

O objetivo central deste artigo é obter um panorama histórico da Rússia Soviética e da URSS em um período que se estende desde as revoluções de 1917 até o final dos anos 1920, com a progressiva ascensão do stalinismo. Neste trabalho, foram utilizados como fontes alguns filmes russos/soviéticos produzidos durante o período mencionado. Vale ressaltar que as análises aqui realizadas não se limitam a tomar os filmes como documentos historiográficos, mas também os enxergam como agentes do processo histórico, não deixando de levar em conta suas relações com a arte em geral e com a cultura, inserindo-os em projetos estéticos que lhes deram origem. Se os marxistas russos enxergavam a arte como a superestrutura da infraestrutura, essa visão mecanicista é aqui deixada de lado. Como diria Marc Ferro (1992), o cinema é um testemunho de seu tempo e também um agente da História.

No primeiro tópico, o leitor encontra uma reflexão conceitual acerca das relações entre cinema e História. Posteriormente, há uma breve discussão sobre a historiografia da Revolução Russa. Os tópicos seguintes compreendem uma narrativa que acompanha o ingresso do Império Russo na Primeira Guerra Mundial, passando pela eclosão das revoluções de 1917 até a consolidação do poder bolchevique, por volta de 1921, com o fim da Guerra Civil. O sexto tópico deixa a cronologia de lado e faz uma reflexão sobre o papel da “revolução cultural” naquilo que os bolcheviques chamavam de “a construção do socialismo”; assim, serão discutidos temas como propaganda, vanguardas artísticas e o próprio movimento cinematográfico conhecido como: “montagem soviética”. A partir do sétimo tópico, o foco está na análise dos anos 1920, na URSS, através de uma leitura histórica dos filmes lá produzidos nessa mesma década. O artigo é finalizado com uma reflexão acerca da extinção das vanguardas artísticas e da implantação do Realismo Socialista, assim como a paralela ascensão de Iossif Stalin no controle do Estado/Partido. Durante todo este trabalho, o cinema será mencionado nos momentos em que sua presença adquire maior relevância.

1 As Relações entre Cinema-História

Antes de iniciarmos as discussões sobre as revoluções russas e o cinema soviético, cabe, aqui, tecermos uma breve introdução ao estudo das relações entre cinema e História. Inicialmente, quando os primeiros experimentos cinematográficos surgiram no final do século XIX, foram perceptíveis as aproximações da nova tecnologia com a História. A fotografia – uma invenção mais antiga – é por si só um registro de um “instante”, de um momento presente que, imediatamente, torna-se passado. Ainda no final do referido século, um fotógrafo polonês chamado Boleslas Matuszewski passou a defender a tecnologia filmica como uma forma de documentação histórica “incontestavelmente verdadeira”. Deslumbrado com o cinematógrafo dos Lumière, ele caía na “ilusão de objetividade” (ou “impressão de realidade”) das imagens em movimento. Com o passar do tempo, outras pessoas passaram a notar o caráter revolucionário do cinema às sociedades contemporâneas e aos processos históricos. Dziga Vertov e Sergei Eisenstein, ambos cineastas soviéticos, foram pioneiros em racionalizar o seu ofício tendo a consciência de que seus filmes podiam ir além do simples entretenimento para serem instrumentos de “ação social”, de formação de ideias ou de educação.

Eisenstein, por exemplo, acreditava na Sétima Arte como uma forma de “excitação intelectual”. Dizia ele: “Trata-se de realizar uma série de imagens composta de tal maneira que provoque um movimento afetivo, que desperte por sua vez uma série de ideias. Da imagem ao sentimento, do sentimento à tese”. (EISENSTEIN, 1981, p. 73). Todas essas ideias remetem ao que, mais tarde, Marc Ferro (1992) chamaria de “o filme como agente da história”.

O dispositivo cinematográfico modificou as relações dos indivíduos com a Arte e a cultura, criando novas formas de sociabilidade e de percepção da realidade. Walter Benjamin percebera tais modificações ainda na década de 1930 quando publicou um texto intitulado *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. Nesse importante ensaio sobre a teoria da Arte, Benjamin (2014, p. 49-51) dizia que “nunca antes as obras de arte foram tecnicamente reprodutíveis em escala tão elevada e em extensão tão ampla como hoje. No cinema temos uma forma, cujo caráter de arte, pela primeira vez, é determinado de parte a parte por sua reprodutibilidade”. Era perceptível que havia uma grande alteração na cultura de massas e na relação das pessoas com a Arte. Dois outros intelectuais também ligados à Escola de Frankfurt que contribuíram para a reflexão sobre cinema, sociedade e História eram Theodor Adorno e Max Horkheimer. Em 1947, em uma coletânea de ensaios intitulada *Dialética do esclarecimento*, os dois autores usaram, pela primeira vez, o termo “indústria cultural” para se referir àquilo que Benjamin já havia notado alguns anos antes. Adorno e Horkheimer falavam sobre a condição da Arte diante do capitalismo. Segundo eles, a indústria cultural, tendo no cinema seu representante máximo, transformaria a Arte em mercadoria substituindo o “valor de uso na recepção dos bens culturais” pelo “valor de troca” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 148). Além disso, também havia uma preocupação com a utilização do cinema como ferramenta de manipulação de massas. Acerca disso, Soleni Biscouto Fressato diz que

se o capital e seus proprietários encontraram no cinema um celeiro para a reprodução ampliada de seus lucros, seus líderes políticos e o próprio Estado, percebendo a extraordinária potencialidade dos novos meios de comunicação e do cinema em particular, passaram a utilizá-lo para veicular suas ideologias, concepções políticas, valores, etc. (2009, p. 87).

Outro pesquisador pioneiro em matéria de relações entre cinema, História e análise social era Siegfried Kracauer. Em 1947, ele publica um livro intitulado *De Caligari à Hitler: uma história psicológica do cinema alemão*, na qual trabalha com a tese de “que, através de uma análise dos filmes alemães, pode-se expor as profundas tendências psicológicas predominantes na Alemanha de 1918 a 1933”. (KRACAUER, 1988, p. 7). Assim, Kracauer já pensava no filme como um tipo de fonte histórica para a escrita de uma história das mentalidades ou, segundo ele, uma “história psicológica”. O intelectual alemão diz que “os filmes de uma nação refletem a mentalidade desta, de uma maneira mais direta do que qualquer outro meio artístico”. (KRACAUER, 1988, p. 17).

Apesar de todas essas reflexões citadas, até a passagem dos anos 1960-70, os estudos sobre as relações entre História e cinema foram realizados de forma esparsa, carecendo de uma proposta concreta no sentido teórico-metodológico. Segundo Mônica Kornis (2008, p. 21), o debate que teve lugar no campo de reflexão da História nas décadas de 1960 e 1970, ressaltou, exatamente, a importância da diversificação das fontes a serem utilizadas em pesquisa histórica, e o cinema surgiu com destaque nesse contexto. Nesses anos, o próprio cinema estava passando por movimentos de efervescência artística com um sentido de ruptura estética e ideológica: as influências do Neorealismo italiano, a *Nouvelle Vague*, o Cinema Novo no Brasil, etc. No grupo da revista *Annales*, Marc Ferro se dedicou à pesquisa da relação cinema-História. Em 1977, ele reúne vários de seus textos e publica um livro apropriadamente intitulado de *Cinema e História*. Talvez o seu ensaio seminal e mais influente para esses debates tenha sido: *O filme: uma contra-análise da sociedade?*, publicado em 1974, na coletânea *História: novos objetos*, organizada por Jacques Le Goff e Pierre Nora.

Marc Ferro, não por acaso historiador da Primeira Guerra Mundial e da Revolução Russa, propusera a utilização de filmes como fonte histórica. Considerando o cinema como um “testemunho do seu tempo”, Ferro diz que “o filme, imagem ou não da realidade, documento ou ficção, intriga autêntica ou pura invenção, é História”. (FERRO, 1995, p. 203). Sabendo que a realidade não se comunica de forma direta ou objetiva através das imagens em movimento, o historiador francês fala de uma “contra-análise social”: “uma leitura que envolva a apreensão do não-dito, dos silêncios”. (NÓVOA, 2009, p. 179). Em outras palavras, a proposta metodológica de Marc Ferro era de uma contra-análise de elementos latentes, algo que envolve a observação de “zonas de realidade

não visíveis”. Esse conteúdo latente refere-se aos “lapsos” da obra cinematográfica, isto é, os “fragmentos de realidade” que escapam à intencionalidade dos autores (diretor, roteirista, cinegrafista, produtor, etc.). Por isso, ele afirma que, “mesmo controlado, um filme testemunha”. (FERRO, 1992, p. 85).

Os filmes tornaram-se documentos cruciais do mundo contemporâneo. José d’Assunção Barros (2012, p. 55-56) diz que “com base em uma fonte fílmica, na análise dos discursos e nas práticas cinematográficas relacionadas com os diversos contextos contemporâneos, os historiadores podem aprender de uma nova perspectiva a própria história do século XX e da contemporaneidade”.

Mas o cinema não é apenas documento. Ele também é um agente da História, no sentido de que interfere nos processos históricos influenciando nos rumos da vida política, da social, da econômica e da cultural. Um dos exemplos mais evidentes disso é o cinema utilizado como instrumento de propaganda. “Paralelamente, desde que o cinema se tornou arte, seus pioneiros passaram a intervir na história com filmes, documentários ou ficção, que, desde sua origem, sob a aparência de representação, doutrinam e glorificam”. (FERRO, 1992, p. 13). Nesse sentido, Ferro já apontava para estudos entre cinema e política. Considerando que o dispositivo cinematográfico é um poderoso instrumento de difusão ideológica e um veículo de ação para vários agentes históricos, José d’Assunção Barros (2012, p. 63) ressalta a importância do estudo das “relações entre cinema e poder, o que [...] faz da arte fílmica e das práticas cinematográficas um importante objeto de estudo para a história política (e não apenas para a história cultural)”. Os filmes do início do regime soviético são exemplos manifestos disso, na medida em que foram deliberadamente utilizados como forma de cinema-propaganda. Dessa maneira, diz Jorge Nóvoa (2012, p. 35), “é preciso examinar a fundo o cinema como veículo de ideologias formadoras das grandes massas da população e que pode ser utilizado, com plena consciência de causa, como meio de propaganda”.

Atualmente, o campo de estudos da relação cinema-História é bastante prolífico em diversos ambientes acadêmicos espalhados pelo mundo, inclusive no Brasil. E mesmo que ainda haja certos obstáculos,

está cada vez mais longe o tempo em que apenas os documentos escritos eram os dignos e legítimos de serem tratados na investigação pelos pesquisadores em geral. Menosprezadas pelo historiador tradicional durante quase todo o século XX, hoje, contudo, é possível dizer que as imagens passaram a ocupar um destaque considerável na reflexão dos historiadores e cientistas sociais. (NÓVOA, 2009, p. 164).

2 Historiografia da Revolução Russa

Bibliotecas inteiras podem ser preenchidas com o grande número de estudos já produzidos sobre a Revolução Russa e a História da União Soviética. O leitor que decidir embrenhar-se nesses complexos eventos se encontrará diante de leituras divergentes ao extremo, escritas em diferentes partes do mundo: desde obras apaixonadas, engajadas com a causa revolucionária, até aquelas de interpretação totalmente negativa, passando também por análises mais coerentes e complexas. É justamente a complexidade desse evento em questão que leva a interpretações tão distintas. Isso é normal na análise de qualquer evento ou processo histórico, porém “não há nada como revoluções para provocar contestações ideológicas entre os seus intérpretes”. (FITZPATRICK, 1994, p. 5 – tradução livre dos autores).⁴ Eric Hobsbawm, em *Podemos escrever uma história da Revolução Russa?* (1998), afirma o inalcançável: nunca será possível escrever uma história definitiva de qualquer coisa. A desagregação da URSS, por exemplo, possibilitou que os historiadores finalmente comessem a mergulhar no oceano da documentação dos arquivos soviéticos. Durante a existência da União Soviética, as informações necessárias à construção de sua história permaneceram ocultas em arquivos trancados e em mentiras e meias-verdades oficiais. (HOBSBAWM, 1998, p. 257-258). No final do seu texto, o historiador britânico conclui: “Tal como a Revolução Francesa, a Revolução Russa continuará a dividir as opiniões”. (HOBSBAWM, 1998, p. 267).

O interesse de colocar no papel uma descrição dos eventos de 1917 ocorridos na Rússia foi quase imediato. Os primeiros textos sobre a Revolução Russa eram de cunho jornalístico – escritos por testemunhas oculares. Nesse conjunto, o livro *Os dez dias que abalaram o mundo*, do jornalista norte-americano John Reed, é o mais famoso. Outros tipos de discurso eram os relatos das personalidades envolvidas nos acontecimentos de forma direta – narrativas (auto)biográficas. A obra de impacto mais prolongado, nesse aspecto, foi *History of the Russian Revolution* (1932), livro em três volumes escrito por Lev Trotski. Segundo Angelo Segrillo

(2010, p. 66), “a grande característica desta primeira leva de escritos é um forte caráter partidário em boa parte dos mesmos”.

Na União Soviética, foi decisiva a publicação da obra *História do Partido Comunista de Toda a União (bolchevique): Breve Curso*⁵ (1938). O “*Breve curso*”, como ficou conhecido, foi escrito sob a supervisão de Iossif Stalin com o objetivo de ser a história oficial do Partido Bolchevique e da União Soviética, estabelecendo como deveria ser seguida a disciplina bolchevique e condenando o trotskismo. “A pura ortodoxia stalinista narra os acontecimentos revolucionários e se tornava a visão padrão para as escolas do país desde então”. (SEGRILLO, 2010, p. 70). Não havia espaço para a pesquisa ou contestação histórica durante o regime soviético. Como afirma Sheila Fitzpatrick (1994, p. 6), a censura e a autocensura estavam na ordem do dia para os historiadores soviéticos.

O Ocidente passou a interessar-se mais pela História soviética no pós-Segunda Guerra Mundial. Esse interesse veio, obviamente, do contexto da Guerra Fria. O profundo anticomunismo da década de 1950 esteve no *background* dos historiadores conhecidos como *cold warriors*, oriundos da Inglaterra e dos Estados Unidos, principalmente. A partir do final dos anos 1960 e início dos anos 1970, surge uma corrente revisionista que se prolongou nos anos 1980-90. Esses historiadores revisionistas foram os primeiros a empreender uma história social da Revolução Russa, que não fosse escrita em termos de luta de classes.⁶ Com a morte de Stalin e a primeira “desestalinização”, houve também a possibilidade de acesso a alguns arquivos soviéticos. Com a *perestroika* e o fim da URSS, novas possibilidades foram abertas à pesquisa histórica. (SANTOS, 2013). Houve, ao mesmo tempo, um aprofundamento da história social mesclada com uma nova História política e um renascimento – movido pelo “triumfalismo ocidental” – da historiografia dos tempos da Guerra Fria.⁷

Toda essa variedade de trabalhos historiográficos mostra o quanto os contextos espacial e temporal de cada autor e o entendimento histórico de cada época interferem no processo de escrita da História. Todas essas obras são fruto de seu tempo, inclusive os filmes soviéticos da década de 1920 que serão analisados neste artigo. Cem anos já se passaram, e a Revolução Russa permanece um tema complexo, que não pode ser devidamente compreendido por visões unilaterais.

O centenário das revoluções russas (1917-2017) talvez sirva de amostra para que o leitor tenha noção do turbilhão de debates que surge em torno desse tema. Novos livros lançados, velhos clássicos reeditados, dossiês e mais dossiês de artigos. Por que esse interesse? No aspecto histórico, a relevância do debate é óbvia: é impossível compreender o século XX sem conhecer a história das revoluções russas. E os exemplos são muitos: a instauração da URSS, o avanço do comunismo e a reação do nazifascismo no período entreguerras, a Revolução Chinesa, a Guerra Fria, as ditaduras na América Latina, os conflitos no Leste Europeu, o Muro de Berlin, etc.

Na Rússia atual, o centenário foi retirado do calendário de eventos oficiais por recomendação do próprio Vladimir Putin. Interessante é que, enquanto o Kremlin decide ignorar a data histórica, várias antigas práticas soviéticas permanecem vivas no país. Desde que assumiu a presidência em 2000, Vladimir Putin, ex-agente da KGB e muitas vezes chamado de “o czar do século XXI”, trabalhou pelo fortalecimento do aparelho estatal, deixando transparecer a herança do Estado onipotente e da burocracia soviética.

Para o governo Putin, a data que merece todas as honrarias é o “Dia da Vitória” (9 de maio), que marca o triunfo russo na Grande Guerra Patriótica (1941-1945), como lá é chamado o conflito com a Alemanha na Segunda Guerra Mundial. Esta é uma data que parece despertar sentimentos comuns em praticamente toda a população russa. Como diz Demétrio Magnoli (2017), um líder autoritário como Putin busca a coesão nacional e não a controvérsia despertada pela História soviética. No mais, por que incentivar a rememoração de processos revolucionários que derrubaram aqueles que governavam? Segundo Magnoli (2017, p. 3), “Putin sonha com a restauração de uma Grande Rússia, a encarnação moderna do Império Russo. Na narrativa histórica da Rússia oficial, o século 21 conecta-se, sem escala, ao século 19”.

3 A Rússia Tzarista e a Grande Guerra

A Primeira Guerra Mundial abalou profundamente todos os povos nela envolvidos, e as revoluções de 1917-18 foram, acima de tudo, revoltas contra aquele holocausto sem precedentes, principalmente nos países do lado que estava perdendo. (HOBBSAWM, 1998, p. 262).

Dois anos antes de a Europa mergulhar em estado de guerra total, a Segunda Internacional Socialista preparou uma resolução contrária à participação do proletariado europeu em qualquer conflito bélico. Em agosto de 1914, passando por cima dessa resolução, a maioria dos social-democratas alemães aprovou a concessão dos créditos de guerra. A “causa pátria” falou mais alto. Depois dos alemães, quase todos os partidos socialistas europeus foram favoráveis à guerra. Apenas as facções mais radicais, como os bolcheviques de Lenin, foram totalmente contrárias à deflagração do conflito que, mais tarde, viria a ser conhecido como a Primeira Guerra Mundial. O motivo é bem conhecido: para eles, não fazia sentido que o proletariado europeu se autodestruísse em uma “guerra imperialista”. De acordo com Ian Kershaw (2016, p. 58), “o que convenceu os partidários do socialismo internacional a apoiar a guerra nacionalista foi a convicção de que ela era defensiva e inevitável”. O conflito foi visto como uma luta pela liberdade e defesa da nação contra a agressão de inimigos externos. Os trabalhadores, doutrinados no nacionalismo e na disciplina, “agora se revelavam, em primeiro lugar, patriotas; em segundo, socialistas”.

A Rússia entrou na Guerra ao lado da França e do Reino Unido despertando, inicialmente, aquele sentimento de patriotismo e defesa da nação que movimentava as populações dos países envolvidos. No entanto, o nacionalismo russo foi o primeiro a desfalecer no decorrer da Guerra. Havia recrutas camponeses que sequer sabiam da existência de um país chamado Alemanha. O exército russo não estava preparado para uma guerra daquela magnitude. Faltavam oficiais e soldados bem-treinados, equipamentos modernos, armas e até mesmo munições. As maiores baixas da Guerra foram do lado russo.

Em 1916, o cansaço, a quebra da moral e o desânimo se generalizaram no exército russo. Não bastassem as condições terríveis em que os soldados se encontravam no *front*, havia a preocupação causada pelas cartas enviadas pelos seus familiares descrevendo as péssimas condições de vida da população civil. Com isso, a deserção e a rendição voluntárias cresceram exponencialmente. (KERSHAW, 2016, p. 86). Mas não era apenas entre os soldados que o descontentamento crescia. O prestígio que restava do tzarismo despencou em todos os setores da população. Todos, inclusive os conservadores e monarquistas, criticavam o governo.

A Primeira Grande Guerra acentuou as contradições sociais no Império Russo, gerando condições para um intenso crescimento da fúria contra o governo de Nicolau II e tudo que ele representava. Se, em 1914, “os adversários da guerra se sentiam desamparados e isolados, em 1916 podiam sentir que falavam pela maioria”. (HOBBSAWM, 1998, p. 65). Como colocado por Richard Pipes (2017, p. 73-74), é indubitável que uma das causas imediatas das revoluções de 1917 foi o colapso da estrutura política do Império Russo ao ser pressionada por uma guerra prolongada e desgastante.

4 As Revoluções de 1917

A primeira revolução russa de 1917 – chamada “Revolução de Fevereiro”⁸ – ocorreu como um movimento inesperado e sem o impulso de organizações partidárias. No dia 23, “Dia Internacional da Mulher”, várias trabalhadoras saíram às ruas para protestar contra a falta de pão. Logo, os protestos ganharam a simpatia dos soldados que se recusavam a atirar nos manifestantes. As proporções do movimento levaram Nicolau II a abdicar do trono. Dessa revolução nasceu o Governo Provisório,⁹ formado majoritariamente pelas forças liberais e conservadoras; e renasceu o Soviete, concentrando as organizações socialistas. A abdicação do tzar produziu um vácuo de poder, desmantelando a estrutura do Estado russo.

Com a abolição da censura após fevereiro de 1917, começam a surgir os primeiros filmes pró-revolucionários. (MENDES, 2017, p. 122). Um deles foi *O Revolucionário* (*Revolutsioner*, 1917), dirigido por Yevgeni Bauer (1865-1917), importante (e esquecido) cineasta russo do período tzarista. O filme conta a trajetória de um socialista desde sua prisão e exílio na Sibéria, em 1907, até seu retorno após a Revolução de Fevereiro. Localizado no período entre as duas revoluções russas de 1917, esse filme entra em diálogo direto com seu contexto histórico (o filme foi lançado no mês de abril, poucas semanas após os eventos comentados no parágrafo anterior). O que logo chamou a atenção é que essa obra pode ser pró-socialista, mas não é pró-bolchevique. No final, Yevgeni Bauer afirma o posicionamento daqueles que eram favoráveis à permanência da Rússia na Guerra. O protagonista alega que a salvação da revolução dependia do *vitioso* fim da guerra: um pensamento compartilhado por muitos socialistas em 1917.

Após sucessivas crises, o Governo Provisório se mostrava uma organização política fraca e inábil para atender às necessidades mais imediatas dos povos da Rússia. As reivindicações de pão, terra, controle operário, autonomia às nacionalidades não russas e a convocação de uma Assembleia Constituinte não foram atendidas. Enquanto isso, os bolcheviques, que no início de 1917 eram inexpressivos em quantidade, cresciam em adeptos, uma vez que souberam canalizar todas aquelas reivindicações a seu favor. Sua estratégia de propagar o lema “todo poder aos soviets” foi engenhosa, pois à medida que o Governo Provisório afundava, os soviets emergiam como as organizações políticas mais próximas da população. Então, na noite do dia 24 para o dia 25 de outubro, o partido de Lenin empreendeu uma insurreição em Petrogrado para derrubar o Governo Provisório antes da realização do II Congresso dos Sovietes. Foi essa insurreição que ficou conhecida como “Revolução de Outubro” ou Revolução Bolchevique. Para substituir o Governo Provisório, foi criado o Conselho de Comissários do Povo, do qual Lenin foi posto como presidente.

5 1918-1921

Em novembro de 1917, ocorreram as eleições para a tão esperada Assembleia Constituinte, na qual os socialistas foram maioria eleita, estando os SRs¹⁰ em maior número do que os bolcheviques. A Constituinte entrou em atividade no primeiro mês do ano seguinte, mas foi logo dissolvida, pois os bolcheviques temiam que ela se tornasse o poder soberano da Rússia, fazendo frente ao governo revolucionário. Os soviets continuaram a funcionar, porém foram se tornando meros fantoches para, simplesmente, ratificar as decisões do Partido de Lenin. Segundo Daniel Aarão Reis Filho (1997, p. 75), eles “deixaram de ser um Parlamento *plebeu* pluripartidário para se converterem numa engrenagem do poder monopolizado pelos bolcheviques”. Após a tomada do poder na Revolução de Outubro, esperava-se a formação de um governo com a participação de todos os partidos socialistas. Porém, com o passar do tempo, o que se viu foi a apropriação total das rédeas do Estado pelos bolcheviques e o direcionamento da Rússia soviética para um regime unipartidário. Durante a Guerra Civil (1918-1921), os bolcheviques levaram a cabo o banimento dos demais partidos, algo que foi formalizado em 1921.

Nesse contexto de pós-guerra, de guerra civil e de consolidação do poder bolchevique, foram surgindo as primeiras experiências cinematográficas do regime soviético, apesar do número baixíssimo de produções. Nesse período, havia escassez de material para a realização de filmes, e mais: com a Revolução de Outubro e a Guerra Civil, as companhias produtoras russas haviam se retirado do país. Por conta dessas condições de falta de material cinematográfico, segundo Diogo Carvalho (2009, p. 93), os cineastas russos desenvolveram “um método no qual eram aproveitados os restos de negativos, que eram colados através de técnicas inovadoras de edição, fato que contribuiu muito para o experimentalismo da produção no período”. No entanto, ainda assim, é possível localizar algumas produções nesse momento. Dziga Vertov, por exemplo, começou sua carreira como cineasta em 1918, tornando-se o primeiro realizador de cinejornais para o governo soviético.

Em 1917, foi criado o Commissariado do Povo para a Instrução Pública (*Narkomprost*), sob a direção de Lunacharsky e, em 1918, foi aberta uma subseção de cinema (*Kinopotdel*), que ficou sob a supervisão de Krupskaja, mulher de Lenin. Um ano depois, toda a produção cinematográfica foi nacionalizada. (NOVA, 1995, s/p.).

Os líderes do Partido tinham um mínimo de noção da importância do cinema como difusor ideológico e, assim que tiveram a oportunidade, investiram nele. Sendo a situação precária, “o Estado teve de reinventar a atividade cinematográfica, comprar equipamentos e reorganizar produção, distribuição e exibição”. (SARAIVA, 2006, p. 109). O cinema foi a expressão artística que mais recebeu apoio do governo soviético. Em 1920, foi criada a Escola Estatal de Cinema, legando à Rússia o mérito de abrir a primeira escola de cinema do mundo. Todavia, o grande movimento cinematográfico russo conhecido como a *montagem soviética* só viria a iniciar, de fato, alguns anos depois, por volta de 1923-1924.

6 “Construindo o Socialismo”: A Cultura, o Cinema e a Propaganda

Não é novidade que os soviéticos estão entre os primeiros a usar o cinema como forma de propaganda, enxergando a possibilidade de utilizá-lo como instrumento de educação e de exaltação da Revolução, do novo regime, da ideologia bolchevique e das decisões sociopolíticas do Estado/Partido. É claro que a difusão do uso das imagens em

movimento, como forma de propaganda, ocorreu durante a Primeira Guerra Mundial, nos países envolvidos; no entanto, o Estado soviético foi um dos primeiros do mundo a estabelecer meios de controlar o cinema ao seu favor. É clássica a sentença de Trotski: “O fato de até agora não termos ainda dominado o cinema prova o quanto somos desastrados e incultos, para não dizer idiotas. O cinema é um instrumento que se impõe por si mesmo, é o melhor instrumento de propaganda”. (1923 *apud* FERRO, 1992, p. 27).

Figura 1 – Cartaz do filme *Estreitamento* (1918)



Fonte: *Internet Movie Database*: http://www.imdb.com/title/tt0009750/?ref=tt_mv_close.

Segundo Marc Ferro (1995, p. 207), um dos primeiros filmes do regime soviético foi *Estreitamento* (*Uplotnenie*), dirigido por A. Dolinov, A. Panteleyev e D. Pashkovsky. O idealizador do projeto foi o próprio Anatoli Lunacharsky, que, na época, ocupava o cargo de ministro da Cultura. Esse é considerado um dos primeiros filmes de propaganda bolchevique, tendo sido realizado pelo Comitê de Cinema de Petrogrado. A trama do filme é bastante simplória: após a Revolução, um operário e sua filha são alocados de seu barraco para o casarão de um professor burguês. Um funcionário bolchevique é o responsável pela alocação, dizendo para o operário – humilde e ressabiado – que aquilo é seu direito. O professor não aparenta nenhuma objeção. No final, o filho do professor apaixona-se pela filha do operário, e o professor passa a dar aulas em um clube proletário. A mensagem do filme é clara: um discurso romântico de união entre os intelectuais e o proletariado. De acordo com Marc Ferro, que analisou esse filme,¹¹ os bolcheviques sabiam da necessidade da burguesia para a recuperação econômica da Rússia. A intenção propagandística desse filme de atrair a “pequena burguesia” é uma representação desse fato. Há ainda outro aspecto: a questão da apropriação da propriedade privada pelo novo regime. Quando o filme coloca essa questão, em termos românticos (a boa relação do professor com os novos inquilinos, a relação amorosa do filho do professor com a filha do operário), a intenção é suavizar essa questão, porque, na realidade, esses procedimentos provocavam um grande choque social. Enfim, há claramente, nesse caso, um filme propagandístico, ainda que ingênuo e simples.

Voltemos à citação de Trotski: Por que havia esse interesse pelo cinema? Não apenas pelo cinema, mas pelas Artes e pela cultura em geral? Enxergando a Rússia como um país atrasado e cheio de superstições, os bolcheviques procuraram difundir o que chamavam de “cultura socialista” entre as massas que consideravam “primitivas e bitoladas”. Nesse momento, as Artes passaram a ser vistas como ferramentas essenciais para o projeto de “construção do socialismo”. Segundo Smith (2013, p. 166), “em 1921, após a vitória nas frentes militar e política, a ‘cultura’ foi declarada uma ‘terceira frente’ de atividade revolucionária”. Então, foi cunhado o termo “revolução cultural” para se referir à necessidade de uma radical transformação de mentalidade da população. Em concepções mais radicais, a revolução cultural deveria ser uma mudança total na vida cotidiana, nos pensamentos e emoções: seria

a criação do “homem soviético”. *Dentro disso, encaixava-se o projeto de propaganda, e o cinema acabou sendo um de seus maiores artificios.*

Nas primeiras décadas do século XX, eclodiram na Europa vários movimentos de vanguarda artística, como o futurismo, o impressionismo, o expressionismo, o cubismo, o dadaísmo e o surrealismo. Desde o início das vanguardas, uma ideia norteadora era de que a transformação das práticas artísticas fazia parte de um projeto de mudança do papel da Arte na sociedade. No caso da Rússia, esse ideal assumiu configurações ainda mais profundas, especialmente após 1917. A seguinte citação, de Arlete Cavaliere, sobre o teatro, resume bem essa conjuntura:

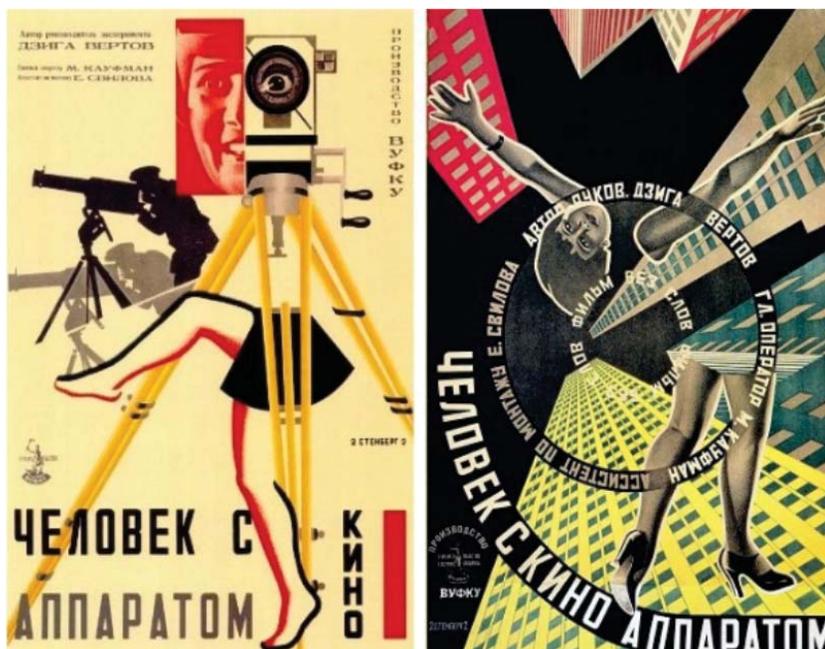
Entre os anos de 1917 e 1924, qualquer teoria nova, qualquer proposição excêntrica, qualquer tentativa, por mais audaciosa que pudesse parecer, encontrava sempre seguidores entusiastas. Em todas as correntes havia sempre uma clara tendência de destruição da velha estética, pois a vanguarda interpretava a vitória do proletariado como a derrubada definitiva do realismo e do tradicionalismo com seu “individualismo egoísta e burguês”. (2017, p. 105).

A revolução política e social inaugurou um entusiasmo crescente em torno da ideia de realização de uma revolução nas Artes. Os próprios artistas chegaram a assumir posições de influência dentro das instituições soviéticas. O regime lhes dava muita atenção e importância. “Na verdade, os artistas de vanguarda apresentavam-se como representantes genuínos de uma nova era, a era do proletariado, numa combinação de extremismo na forma com uma acentuada propaganda política”. (CAVALIERE, 2017, p. 104). Para sintetizar esse entusiasmo em torno das manifestações artísticas, colocamos em pauta uma das vanguardas mais influentes para os cineastas na década de 1920, o **construtivismo**. Segundo Smith (2013, p. 175), “o construtivismo foi o único movimento das artes visuais nascido diretamente de outubro de 1917”.

O construtivismo baseava-se na recusa radical da “mimese realista”, isto é, da representação realista/naturalista do mundo. Juntou-se a isso a noção de arte como trabalho, sendo o artista considerado uma espécie

de “engenheiro de um novo mundo”. Os construtivistas trataram de levar a cabo o famoso lema do poeta Vladimir Maiakovski (1893-1930): “Sem forma revolucionária não há arte revolucionária”. De acordo com Clara Figueiredo (2017, p. 96), “não mais caberia à arte e aos artistas o papel de representar a vida, mas o de atuar nela, de construí-la [...]. Para aquela geração de artistas, compreender e atuar sobre a cultura de uma sociedade é imprescindível para a transformação dessa sociedade”. No teatro, por exemplo, o construtivismo foi bastante propagado pelo diretor Vsevolod Meyerhold (1874-1940). O cineasta Sergei Eisenstein, que começou sua carreira no teatro, foi aluno e amigo de Meyerhold, tendo sido bastante influenciado pelos ideais do construtivismo.

Figura 2 – Cartazes construtivistas do filme *Um Homem Com uma Câmera* (Dziga Vertov, 1929)



Fonte: *Internet Movie Database*: <http://www.imdb.com/title/tt0019760/>.

Durante a década de 1920, o cinema soviético passou por um grande momento de efervescência criativa e experimentalismo. Posteriormente, a história do cinema classificaria esse movimento como a *montagem soviética*, justamente pelas novidades trazidas à montagem cinematográfica, um dos aspectos mais fundamentais do cinema. Esse movimento foi, de fato, um dos mais importantes da história do cinema mundial. Seus cineastas podem ter o mérito de serem considerados os “pais da montagem”:¹² foram pioneiros no experimentalismo da linguagem e da estética cinematográficas, tendo também contribuído no campo das teorias do cinema. Foi na década de 1920, que esses artistas encontraram espaço para desenvolver suas experimentações no cinema. Assim, cineastas como Sergei Eisenstein, Dziga Vertov, Esfir Shub, Lev Kulechov, Vsevolod Pudovkin e Aleksandr Dovzhenko, deixaram um importante e inegável legado à história do cinema.

Para além do campo estético, esse cinema soviético também estava situado em uma dimensão politicamente ativa e propagandística. “Ao longo dos anos 1920 trata-se de mobilizar o espectador para os valores de 1917, no empenho muito consciente de edificar a recente sociedade socialista”. (MENDES, 2017, p. 122). A partir de 1925, podem ser localizados vários filmes que reconstituem os movimentos revolucionários russos, glorificando e justificando a ocorrência dos mesmos. A revolução de 1905, as Revoluções de 1917 e a queda do tzarismo são temas frequentes.

Toda essa síntese a respeito da efervescência artística das vanguardas, de certa forma, contraria o que foi dito anteriormente sobre o controle da produção cultural pelo Estado soviético. Acontece que a realidade histórica costuma ser mais complexa do que se imagina. Nos primeiros anos do regime bolchevique, os artistas tinham certa liberdade de criação, ainda que estivessem sob o olhar controlador do governo.¹³ Durante a década de 1920, o cinema soviético viveu, sim, um momento de relativa “liberdade criativa”. Segundo Cristiane Nova (1995, s/p), Trotski, por exemplo, acreditava que o cinema-propaganda não deveria ser uma imposição do Estado, mas que a vontade de fazer a propaganda partisse dos próprios cineastas. O próprio Richard Pipes, que possui uma visão totalmente negativa da Revolução Russa, afirma: “Numa admirável dualidade, a história da cultura soviética revela ampla experimentação e liberdade criativa ilimitada e utilitarismo a serviço dos interesses políticos da nova elite governante”. (2017, p. 332).

A complexidade desse momento está no fato de que mesmo havendo o cultivo de liberdades artísticas, essa época também experimentou o crescimento da censura. Os objetivos de controle da produção artística e cultural estiveram presentes desde o início, por exemplo, nas tentativas de centralização do *Proletkult*¹⁴ e do Comissariado do Povo para a instrução pública (RAMOS, 1981, p. 15-17). Arlete Cavaliere (2017, p. 106) diz que “somente no final da década de 1920, quando uma nova ofensiva em todos os terrenos marcou a consolidação do regime, a vanguarda foi combatida e finalmente destruída com métodos policiais”, isto é, o pouco de liberdade que havia se tornou praticamente inexistente, enquanto as vanguardas eram substituídas à força pelo chamado Realismo Socialista, e o cinema era dominado pelo dirigismo partidário (tornaremos a falar sobre isso no final do artigo). “Há uma diferença qualitativa entre a diversidade dos anos 20 – por mais desacreditada que fosse – e o conformismo opressivo dos anos 30”. (SMITH, 2013, p. 178).

7 Os Anos da Nova Política Econômica (NEP) através dos Filmes (1921-1928)

Março de 1921: a Guerra Civil estava praticamente terminada, e as revoltas camponesas contidas. O último entrave ao estabelecimento total do poder bolchevique foi a rebelião dos marinheiros de Kronstadt, colocada na história oficial da União Soviética como uma revolta contrarrevolucionária, quando foi, na realidade, um último suspiro da possibilidade de uma “revolução democrática”. A rebelião foi esmagada a ferro e fogo. No entanto, no mesmo mês, durante o 10º Congresso do Partido Comunista (Bolchevique), a sua liderança foi obrigada a recuar perante a situação de crise e de instabilidade social. Estava na hora de abandonar o “Comunismo de Guerra” e o “Terror Vermelho”, além da necessidade de reestruturar a economia que se encontrava arrasada. Assim, foi lançada a Nova Política Econômica (NEP), que autorizava certo funcionamento do sistema capitalista.

A NEP entrava então em plena atividade: um sistema híbrido e abrangente que combinava uma economia camponesa, um setor estatal sujeito à “contabilidade comercial”, conectado ao comércio e à indústria privados, a uma rede estatal e de cooperativas de obtenção e distribuição, a um sistema de crédito e a um rudimentar mercado de capitais [...].

No jargão da época, o objetivo da NEP era consolidar a aliança entre o proletariado e o campesinato. (SMITH, 2013, p. 117-118).

Dava-se fim às expropriações forçadas em favor da cobrança de impostos ao mesmo tempo que era permitido o funcionamento de cooperativas e pequenas empresas (os grandes setores industriais deveriam continuar sob o controle estatal). Lênin concebia a NEP como um “recuo”, um período de transição que poderia durar longo tempo. Em seus últimos anos de vida, ele admitiu que o processo de transição para o socialismo deveria ser gradual, baseado na revolução cultural e no desenvolvimento de cooperativas entre os camponeses. (SMITH, 2013, p. 118). Mas que não haja engano: o real objetivo da NEP era impulsionar o setor industrial a custa do setor rural. Também se deve levar em conta que os meios de produção no campo ainda eram rudimentares. É claro que havia mudanças em curso; a agricultura estava se transformando. “O problema era que a transformação era demasiado lenta para contribuir com a rápida modernização que o regime desejava ver”. (SMITH, 2013, p. 120). Por isso, no final dos anos 1920, Stalin trabalhou para que a NEP fosse substituída pelos seus Planos Quinquenais, baseados na coletivização forçada do campo e na aceleração do desenvolvimento industrial.

Os anos de NEP foram marcados por intensos debates sobre os “rumos do socialismo” e sobre a configuração do novo regime. A partir de 1923, Lenin praticamente sai de cena, após sofrer alguns derrames que o levariam à morte no ano seguinte. Tais acontecimentos geraram várias disputas dentro do partido pela sucessão do líder. Stalin soube explorar habilmente a falta de unidade dentro da organização.

Em 1924, Lev Kulechov lança seu primeiro longa-metragem: *As Extraordinárias Aventuras de Mr. West no País dos Bolcheviques* (*Neobychainye priklyucheniya mistera Vesta v strane bolshevikov*), um filme de comédia feito com intenções propagandísticas, projetando-se como uma ridicularização da visão estereotipada dos ocidentais a respeito dos bolcheviques. Na trama, um norte-americano vê, em revistas dos Estados Unidos, algumas representações dos bolcheviques como bárbaros, animalescos e incultos. Decide, então, visitar a URSS para confirmar

aqueles relatos. Ao chegar no país dos bolcheviques, Mr. West é vítima de “sabotadores contrarrevolucionários”, membros da antiga nobreza, que lhe aplicam um golpe para conseguir dinheiro. No final, Mr. West é salvo pelos “verdadeiros bolcheviques” (como diz o filme), que o levam para um *tour* pelas ruas de Moscou. Então, Mr. West telefona para casa e manda pregarem um retrato de Lenin em seu escritório. Um aspecto curioso: assim como o filme brinca com o estereótipo do “homem soviético”, ele também apresenta uma caricatura do estadunidense: uma figura vestida de *cowboy* (o guarda-costas de Mr. West). Seria essa uma situação de alteridade? Talvez a escolha por traçar paralelos entre a URSS e os EUA não seja tão surpreendente. O próprio Kulechov era um admirador do cinema hollywoodiano. Segundo Leandro Saraiva,

de fato, não apenas Kulechov, mas vários outros artistas soviéticos – para não falarmos da própria estratégia estatal de Lênin de importação das técnicas tayloristas de organização do trabalho industrial – estavam fascinados pela modernidade urbana [norte-]americana [...]. Kulechov trabalhou nesse sentido, buscando dominar as técnicas cinematográficas [norte-]americanas, pondo-as a serviço da causa soviética. (2006, p. 117).

Algo marcante no enredo do filme é a descaracterização dos membros da antiga nobreza, relegados ao papel de vigaristas ordinários. Não deixa de ser interessante também a representação dos “verdadeiros bolcheviques”. Como eles aparecem no filme? Com sobretudos, bastões e pistolas. Uma referência a OGPU, a polícia secreta do regime soviético naquela época? Impossível saber.

Figura 3 – Planos do filme *As Extraordinárias Aventuras...* (1924). Note-se a brincadeira visual com os estereótipos



Fonte: Planos retirados do filme.

Do mesmo ano de *As Extraordinárias Aventuras de Mr. West...*, data o filme-documentário *A Câmera Olho* (*Kinoglaz*, 1924), de Dziga Vertov. Leninista em essência, o longa contém várias cenas de atividades cotidianas da população soviética. Uma celebração dos resultados da Revolução Bolchevique de 1917, o filme parece querer apontar ao nascimento de um novo proletariado, um homem soviético moderno. Por exemplo: a película revela a existência de um setor de comércio privado, no entanto, não deixa de exaltar as cooperativas. Há também a exaltação do trabalho e do *Komsomol*, uma organização da juventude leninista do Partido Comunista (Bolchevique).

Vertov começou a fazer cinema ainda em 1918, produzindo cinejornais para o governo revolucionário. Desde então, começou uma trajetória de experimentalismo no cinema. Nessa época, ele desenvolveu duas de suas teorias: o *kinoglaz* (cine-olho) e o *kinopravda* (cine-verdade). Sua ideia era de que a câmera é superior ao olho humano; dessa forma, o *kinoglaz* é entendido como “aquilo que o olho não vê”.¹⁵ Daí o seu trabalho ter tido a intenção de captar a nova realidade soviética pela valorização do progresso, da cooperação ou do trabalho.

Em *A Sexta Parte do Mundo* (*Shestaya chast mira*, de Dziga Vertov 1926), encontra-se um valioso documento fílmico com imagens de várias partes da União Soviética dos anos 1920. Nesse filme, Vertov faz uma montagem de várias sequências filmadas em diferentes locais da URSS, que vão desde os centros urbanos da parte ocidental até as regiões habitadas por povos seminômades, passando pela Sibéria e regiões acima da linha do ártico, por territórios habitados por mongóis, e pela região a leste do mar Cáspio, figurando também populações mulçumanas e turcas. Tudo isso era a URSS: uma população nada homogênea, mas muito complexa, locais em que o proletariado industrial era minoria.

Voltando ao ano de 1924, destaca-se outro filme: *Aelita, Rainha de Marte* (*Aelita*, de Yakov Protazanov). Esse que é consagrado como um dos primeiros filmes de ficção científica da História, conta a trama fantástica da realização de uma revolução comunista em Marte e a criação da “União das Repúblicas Socialistas Soviéticas de Marte”. O enredo é ambientado entre 1921-1923: fim da Guerra Civil e início de alguma reestruturação econômica da Rússia destruída. O filme faz questão de mencionar, frequentemente, um contraste entre o passado e o futuro da “nova Rússia”, por isso temas como: trabalho, “reconstrução” e industrialização estão tão presentes. Na trama, a personagem Aelita,

filha do governante de Marte,¹⁶ apaixonada-se por um terráqueo, o engenheiro E. Spiridinov. Após idas e vindas, uma comitiva viaja até Marte a fim de levar a revolução àquele planeta. Então, Aelita se junta aos revolucionários e destrona seu pai. Porém, instantes depois, ela revela suas reais intenções: “*De agora em diante, sozinha reinarei e ditarei as regras*”. Seria essa uma típica mensagem que diz não haver ímpeto revolucionário nas elites aristocráticas ou burguesas? Ou seria ainda um lapso a respeito dos rumos que a política unipartidária dos bolcheviques havia tomado?

No mesmo ano, o planeta vermelho foi cenário de uma animação em curta-metragem, com intenções essencialmente propagandísticas: *Interplanetary Revolution (Mezhplanetnaya revolyutsiya*, de N. Khodataev, Z. Kimissarenko e Y. Merkulov, 1924). O curta é, obviamente, muito mais simples e caricato: os capitalistas de Marte são como vampiros que sugam o sangue dos operários. Então, um “guerreiro do Exército Vermelho” vai até aquele planeta e aniquila todos os capitalistas que lá habitavam.

Filmes como *Aelita, Rainha de Marte* e *Interplanetary Revolution* estão em diálogo com a ideia de revolução internacional, a imaginação de que o comunismo deveria ser uma realidade universal. É claro que, a essa altura, 1924, a URSS já sabia que a revolução internacional fracassara e que nenhuma outra nação viria em seu favor. Mas é bem provável que o sentimento de internacionalismo original havia permanecido, ao menos nesses anos 1920. Outros filmes, como *O Encouraçado Potemkin (Bronenosets Potemkin*, de Sergei Eisenstein, 1925), são também provas documentais disso.

Foi localizado também outro curta-metragem, provavelmente datado de 1925 com o título: *Results of the 13th Party Congress (of Cooperation)*. Trata-se de uma pequena animação com objetivos puramente propagandísticos. A mensagem era direta: a convocação para que camponeses e operários se organizassem em cooperativas. “*O objetivo das cooperativas, acima de tudo, é esmagar o capital privado do mercado e criar laços fortes entre a agricultura camponesa e a indústria socialista*” – diz o filme. O comerciante (o pequeno burguês) é representado engordando ao concentrar toda a produção consigo. Então, o camponês e o operário se unem e o “esmagam”. A cooperativa é exaltada em detrimento do mercado privado. Esse é um filme de propaganda claramente contrário às resoluções da NEP, no que se refere à permissão

de práticas capitalistas. Por outro lado, o curta alinha-se à NEP quando exalta as cooperativas. Como documento, esse filme conjectura bem o clima das discussões intrapartidárias a respeito dos rumos da NEP.

Exibido em 1925, o primeiro longa-metragem dirigido por Sergei Eisenstein, *A Greve (Stachka)*, tem sua trama localizada em algum momento antes do início da Grande Guerra em 1914, e se estrutura como um filme radicalmente antinaturalista, onde, entre outras coisas, não é mais um indivíduo, mas um “herói coletivo”: a massa. No filme não há uma história, mas uma ideia: uma representação geral de como ocorre um processo de greve. “Em termos gerais, trata-se de um estudo sobre a greve como [um] momento privilegiado de autoconsciência proletária”. (SARAIVA, 2006, p. 120). Todavia Eisenstein não era e nunca havia sido um operário. Como, então, conduzir um filme sobre greves de operários? Diz Jorge Ramos (1981, p. 29) que, para escrever o argumento do filme, Eisenstein fez uma intensa pesquisa em livros e artigos de jornais, além de visitar fábricas e conversar com antigos ativistas do Partido quando ele ainda era uma organização clandestina. A película foi um sucesso entre quadros dirigentes do regime, no entanto a forma revolucionária do jovem diretor foi de difícil compreensão para as plateias em geral. Esse seria um problema recorrente com os filmes de Eisenstein.

O segundo longa-metragem desse diretor, também datado de 1925, foi *O Encouraçado Potemkin*. Aqui, se encontra uma obra que tem uma linha narrativa mais clara e um apelo emocional muito maior. Trata-se de um filme histórico feito para a comemoração dos 20 anos da Revolução de 1905. No projeto final, Eisenstein trabalhou com a reconstituição de um evento: a revolta da tripulação do navio de guerra Príncipe Potemkin de Táurida. No entanto, não se trata apenas desse evento singular, mas de uma representação de toda a Revolução de 1905. E mais: o microuniverso do navio é a alegoria de um “sentimento revolucionário universal”. O evento tratado nesse filme também figura como um prenúncio dos processos desencadeados em 1917, isto é, o filme mitifica o passado. Daí a necessidade de apelo emocional. “Na epigramática frase de Eisenstein: ‘*A Greve* é um tratado; o *Potemkin* é um hino’.” (SARAIVA, 2006, p. 125). *O Encouraçado Potemkin* também foi uma revolução estética, em termos de montagem, estruturação da

narrativa e domínio do tempo: um dos melhores exemplos do chamado cinema revolucionário soviético.

Figura 4 – Plano do filme *O Encouraçado Potemkin* (1925). Sequência do massacre da escadaria onde os soldados da tropa imperial dispararam contra a população



Fonte: Plano retirado do filme.

Vários outros filmes desse período também trabalharam com essa exaltação do passado revolucionário, justificando-o e mitificando-o,¹⁷ buscando assentar em algo a fundação do regime soviético. Tomados em conjunto, esses filmes também poderiam ser estudados como obras construtoras de discursos dentro da própria historiografia das revoluções russas.

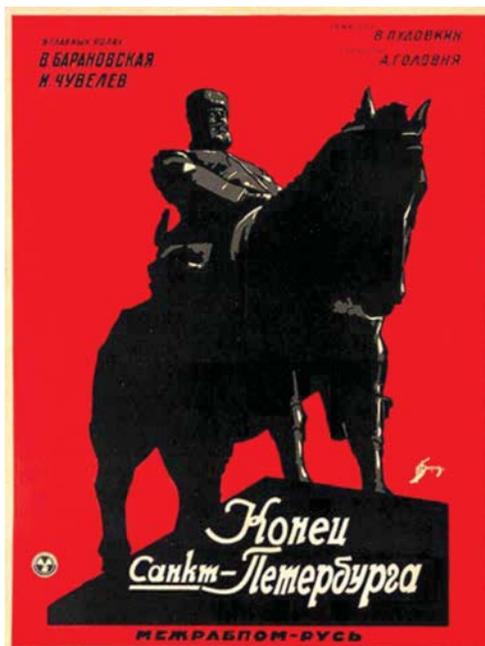
O filme *A Mãe* (*Mat*, 1926), de Vsevolod Pudovkin, é outra obra que buscou retratar os significados em torno da Revolução de 1905. Nele, toda a estrutura narrativa é construída para mostrar o nascimento de uma consciência política na protagonista – a mãe de um jovem militante contrário ao regime czarista. Em um plano geral, o significado proposto é o de que a Revolução de 1905 foi o marco do nascimento da politização da própria “mãe Rússia”. Novamente uma mitificação do passado.

Em 1927, em decorrência do aniversário de 10 anos da Revolução, alguns filmes foram feitos em referência àqueles eventos de 1917. Fazamos menção a três deles: *O Fim de São Petersburgo* (*Konets Sankt-Peterburga*, de Vsevolod Pudovkin, 1927); *A Queda da Dinastia Romanov* (*Padenie dinastii Romanovykh*, de Esfir Shub, 1927); e *Outubro* (*Oktyabr*, de Sergei Eisenstein, 1928).

A Queda da Dinastia Romanov (1927) foi um trabalho inovador da cineasta Esfir Shub. Segundo o historiador Robert Rosenstone (2015, p. 31), esse filme inaugurou uma tendência no modo de fazer documentários históricos: o documentário de compilação. Esfir Shub fez a montagem de uma grande quantidade de materiais de cinejornais localizados entre os anos de 1913 e 1917. O objetivo era realizar uma retrospectiva dos acontecimentos que levaram ao fim do império czarista. Começando em 1913, com as comemorações do aniversário de 300 anos da Dinastia Romanov, a montagem passa pelos preparativos da Primeira Guerra Mundial, pelas contradições sociais do Império Russo até chegar na Revolução de Fevereiro e finalizar com a abdicação de Nicolau II, em 4 de março de 1917. Toda a retrospectiva montada no filme atua como uma explicação, uma legitimação da derrubada do czar. *O Fim de São Petersburgo* e *Outubro* também possuem essa legitimação ideológica, compartilhando a exaltação aos valores revolucionários de 1917.

O Fim de São Petersburgo (1927) começa no campo, contrapondo imagens idílicas com imagens de pobreza. Um jovem camponês migra para São Petersburgo em busca de trabalho nas fábricas. É interessante como, em certa sequência do filme, Pudovkin faz uma montagem contrapondo monumentos czaristas com imagens de fábricas e chaminés, talvez com o objetivo de falar sobre as contradições entre o Antigo Regime e o capitalismo que se desenvolvia no Império ou, pelo contrário, falar sobre a associação entre os capitalistas e o governo autocrático. O jovem camponês é ingênuo, porém a narrativa do filme aponta à quebra dessa ingenuidade. Quando, em 1914, a guerra é declarada, o jovem vai integrar o corpo do Exército. Ao voltar do *front*, sua ingenuidade já não existe. De acordo com o filme, a Revolução de Fevereiro não mudou muita coisa: o Governo Provisório é considerado ilegítimo. É a Revolução Bolchevique que recebe todos os aplausos e toda a glória.

Figura 5 – Cartaz do filme *O Fim de São Petersburgo* (1927)



Fonte: *Internet Movie Database*: <http://www.imdb.com/title/tt0018066/>.

Assim como esses dois últimos filmes, *Outubro* (1928) também foi realizado a pedido do governo soviético. A *Sovkino*, organização estatal de cinema, encarregou Sergei Eisenstein de realizar e conduzir o projeto. Outro nome também aparece como codiretor do filme: Grigoriy Aleksandrov, que faria parceria com Eisenstein em alguns de seus projetos futuros. A película aborda os eventos ocorridos entre a Revolução de Fevereiro e a de Outubro, passando pela chegada de Lenin na Estação Finlândia, as Jornadas de Julho, a falência do Governo Provisório e a tomada do poder pelos bolcheviques.

Algo muito marcante em *Outubro*, além de sua linguagem e estética dignas de um verdadeiro gênio, foi o início das complicações de Eisenstein com o Estado/Partido e com o próprio Stalin. Como uma das fontes principais para o seu filme, Eisenstein escolheu o livro de John Reed, *Os dez dias que abalaram o mundo*. Nesse relato de Reed, Trotski é uma das personagens mais mencionadas e destacadas ao lado de Lenin. Stalin, por sua vez, aparece apenas uma vez e, ainda assim, não recebe nenhum

realce. No filme *Outubro*, Stalin não é representado sequer uma única vez, mas personalidades como Zinoviev, Kamenev e Trotski teriam seus momentos de representação em tela, principalmente este último. Isso foi inaceitável. Lembremos que, desde a morte de Lenin, Trotski estava tendo complicações dentro do Partido. No início de 1925, tinha sido expulso do Comitê Revolucionário Militar; em outubro de 1926, junto com Zinoviev, foi excluído do Comitê Central; e, em novembro do ano seguinte, foi expulso do próprio Partido Comunista (em 1928, começaria o seu exílio). Segundo Cristiane Nova,

o filme original tinha quase três horas de duração: mais de uma hora de filme foi cortada, sobretudo as cenas nas quais Trotsky, Zinoviev e Kamenev apareciam. No único momento da versão final do filme em que Trotsky aparece, sua atuação é distorcida e apresentada de um ângulo negativo. (1995, s/p.).

O trotskismo já não era mais admitido pelo partido. Além disso, o cerco estava sendo fechado, e o Estado unipartidário tornando-se ainda mais controlador.

Aleksandrov conta que, uma noite, Stalin em pessoa chegou ao estúdio e pediu para ver algumas sequências, uma das quais mostrava um discurso de Lenin. Stalin ordenou que fosse cortado esse discurso acrescentando, secamente: “O liberalismo de Lenin já não é válido, hoje”. (RAMOS, 1981, p. 57).

Ainda é preciso ressaltar que, no filme de Eisenstein, não há nenhuma exaltação ao Partido Bolchevique. E essa constatação não é uma informação qualquer, visto que o mesmo se apresentava como a vanguarda da revolução. No início do filme, há uma legenda que diz: “*Só a férrea direção do Partido Comunista garantirá a vitória das massas populares*”. Porém a presença dessa legenda aparenta ser uma exigência do Partido, visto que, durante todo o filme, não há sequer uma única confirmação desse ponto de vista. Diz Rosenstone (2015, p. 93), que “o filme, em seu argumento geral, contesta a noção de qualquer linha partidária de que os bolcheviques eram a vanguarda revolucionária, pois Eisenstein mostra a Revolução de Outubro como o momento em que às massas entraram para a história e a história foi levada as massas”.

Figura 6 – Planos do filme *Outubro* (1928). Sequência da tomada do Palácio de Inverno



Fonte: Planos retirados do filme.

Outros filmes históricos realizados nesses anos 1920, tanto sobre as revoluções de 1917 quanto sobre a Guerra Civil foram, para citar alguns: *A Montanha do Tesouro* (*Zvenigora*, de Aleksandr Dovzhenko, 1928), sobre a história da Ucrânia contada de forma inovadora, lírica e poética; *Tempestade na Ásia* (*Potomok Chingis-Khana*, de Vsevolod Pudovkin, 1928), que se passa durante a Guerra Civil, nas regiões do sudoeste da Sibéria, habitada por tribos mongóis; e *Arsenal*, de Aleksandr Dovzhenko, 1929), sobre os efeitos da Primeira Guerra Mundial, da Revolução e da Guerra Civil na Ucrânia. Há, até mesmo, um filme sobre a Comuna de Paris: *A Nova Babilônia* (*Novyy Vavilon*, de Grigori Kozintsev e Leonid Trauberg, 1929).

Nos filmes citados até agora, é perceptível a preferência de muitos deles pela “reconstituição histórica”, pela representação do passado. Desde *O Encouraçado Potemkin* (1925) e *A Mãe* (1926) até *O Fim de São Petersburgo* (1927) e *Outubro* (1928) nota-se o interesse pelo resgate do passado revolucionário, seja 1905 ou 1917. Deve-se levar em conta que, em contextos revolucionários, os filmes históricos adquirem importância singular, seja para difundir o marco-fundador de uma “nova era” proposta pela revolução, seja para condenar o “antigo *status quo*”: no caso da URSS, condenar os tempos da monarquia czarista. Os filmes histórico-soviéticos desse período reconstituem um passado bem-definido, bem-delineado, que não abre margem para especulações sobre a localização temporal dos seus enredos. Permita-nos a seguinte análise comparativa:

Em pesquisa anterior, sobre o cinema da República de Weimar (PEDROSA; CÂMARA, s/d) – período da história alemã situado entre o fim da Primeira Guerra Mundial e o advento do regime nazista em 1933 –, localizamos vários filmes com enredos ambientados no passado. Porém, no caso alemão, na mesma década de 1920, o passado representado nos filmes é indefinido. Há uma preferência por um passado “mitológico”, seja tingido de romantismo, seja de expressionismo: um tempo e espaço com ares medievais, como se os alemães estivessem em busca das origens do “povo germânico”. Filmes como *Nosferatu* (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, de F.W. Murnau, 1922); *Os Nibelungos* (*Die Nibelungen*, de Fritz Lang, 1924); *O Fausto* (*Faust: Eine deutsche Volkssage*, de F.W. Murnau, 1926), entre outros, passam a sensação de serem ambientados em “lugar nenhum”, algo que provavelmente é fruto de uma combinação das tradições alemãs com a crise nacional, social, política e econômica do pós-guerra.

Já no caso dos filmes históricos soviéticos, não há a produção dessa sensação de uma temporalidade indefinida, mitológica, fantástica. O passado é o passado da revolução. O que se busca é a legitimação do tempo presente e da sociedade soviética através do passado revolucionário.

Um filme que foge dessas questões propagandísticas é *Segundo a Lei* (*Po Zakonu*, de Lev Kulechov, 1926). Baseado no conto “The Unexpected”, de Jack London, o enredo é ambientado no Canadá. Cinco mineiros de ouro alegam-se quando finalmente encontram o metal precioso. São todos ingleses, com exceção de um irlandês – Michael Dennin – que é diversas vezes menosprezado pelos outros quatro. Tomado pela fúria e também pela ambição, Dennin mata dois membros da companhia de forma inesperada. Os outros dois, o casal Nilsen, ainda conseguem tempo para se lançar sobre o assassino e amarrá-lo. Por conta do inverno rigoroso, eles têm de ficar isolados em um casebre. Com o passar dos dias, a histeria toma conta dos Nilsen. Assim, ambos decidem realizar um “julgamento” em que eles mesmos fazem os papéis de juízes, advogados, jurados e testemunhas. A sentença dada a Dennin é a morte por enforcamento. Na execução, a esposa assume a função de carrasco. A loucura causada por todo esse processo faz com que o casal ainda veja o irlandês depois de morto. Segundo Marc Ferro (1995), esse filme difere da maioria daqueles que eram produzidos na URSS nessa época, pois não carrega qualquer tipo de legitimação do regime soviético. Todo

esse arremedo de justiça que o filme constrói em sua narrativa, com os Nilsen atuando como justiceiros sob o pretexto da lei e organizando um julgamento que acontece a portas fechadas, permite identificar um conteúdo latente: “por trás do Canadá, esconde-se a Rússia; por trás do processo de Dennin, o das vítimas de repressão”. (FERRO, 1995, p. 207). Antes mesmo dos processos exemplares de Moscou com os grandes expurgos dos anos 1936-1938, os bolcheviques já lidavam de forma agressiva com todos aqueles que representassem alguma oposição ao seu regime. Marc Ferro (1995, p. 214) conta que os processos eram “voluntariamente violados pelo tribunal. A mais frequente dessas violações era a recusa para a defesa apresentar testemunhas”. Todos esses elementos latentes identificados no filme podem, inclusive, independer da vontade do seu autor (Lev Kulechov). O fato é que “mesmo controlado, um filme testemunha”.

Outro marco da cinematografia mundial foi lançado nesses anos prolíficos: um filme inovador na forma, na linguagem e na estética. Trata-se de *Um Homem Com uma Câmera* (*Chelovek s kino-apparatom*, de Dziga Vertov, 1929). Essa película pode ser observada como um dos melhores exemplos do que foi produzido no cinema soviético dos anos 1920 tanto pela alta experimentação artística quanto pela “liberdade” de criação. Não havia ainda uma homogeneização cultural tão intensa como haveria nos anos do regime stalinista com o Realismo Socialista, por exemplo. *Um Homem Com uma Câmera*, realizado no final da década de 1920, quando Stalin ascendia ao poder, é um filme-documentário rodado em espaços urbanos da URSS, como em Kiev e Odessa, na Ucrânia, e em Moscou, na Rússia. Suas imagens retratam desde pessoas sem-teto dormindo em bancos de praça até os progressos da industrialização. Um documento fundamental para o estudo dos espaços urbanos da União Soviética daqueles anos.

8 Fim da NEP, Primeiro Plano Quinquenal, Realismo Socialista e Ascensão do Stalinismo

O fim da NEP, em 1928, e sua substituição por Planos Quinquenais foram marcos de grandes mudanças políticas, socioculturais e econômicas na URSS. Com a uniformização no interior do partido, Stalin pôde

levar a cabo sua tese de “revolução pelo alto”, baseada no rígido controle estatal, na coletivização forçada do campo e na industrialização acelerada. “Das alturas, os bolcheviques partiram para o assalto das planícies”. (REIS FILHO, 1997, p. 116). Um verdadeiro caos atingiu as aldeias, e a guerra aos *kulaks*¹⁸ tornou-se uma guerra generalizada aos camponeses. A arbitrariedade considerava que o simples ato de resistir às imposições do Estado/Partido era suficiente para o camponês ser enquadrado como um *kulak*. Foi nessa época que aumentaram as realocações em massa para os campos de trabalho coletivo. Claro que havia resistência, mas o instrumento preferido da diplomacia bolchevique era a metralhadora. A industrialização acelerada era a meta do Kremlin, mas alguém tinha que pagar a conta. Por volta do final do Primeiro Plano Quinquenal (1928-1932), a fome assolava o campo. “‘Os camponeses comiam cães, cavalos, batatas podres, casca de árvores, qualquer coisa que encontrassem’, observou uma testemunha, Fiódor Bílov”. (MONTEFIORE, 2006, p. 111). A partir de 1932, o assalto ao campo fora intensificado. Na Ucrânia, por exemplo, aldeias inteiras eram dizimadas pela fome, e trens circulavam carregados de cadáveres. “Os magnatas [bolcheviques] sabiam exatamente o que estava acontecendo”. (2006, p. 113).

No campo das Artes, os anos de alta experimentação estavam findando. Todas as vanguardas soviéticas foram substituídas pelo Realismo Socialista, instituído como doutrina artística oficial a partir de 1932. Foi o golpe final no pouco de liberdade que existia no meio artístico da União Soviética. De acordo com a nova orientação, as Artes deveriam ser unicamente instrumentos de “engenharia mental” e propaganda da “revolução por cima”: um aparelho da “religião” stalinista e da subordinação férrea ao Partido. Decepcionado com os rumos da revolução, Maiakovski suicidou-se em 1930. Dziga Vertov, depois de experimentar no cinema sonoro, “não mais obteve recursos para seus projetos, acabando a vida como diretor de cinejornais oficiais – morreu em 1954, antes de sua genialidade ser mundialmente reconhecida”. (SARAIVA, 2006, p. 138). Já Vsevolod Meyerhold, com mais de sessenta anos de idade, acabou indo parar na prisão, em 1939, onde foi brutalmente torturado. No ano seguinte, foi executado por fuzilamento. O próprio Stalin assinou sua sentença. (MONTEFIORE, 2006, p. 364).

Considerações finais

O filme *Terra* (*Zemlya*, 1930), dirigido por Aleksandr Dovzhenko, está impregnado por essa conjuntura de transição na União Soviética. Trata-se de uma película sobre a coletivização. O enredo é sobre um jovem camponês que decide formar uma cooperativa, tentando convencer os outros aldeões a juntarem-se a ele e sendo o responsável por trazer o primeiro trator para sua aldeia. O jovem acaba sendo assassinado por um “kulak”, tornando-se um mártir para os camponeses que acabam por se decidir pela coletivização. O filme acabou sofrendo com a censura e teve que ser reeditado mais de uma vez. Em *Terra*, o partido esperava por um filme que aderisse aos empreendimentos da coletivização e que compactuasse com as necessidades econômicas de “liquidação dos *kulaks* enquanto classe”, sem se importar “onde e como eles morressem”. No entanto, o que Dovzhenko entregou foi um filme sem polarizações reducionistas, complexo e permeado de profundas reflexões filosóficas sobre a vida e a morte, o conflito de gerações, a modernização do campo e a religiosidade. Muitos dos magnatas do partido detestaram o filme, chegando a considerá-lo uma obra contrarrevolucionária. (UZWYSHYN, s/d).

Figura 7 – Planos do filme *Terra* (1930). As ambiguidades da modernização do campo



Fonte: Planos retirados do filme.

Aos poucos, a nova Rússia começava a parecer muito com a antiga: polícia secreta, prisões e assassinatos de “inimigos do Estado”, cerceamento da liberdade, censura, quadros burocráticos e até mesmo um novo tipo de oligarquia, com o mais terrível de todos os “tzares”. Edmund Wilson, autor do famoso livro *Rumo à Estação Finlândia*, publicado pela primeira vez em 1940, escreveu no prefácio à edição de 1971:

A grande distância que separa a Rússia do Ocidente certamente tornou ainda mais fácil para os socialistas e liberais americanos imaginar que a Revolução Russa poria fim a um passado de opressão, aboliria uma civilização comercial e fundaria, segundo a profecia de Trotski, a primeira sociedade realmente humana [...]. Nada me levava a desconfiar que a União Soviética viria a tornar-se uma das mais abomináveis tiranias que o mundo jamais conhecera e que Stalin seria o mais cruel e inescrupuloso dos implacáveis czares russos. (WILSON, 2006, p. 548).

Neste artigo, o objetivo era pensar a história das revoluções russas através da análise de fontes fílmicas. Assim, iniciamos com uma discussão introdutória acerca de alguns conceitos que envolvem a relação entre cinema e História. A proposta de também começar o presente texto com algumas considerações historiográficas teve o objetivo de expor a diversidade dos discursos e narrativas históricas a respeito das revoluções russas e seus desdobramentos. Também com finalidades introdutórias, apresentamos uma breve descrição dos principais eventos ocorridos na Rússia, entre 1914 e 1921. Trabalhando os filmes como fontes históricas, o propósito era empreender um trabalho historiográfico que levasse em conta dimensões como a política, a cultura, o imaginário e as mentalidades. Tais filmes analisados são testemunhos de seu tempo e do lugar de onde são originários. Mas também foram significativos agentes do processo histórico, na medida em que eram obras feitas com um caráter politicamente ativo, propagandístico, revolucionário na forma e no conteúdo. Portanto, a análise dessas fontes fílmicas necessita levar em conta o caráter ideológico das películas, assim como sua perpetuação como documentos/monumentos, pois “o documento não é qualquer coisa que fica por conta do passado, é um produto da sociedade que o fabricou segundo as relações de forças que aí detinham o poder”. (LE GOFF, 2012, p. 520). Para Jacques Le Goff (p. 522) “o documento é

monumento. Resulta do esforço das sociedades históricas para impor ao futuro – voluntária ou involuntariamente – determinada imagem de si próprias”. Por último, ainda é preciso enquadrar esses filmes aqui analisados como produtores de discursos históricos sobre as revoluções russas, não deixando de levar em conta seus aspectos estéticos e suas relações com a arte em geral.

Notas

¹ “Beyond the generic similarity, however, every revolution has its own character”. (FITZPATRICK, 1994, p. 9).

² “All revolutions have *liberté, égalité, fraternité* and other noble slogans inscribed on their banners. All revolutionaries are enthusiasts, zealots; all are utopians, with dreams of creating a new world in which the injustice, corruption, and apathy of the old world are banished forever. They are intolerant of disagreement; incapable of compromise; mesmerized by big, distant goals; violent, suspicious, and destructive. Revolutionaries are unrealistic and inexperienced in government; their institutions and procedures are extemporized. They have the intoxicating illusion of personifying the will of the people, which means they assume the people is monolithic. They are Manicheans, dividing the world into two camps: light and darkness, the revolution and its enemies. They despise all traditions, received wisdom, icons, and superstition. They believe society can be a *tabula rasa* on which the revolution will write”. (texto original).

³ “There is nothing like revolutions for provoking ideological contestation among their interpreters”. (texto original).

⁴ “*Istoriya Vsesoyuznoi Kommunisticheskoi Partii (bol'shevikov): Kratkii Kurs*”.

⁵ Os livros *A Revolução Russa de 1917* (1967), de Marc Ferro e *The Russian Revolution* (1982), de Sheila Fitzpatrick são algumas das obras representantes dessa corrente.

⁶ Para melhores informações sobre essas discussões, recomendamos a leitura do

artigo “Historiografia da Revolução Russa: antigas e novas abordagens”, de Angelo Segrillo (2010). O texto é um balanço geral das tendências historiográficas sobre a Revolução Russa desde sua ocorrência até o período pós-Guerra Fria.

⁷ De acordo com o calendário gregoriano, seria março de 1917. Na época, a Rússia ainda utilizava o calendário juliano, atrasado 13 dias em relação ao ocidental. Assim, a Revolução de Outubro ocorreu em novembro. A Rússia adotou o calendário gregoriano apenas em 1918. As datas aqui utilizadas para o ano de 1917 correspondem ao antigo calendário juliano.

⁸ O Governo Provisório foi, basicamente, uma organização da Duma – Parlamento criado em decorrência das pressões e consequências da Revolução de 1905, o primeiro golpe na autocracia de Nicolau II. A Primeira Duma entrou em atividade em maio de 1906, sendo dissolvida pelo czar em julho do mesmo ano (outras três Dumas a sucederam). Com o tempo, a Duma se tornou cada vez mais um arremedo de parlamento legislativo. Porém, a partir de 1915 passou a assumir funções maiores no comando da guerra (um dos fatos que levou o próprio Nicolau a assumir o posto de comandante-em-chefe do Exército). “A Duma estava se movimentando, sem confiança suficiente, e ainda dentro do quadro da monarquia constitucional, para o papel de governo central”. (MILNER-GULLAND; DEJEVSKY, 2007, p. 147).

⁹ Abreviação para socialistas-revolucionários. Os SRs eram o partido

com maior aproximação dos camponeses, enquanto a presença dos bolcheviques no campo era quase nula. É preciso lembrar que, nessa época, cerca de 85% da população da Rússia era formada por camponeses (REIS FILHO, 1997, p. 23).

¹⁰ Em seu artigo “O filme: uma contra-análise da sociedade?”, Ferro também analisa outro filme, “o primeiro filme anti-soviético”, realizado também em 1918, em Kiev, de autor desconhecido: *Dias de Terror em Kiev*. Como não conseguimos ter acesso a esse filme, não foi possível analisá-lo aqui.

¹¹ Os soviéticos não inventaram a montagem cinematográfica. Ela já vinha sendo aprimorada desde o início do século XX. O norte-americano D.W. Griffith também pode ser chamado de “Pai da Montagem”. Ele foi “inspiração” – assim como as técnicas do cinema norte-americano em geral – para Kulechov, por exemplo. Os soviéticos conheciam o cinema feito nos Estados Unidos. No entanto, o diferencial foi levar a montagem para outra perspectiva, para além do cinema narrativo, usando a montagem não apenas para contar histórias, mas, essencialmente, para a construção de ideias.

¹² Segundo Cristiane Nova (1995, s/p), “o Estado tinha consciência da importância ideológica da Arte e, em especial do cinema, e buscava transformá-

la em um instrumento para a construção do socialismo. Mas, ao mesmo tempo, também percebia o valor e o significado da liberdade criadora artística”.

¹³ *Proletkult* (abreviação de *proletarskaya kultura* – “cultura proletária”) foi um grupo criado em 1917, independente do Partido Bolchevique. Sua missão era gerar uma cultura de origem operária. Com um pensamento marxista, os seus integrantes tinham fixa a ideia de desenvolver uma “nova superestrutura” de apoio ao poder dos soviets. Após várias reformas e perda de influência, o *Proletkult* foi extinto no início da década de 1930.

¹⁴ “No plano artístico, o ‘cine-olho’ de Vertov é um método de decifração do mundo que recusa tanto a reprodução da aparência imediata quanto a sugestão simbolista de pretensas essências espirituais”. (SARAIVA, 2006, p. 134).

¹⁵ A representação do planeta é uma clara alegoria da sociedade russa do Antigo Regime.

¹⁶ A necessidade de mitos fundadores está presente em todas as sociedades. Não se trata de mérito ou simples artimanha bolchevique, até porque, dificilmente, os filmes citados aqui colocam o partido como “vanguarda do proletariado” ou da revolução, mas exaltam os próprios movimentos sociais.

¹⁷ Termo utilizado para designar “camponeses abastados”.

Referências

- ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas*. In: *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985. P. p. 113-156. [Data de publicação original: 1947]
- BARROS, José d'Assunção. *Cinema e história: entre expressões e representações*. In: NÓVOA, Jorge; BARROS, José D'Assunção (org.). *Cinema-história: teoria e representações sociais no cinema*. 3.ed. Rio de Janeiro: Apicuri, 2012. P. p. 55-105.
- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica* [segunda versão]. 2ª reimpressão. Porto Alegre: Zouk, 2014.
- CARVALHO, Diogo. *Película vermelha: da revolução a desestalinização*. *Revista de história*, v. 1, n. 1, p. 91-102, 2009.
- CAVALIERE, Arlete. Teatro russo e revolução: experimentalismo e vanguarda. In: JINKINGS, Ivana; DORIA, Kim (org.). *1917: o ano que abalou o mundo*. São Paulo: Boitempo & SESC SP, 2017. p. 103-119.
- EISENSTEIN, Sergei. *A ideia*. In: RAMOS, Jorge Leitão. *Sergei Eisenstein*. Lisboa: Livros Horizonte, 1981. p. 72-73. [Texto retirado de uma conferência de S. Eisenstein realizada na Sorbonne, em 17 de fevereiro de 1930]
- FERRO, Marc. *Cinema e história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- FERRO, Marc. *O filme: uma contra-análise da sociedade?*. In: LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre (org.). *História: novos objetos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995. p. 199-215.
- FIGUEIREDO, Clara. O Construtivismo russo: história, estética e política. In: JINKINGS, Ivana; DORIA, Kim (org.). *1917: o ano que abalou o mundo*. São Paulo: Boitempo & SESC SP, 2017. p. 91-101.
- FITZPATRICK, Sheila. *The Russian Revolution*. 2. ed. Oxford University Press, 1994.
- FRESSATO, Soleni Biscouto. Cinematógrafo: pastor de almas ou o diabo em pessoa? Tênu limite entre a liberdade e alienação pela crítica da Escola de Frankfurt. In: NÓVOA, J.; FRESSATO, S. B.; FEIGELSON, K. (org.). *Cinematógrafo: um olhar sobre a história*. Salvador: EDUFBA; São Paulo: Ed. da Unesp, 2009. p. 85-98.
- HOBSBAWM, Eric. *Era dos extremos: o breve século XX, 1914-1991*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- HOBSBAWM, Eric. Podemos escrever uma história da Revolução Russa?. In: HOBSBAWM, Eric. *Sobre história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 256-267.
- KERSHAW, Ian. *De volta do inferno: Europa, 1914-1949*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- KORNIS, Mônica Almeida. *Cinema, televisão e História*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- KRACAUER, Siegfried. *De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão*. Rio de Janeiro: Zahar, 1988. [Data da publicação original: 1947].
- LE GOFF, Jacques. *História e memória*. 6. ed. Campinas: Ed. da Unicamp, 2012.

- MAGNOLI, Demétrio. Pela lógica de Putin, esconder a revolução faz todo o sentido. *Jornal Folha de São Paulo*, São Paulo, 5 nov. 2017, p. 3. (Número especial sobre o centenário da Revolução Russa).
- MENDES, Adilson. *Impacto e permanência do cinema soviético revolucionário*. In: JINKINGS, Ivana; DORIA, Kim (org.). *1917: o ano que abalou o mundo*. São Paulo: Boitempo & SESC SP, 2017. p. 121-135.
- MILNER-GULLAND, Robin; DEJEVSKY, Nikolai. *Rússia e a antiga União Soviética*. Barcelona: Ediciones Folio, S/A, 2007. [Edição Brasil. Tradução: Alexandre Martins. Coleção *Grandes Civilizações do Passado*]. p. 142-184.
- MONTEFIORE, Simon Sebag. *Stalin: a corte do czar vermelho*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- NOVA, Cristiane. Revolução e contrarrevolução na trajetória de Eisenstein. *Revista O Olho da História*, n.1, 1995. Disponível em: <http://historianovest.blogspot.com.br/2009/09/revolucao-e-contra-revolucao-na.html>.
- NÓVOA, Jorge. Apologia da relação cinema-história. In: NÓVOA, Jorge; BARROS, José D'Assunção (org.). *Cinema-história: teoria e representações sociais no cinema*. 3. ed. Rio de Janeiro: Apicuri, 2012. p. 19-54.
- NÓVOA, Jorge. Cinematógrafo. Laboratório da razão poética e do “novo” pensamento. In: NÓVOA, J.; FRESSATO, S. B.; FEIGELSON, K. (org.). *Cinematógrafo: um olhar sobre a história*. Salvador: EDUFBA; São Paulo: Ed. da Unesp, 2009. p. 159-190.
- PEDROSA, Gabriel Medeiros Alves; CÂMARA, Bruno Augusto Dornelas. O cinema, o nacionalismo e as perturbações na República de Weimar. *Revista O Olho da História*, n. 27, maio de 2018.
- PIPES, Richard. *História concisa da Revolução Russa*. 4. ed. Rio de Janeiro: BestBolso, 2017.
- RAMOS, Jorge Leitão. *Sergei Eisenstein*. Lisboa: Livros Horizonte, 1981.
- REED, John. *Dez dias que abalaram o mundo*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2010. [Data da primeira publicação: 1919].
- REIS FILHO, Daniel Aarão. *A revolução russa: 1917-1921*. 4. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.
- REIS FILHO, Daniel Aarão. *Uma revolução perdida: a história do socialismo soviético*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 1997.
- ROSENSTONE, Robert. *A história nos filmes, os filmes na história*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2015.
- SANTOS Jr, Roberto Lopes dos. Análise sobre a abertura dos arquivos russos no pós-comunismo a partir das interpretações de pesquisadores norte-americanos e europeus (1993-2013). In: SEMINÁRIO NACIONAL DE HISTÓRIA: POLÍTICA CULTURA E SOCIEDADE, 5., Rio de Janeiro. *Anais [...] Rio de Janeiro: PPGH/UERJ*, 2013.
- SARAIVA, Leandro. Montagem Soviética. In: MASCARELLO, Fernando (org.). *História do cinema mundial*. Campinas: Papirus, 2006. p. 109-141.
- SEGRILLO, Angelo. Historiografia da Revolução Russa: antigas e novas abordagens. *Revista Projeto História*, n. 41. Dezembro de 2010. p. 63-92.
- SMITH, Steve A. *Revolução Russa*. Porto Alegre: L&PM, 2013.
- UZWYSHYN, Raymond. *Philosophy, Iconology, Collectivization: Earth (1930)*. Disponível em: <http://rayuzwysyn.net/dovzhenko/Earth.htm>.

WILSON, Edmund. *Rumo à Estação Finlândia*: escritores e atores da história. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. [Data da primeira publicação: 1940]

Fontes filmográficas:

O Revolucionário (Revolutsioner, 1917). Direção e roteiro: Evgueni Bauer. Duração: 29 min.

Estreitamento (Uploteine, 1918). Direção: Anatoli Dolinov, Alexander Panteleyev e Donat Pashkovsky. Roteiro: Alexander Panteleyev e Anatoli Lunacharsky. Produção: Comitê de Cinema de Petrogrado. Duração: 30 min.

As Extraordinárias Aventuras de Mr. West no País dos Bolcheviques (Neobychnyye priklyucheniya mistera Vesta v strane bolshevikov, 1924). Direção: Lev Kulechov. Roteiro: Vsevolod Pudovkin e Nikolay Aseev. Cinematografia: Aleksandr levitsky. Duração: 77 min.

A Câmera Olho (Kinoglaz, 1924). Direção e roteiro: Dziga Vertov. Duração: 78 min.

Interplanetary Revolution (Mezhplanetnaya revolyutsiya, 1924). Direção e roteiro: N. Khodataev, Z. Komissarenko, Y. Merkulov. Cinematografia: V. Alexeyev. Duração: 8 min.

Aelita, Rainha de Marte (Aelita, 1924). Direção: Yakov Protazanov. Roteiro: Aleksei Fajko e Fyodor Otsep. Baseado em obra de Aleksei Tolstoy. Cinematografia: Emil Schünemann e Yuri Zhelyabuzhsky. Duração: 80 min.

Results of the 13th Party Congress of Cooperation (1925). Sem informações de ficha técnica. “Publicado” pelo Petrograd Union Production Bureau. Duração: 4 min.

A Greve (Stachka, 1925). Direção: Sergei M. Eisenstein. Roteiro: Grigoriy Aleksandrov, Sergei M. Eisenstein, Ilya Kravchunovsky e Valerian Pletnev. Cinematografia: Eduard Tisse. Duração: 94 min.

O Encouraçado Potemkin (Bronenosets Potemkin, 1925). Direção: Sergei Eisenstein. Roteiro: Nina Agadzhanova. Cinematografia: Eduard Tisse. Duração: 73 min.

A Mãe (Mat, 1926). Direção: Vsevolod Pudovkin. Roteiro: Nathan Zarkhi. Baseado na obra homônima de Máximo Gorki. Cinematografia: Anatoli Golovnya. Duração: 87 min.

A Sexta Parte do Mundo (Shestaya chast mira, 1926). Direção e roteiro: Dziga Vertov. Duração: 74 min.

Segundo a Lei (Po Zakonu, 1926). Direção: Lev Kulechov. Roteiro: Lev Kulechov e Viktor Shklovsky. Baseado no conto “The Unexpected”, de Jack London. Cinematografia: Konstantin Kuznetsov. Duração: 78 min.

O Fim de São Petersburgo (Konets Sankt-Peterburga, 1927). Direção: Vsevolod Pudovkin e Mikhail Doller. Roteiro: Nathan Zarkhi. Cinematografia: Anatoli Golovnya. Duração: 87 min.

A Queda da Dinastia Romanov (Padeniye dinastii Romanovykh) (URSS, 1927). Direção e roteiro: Esfir Shub. Duração: 90 min.

Tempestade na Ásia (Potomok Chingis-Khana, 1928). Direção: Vsevolod Pudovkin. Roteiro: Osip Brik e I. Novokshenov. Cinematografia: Anatoli Golovnya. Duração: 120 min.

Outubro (Oktyabr, 1928). Direção e roteiro: Sergei Eisenstein e Grigoriy Aleksandrov. Cinematografia: Eduard Tisse. Duração: 115 min.

A Montanha do Tesouro (Zvenigora, 1928). Direção: Aleksandr Dovjenko. Roteiro: M. Ioganson, Y. Tyutyunik e A. Dovjenko. Cinematografia: Boris Zavelev. Duração: 91 min.

Um Homem Com uma Câmera (Chelovek s kino-apparatom, 1929). Direção e roteiro: Dziga Vertov. Duração: 66 min.

Arsenal (1929). Direção e roteiro: Aleksandr Dovjenko. Cinematografia: Daniil Demutsky. Duração: 90 min.

A Nova Babilônia (Novyy Vavilon, 1929). Direção e roteiro: Grigori Kozintsev e Leonid Trauberg. Cinematografia: Andrei Moskin. Duração: 93 min.

Terra (Zemlya, 1930). Direção e roteiro: Aleksandr Dovjenko. Cinematografia: Daniil Demutsky. Duração: 78 min.

