

## **Película vermelha: da revolução à desestalinização**

---

**Diogo Carvalho**

Mestrando em Cultura e Sociedade  
Universidade Federal da Bahia

---

### **Resumo:**

A desintegração da URSS foi considerada um dos maiores desastres geopolíticos que o processo histórico produziu. Contudo, nesse campo é muito raro encontrar produções que fujam dos temas da política e da economia: a vida, a cultura, os costumes, a mídia, a TV e o cinema, entre outros assuntos, foram pouco estudados pelos acadêmicos. Dentre estes, talvez o cinema seja o tema que consegue obter alguma relevância acadêmica. Com o colapso do socialismo real e posteriormente com a popularização da internet e das redes de compartilhamento de dados, tornou-se possível aos historiadores dos mais diversos países estudar documentos que pertencem a um período inexplorado neste campo de análise, que se estende de 1929 a 1957: a ascensão e decadência do stalinismo. O presente artigo visa contribuir para a discussão do cinema soviético, realizando para isso uma análise comparativa entre diferentes fases da produção cinematográfica.

---

### **Palavras-chave:**

União Soviética • cinema • socialismo

## Introdução

A análise do cinema soviético está mais acessível do que nas décadas de 70 e 80. Até então, comparar as diferentes fases da produção cinematográfica soviética esbarrava em uma série de entraves. O principal deles talvez tenha sido a censura sobre algumas obras essenciais para a compreensão mais aprofundada sobre o tema.<sup>1</sup> A atual facilidade no acesso a esses documentos não advém somente do colapso da URSS,<sup>2</sup> mas também da popularização na internet de softwares que permitem o compartilhamento de arquivos entre usuários da *web*. *Softwares* como o *Emule*, o *Bit Torrent*, entre outros, permitem aos seus usuários a troca de dados existentes nos computadores.<sup>3</sup> Graças ao grande número de russos que usam estes programas, é possível encontrar nos sistemas de compartilhamento filmes raríssimos, alguns que até se supunha terem sido destruídos.

O cinema soviético pode ser dividido em algumas fases. Analisaremos três delas a partir do estudo histórico e comparativo entre alguns filmes. Tais filmes são exemplos dos diferentes períodos que o cinema soviético experimentou no desenrolar do processo histórico. Esta análise parte do pressuposto de que todo e qualquer registro imagético é um documento histórico. O cinema foi - e ainda é - um excelente instrumento de dominação ideológica. Com o cinema soviético isso não foi diferente. Contudo, para o bom aproveitamento das fontes, e para evitar generalizações, é necessário um cuidado: não se deve interpretar nenhum filme ou expressão artística como representante unísono de um momento histórico social.

Um determinado momento histórico-social jamais é homogêneo; ao contrario, é rico de contradições. Ele adquire "personalidade", torna-se um "momento" do desenvolvimento graças ao fato de que uma certa atividade fundamental da

- 1 Era quase impossível para os estudiosos do cinema soviético comparar as suas diferentes fases, pois a censura e o revisionismo impediram o acesso a filmes como *Padenie Berlina*. Com isso, havia neste tipo de análise comparativa uma lacuna de 20 anos que se estendia de 1930 a 1950.
- 2 Após tentativas de reestruturação política (*Glasnot*) e econômica (*Perestroika*) a URSS deixou de existir em 1991.
- 3 Estes dois programas permitem aos seus usuários o compartilhamento de arquivos. Para isso, basta que os computadores estejam conectados à internet.

vida nele predomina sobre as outras, representando uma “ponta” histórica.<sup>4</sup>

O primeiro período do cinema soviético caracterizou-se pela contestação de valores. A arte passou a ser vista como mais um instrumento de luta contra a hegemonia cultural da burguesia, o individualismo sentimentalista cedeu lugar ao cinema engajado. Na guerra civil, o cinema teve importância, ao mostrar à população os acontecimentos nas frentes de batalha.<sup>5</sup> Neste período, por causa da falta de material cinematográfico, foi desenvolvido na Rússia 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.<sup>6</sup>

Após a consolidação da URSS,<sup>7</sup> os cineastas puderam obter do Estado revolucionário a estrutura necessária para desenvolver seus trabalhos. Os líderes soviéticos tinham a noção do peso ideológico que o cinema poderia ter sobre a população, porém essa primeira fase da produção cinematográfica soviética, possuiu entre as suas características principais a liberdade de criação dos artistas. Segundo Cristiane Nova, Trotsky foi um dos dirigentes bolcheviques que mais defendeu a idéia de total liberdade para as produções artísticas.<sup>8</sup> Inclusive formulou conjuntamente com André Breson, em 1935, o *Manifesto por uma arte verdadeiramente independente*.

## Um homem com uma câmera (1929)

*Um homem com uma câmera* talvez seja a melhor síntese do que era produzido na União Soviética neste período. Dirigido por Dziga Vertov,

4 Antonio Gramsci, *Literatura e vida nacional*, Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1968, p. 5.

5 Após a revolução de outubro de 1917, a URSS foi invadida por exércitos de 19 países diferentes que lutaram junto aos “russos brancos”, que visavam a derrubada do regime socialista instaurado após a tomada do poder pelos bolcheviques.

6 Cristiane Nova, “Revolução e contra-revolução na trajetória de Einsenstein”, *O Olho da História. Revista de História Contemporânea*, 1, 1 (1995), p. 142.

7 Com o fim da guerra civil e o reconhecimento de suas fronteiras, a URSS passou a gozar de relativa segurança territorial junto à comunidade internacional, fator que possibilitou aos comunistas no poder o tempo necessário para reorganizar o Estado.

8 Nova, “Revolução e contra-revolução”, p. 143.

este filme é um marco na cinematografia mundial, pois criou novos conceitos para a captação da realidade.<sup>9</sup>

As imagens foram editadas segundo uma lógica hieroglífica revelando um sentido à medida que o roteiro avançava. O *Kinoglaz* (Cine-Olho) e o *Kinopravda* (Cine-Verdade) foram conceitos surgidos para exemplificar teoricamente a forma como Vertov editou as imagens. Ele acreditava que a máquina tinha um poder de captação de imagens superior ao olhar humano. Era, segundo o cineasta, mais objetiva, quase científica, o que proporcionava um entendimento imparcial da realidade.

*Um homem com uma câmera* realmente é espetacular. Suas imagens são inacreditáveis para a época, sua linguagem é universal, totalmente desprovida de relação com a literatura ou o teatro.

As primeiras cenas são dentro de uma sala de cinema e a sua preparação para receber o espectador. O filme em si só começa quando todos os espectadores estão em seus lugares. Há intenção do diretor em dar a idéia de que o filme é o retrato da vida cotidiana de todos aqueles que estão no cinema.

Posteriormente à cena do cinema, Vertov procurou representar o dia-a-dia do povo russo começando pela manhã, com alguns sem teto dormindo nas calçadas e outros cidadãos despertando em suas camas. A miséria demonstrada nestas cenas é fortíssima, contribuindo para a tese do cinema realidade e para a autonomia criativa que a produção soviética tinha neste período. As tomadas nos trilhos dos trens também são revolucionárias sob o ponto de vista técnico. As mulheres aparecem bastante no filme, inclusive se vestindo pela manhã, algo impensável no cinema ocidental da época.

O filme de Vertov acompanha o transcorrer das atividades costumeiras de um dia de um soviético comum. A velocidade da trilha sonora é proporcional à dinâmica do dia-a-dia. Logo no início da manhã ela é bem calma e vai aumentando sua cadência à medida que as pessoas vão ocupando as ruas para fazer as suas atividades.

9 Dziga Vertov, cineasta russo da primeira geração de diretores soviéticos. Além de *Um homem e uma câmera*, Vertov foi responsável pela edição da revista semanal *Kinodelia*, que faliu devido ao boicote ocidental ao cinema soviético nos primeiros anos da revolução, boicote que inviabilizava a produção de novos filmes pois não se tinha acesso a filmes virgens.

Nessa parte do filme é apresentado o sair dos bondes das centrais e o começo do trabalho nas fábricas, mais especificamente, nas siderúrgicas. Depois há um enfoque do roteiro na chamada Linha Lênin, que consistia na viagem dos soviéticos entre Odessa e Ialta.

Este período da história da URSS foi caracterizado por um surto de desenvolvimento econômico,<sup>10</sup> as ruas estavam cheias de pessoas se dirigindo aos seus trabalhos, a quantidade de veículos era enorme; o cineasta pretendia demonstrar através das imagens uma sociedade em plena ascensão. As cidades eram bem planejadas, com avenidas largas e limpas e, pela quantidade de bondes em circulação, o sistema de transporte parecia ser eficiente. Cenas de um cartório de registros civis revelam que na sociedade soviética havia facilidade em casar e se divorciar. Estes acontecimentos aparecem no filme como banais, corriqueiros, presentes no cotidiano.

A sociedade industrial também é explicitada de forma que o homem apareça mecanizado, absorvido em seu trabalho manual, repetitivo, quase sempre apresentando bom humor na realização da sua tarefa.

O lado esportista do cidadão soviético também é demonstrado. As pessoas aparecem nas praias praticando esportes aquáticos, as mulheres muito à vontade, praticando o topless. A sociedade soviética aparentava ser bastante despidorada de valores morais relativos à sexualidade, pois aparecem cenas de homens tomando banho nus com mulheres em volta, aparentando ser uma situação cotidiana. Nestas tomadas, a preocupação do cidadão soviético com a forma física fica muito evidente.

Outra cena relevante acontece quase no final do filme, quando algumas mulheres aparentemente em um parque de diversões treinam tiros de ar-comprimido em bonecos com insígnias da suástica pintadas em seus chapéus, revelando a antipatia do cidadão soviético ao nazifascismo antes mesmo de ele se tornar hegemônico na Alemanha, o que só viria a ocorrer em 1933.

Esta liberdade em criar e formular novos conceitos, formas, maneiras, técnicas e outras inovações reforçam a tese de que havia, até a

10 Neste período a URSS ainda experimentava os benefícios econômicos da NEP, substituída pelos planos quinquenais em 1929, o que também levou a economia soviética a períodos de crescimento sem precedentes, especialmente na década de 30. Ver Eric J Hobsbawm, *Era dos extremos: o breve século XX, 1914-1991*, São Paulo, Companhia das Letras, 2007, p. 467.

ascensão de Stálin ao poder, uma certa indicação do partido em não enquadrar um modelo artístico cultural como forma única e inacabada do regime. Não havia uma cartilha que determinasse a forma e o conteúdo das manifestações artísticas.

### ***Padenie Berlina* (1949)**

O segundo filme a ser analisado se trata de uma produção raríssima que faz parte de uma trilogia, cuja intenção foi consolidar a imagem de Stálin como o grande nome da história recente soviética. Este período é antagônico ao analisado anteriormente, pois se havia uma certa liberdade criativa que não direcionava diretamente as produções artísticas, com a ascensão de Stálin ao controle do aparato burocrático, essa liberdade foi suprimida. Essa supressão da liberdade criativa não era onipresente, ela existia com muita intensidade, entretanto, era passível de ser burlada, como fez Eisenstein em *Ivã o Terrível*, película que sutilmente criticava Stálin ao descrever Ivã com defeitos similares aos seus.<sup>11</sup>

O primeiro filme desta trilogia é *Kliatva* (O voto), de 1946, onde Lênin é retratado passando o controle do Estado soviético a Stálin, atitude que contrariava seu testamento político, onde afirmava que Stálin era um dos menos indicados para ocupar o cargo de secretário-geral. O segundo filme desta trilogia - e que faz parte dos filmes escolhidos para esta análise - é *Padenie Berlina*, película que retrata a segunda guerra mundial segundo o ponto de vista soviético. O terceiro filme desta trilogia é *Nezavibaimi 1919 god* (O inesquecível 1919), produzido em 1950, que retrata a história soviética de 1919 até 1950 seguindo um viés stalinista. Estes três filmes foram dirigidos por Mijail Chiaureli<sup>12</sup>, sendo que os últimos dois são coloridos.

*Padenie Berlina* é tão raro para os brasileiros que encontrei apenas uma referência em língua portuguesa no artigo publicado pela revista *O olho da história*. Na terceira edição desta revista, há um artigo de Rafael de España, professor da universidade de Barcelona e editor da revista *Film-*

11 Nova, "Revolução e contra-revolução", p. 153.

12 Rafael de España, "Guerra, cinema e propaganda", *O Olho da História. Revista de História Contemporânea*, 3, 3(1995), <http://www.oohodahistoria.ufba.br/o3rafael.html>, acessado em 19/02/2009.

*historia*. Ele afirma que após a morte de Stálin, estes filmes pertencentes à trilogia e outros que faziam culto à sua personalidade foram recolhidos e proibidos de serem postos em circulação devido às reformas iniciadas por Kruschhev.

Para a desgraça dos historiadores, essas obras, que refletem o auge da megalomania de Stálin, foram retiradas de circulação depois da morte do ditador, quando sua figura foi objeto de uma total revisão pelas mãos da equipe de Kruschhev. Ao invés da consequência mais ou menos lógica do devir histórico, Stálin se converteu em uma incômoda cova no limpo caminho traçado pelo grandioso Lênin.<sup>13</sup>

Apesar de estar em russo e não existirem legendas em português, a linguagem do filme permite uma interpretação da intenção do diretor na edição das cenas. Em *Padenie Berlina* o realismo socialista é aplicado na íntegra. O filme começa com uma cena onde umas crianças camponesas correm em direção ao que parece ser a casa de sua professora que as leva para conhecer uma metalúrgica e o trabalho dos operários. Esta cena revela a intencionalidade do diretor em representar a sociedade soviética como aliança destas duas classes sociais: os camponeses e o proletariado.

A burocracia do partido ganha grande destaque nas primeiras cenas do filme. Nas tomadas relativas aos escritórios das repartições, Stálin está presente em todas as paredes. Em uma destas seqüências, o plano principal focado pela câmera é o da conversa entre dois dirigentes do partido, entretanto, discretamente a câmera insiste em mostrar, quase que concorrendo com o foco principal, uma foto de Stálin sentado em um banco ao lado de Lênin. Esta conversa que ocorre dentro deste escritório é sobre uma ordem que um destes burocratas recebe para viajar urgente para se encontrar com Stálin. É cômica a expressão que Alexey Ivanov faz ao receber este convite, não sei se por espanto, medo ou admiração.

A primeira cena de Stálin é idílica, quase ridícula: esta tomada começa enfocando o céu para posteriormente realizar um enquadramento em primeiro plano de Iosef, dando a impressão de endeusamento e ligação com o divino. Ele aparece vestido impecavelmente de branco, arando a terra e dando algumas instruções ao burocrata que ele havia solicitado à sua presença. As cenas posteriores são muito interessantes pois mostram o

13 Ibidem.

ataque da *Luftwaffe* e da *Wehrmacht* ao território soviético. Nestas seqüências são mostradas diversas atrocidades cometidas pelos nazistas. Lembram um documentário, também de origem soviética, sobre estes crimes de guerra: *Bitva za nashu Sovietskuiu Ukrainu* (A luta por nossa Ucrânia soviética, 1943).

Após as cenas do ataque surpresa alemão, aparecem, em um take muito rápido<sup>14</sup>, os famosos zepelins que, interligados por cabos de aço, protegiam o espaço aéreo de Moscou. Os dirigíveis formavam uma barreira física aos bombardeiros da *Luftwaffe*, que tinham que bombardear de muito alto, perdendo a precisão necessária para atingir os alvos. Stálin volta a aparecer de dentro do *Kremlin* como um estrategista, reunido com seu estado maior e tomando as decisões para a contra ofensiva, comportamento que contraria o perfil traçado por um dos seus mais importantes biógrafos, Dmitri Volkogonov, que o caracteriza como impotente e inapto em situações como esta. O diretor reproduziu na íntegra o famoso discurso de Stálin clamando pela guerra patriótica quando os nazistas ainda estavam nos arredores de Moscou. Para isso ele chegou a utilizar-se de imagens reais que foram inseridas no filme.

As cenas dedicadas a Hitler e ao alto comando nazista foram feitas com a intenção de ridicularizar. A primeira aparição de Hitler é acompanhada pela trilha sonora com uma fanfarra. Ele é saudado pelo alto-comando nazista e se dirige a uma sala onde estão reunidos os seus apoiadores no plano internacional. Espanha, Japão, Itália, Romênia e, o mais impressionante, o Papa, que está lá para dar os parabéns a Hitler pela conquista de parte do território russo. Esta cena permite afirmar que a ligação entre o Vaticano e os regimes nazistas estava presente no imaginário cultural da sociedade soviética.

O filme, a partir daí, passa a se desenrolar em função da guerra, mais especificamente no contra-ataque soviético. Hitler continua figurando nas suas atuações como um descontrolado, gritando a todo instante, enquanto Stálin parece nunca perder a calma ou alterar a sua voz. Além de Hitler, outra personalidade histórica com muito destaque no roteiro é Hermann Göring, comandante da *Luftwaffe* e segundo na hierarquia nazista. O espectador que conhecer um pouco dos hábitos excêntricos de Göring

14 Palavra que na linguagem cinematográfica tem o significado de expor um quadro da imagem. Tem como sinônimo a palavra "tomada". Portanto quando se muda o *take* ou a tomada estamos mudando a imagem exposta.



ficará satisfeito ao ver sua representação cheia de detalhes, como a sua coleção de arte (obras roubadas nas ocupações nazistas) e o seu gosto pelos conhaques finos.

Com o avanço soviético, Berlim se torna o foco principal do filme. As cenas de batalha passam a ter maior destaque no roteiro, que começa a enfocar um pouco mais os soldados no *front*. Na batalha final por Berlim, o roteirista procurou descrever a famosa foto da bandeira soviética no alto do *Reichstag* em ruínas sendo empunhada por um soldado. Fotografia que atualmente já se sabe ter sido tirada dias depois de Berlim ter capitulado. A cena final do filme resume-se a Stálin chegando de avião em Berlim, recém ocupada pelo exercito vermelho. A recepção é apoteótica, os soldados invadem a pista do aeroporto e recebem o líder em êxtase.

Além de fazer propaganda do regime stalinista, *Padenie Berlina* é uma ótima fonte sobre a Segunda Guerra Mundial. Não podemos esquecer que a URSS foi o país com o maior número de mortos neste conflito. O filme, apesar de dirigido para cultuar a figura de Stálin, consegue passar alguns símbolos que representam o significado da Segunda Guerra Mundial para os soviéticos. O patriotismo, a garra e a defesa, não do regime, mas da existência, perante à barbárie nazista infligida nos territórios ocupados na Rússia, Ucrânia, Bielo-Rússia, formam o principal conjunto de representações que servem aos historiadores como hipóteses para a análise do discurso russo sobre a Segunda Guerra Mundial.

Pelo fato de não ter assistido o filme, Rafael de España o classificou como um mero panfleto destinado a exaltar a personalidade de Stálin. Isso é evidente, o filme foi feito com esta finalidade, porém o esforço de guerra de uma nação consegue ser mostrado nessa película. *Padenie Berlina* é muito mais do que mero instrumento de propaganda é uma fonte rica em detalhes sobre o cinema soviético deste período de auge da megalomania stalinista.

Em termos estéticos, o filme deixa a desejar. Não há técnicas inovadoras na sua montagem, o plano e o contra-plano padronizam a narrativa de forma intencional sem desvios dos parâmetros estabelecidos pelo realismo socialista. Porém, *Padenie Berlina* representa a fase em que o controle do Estado sobre a sociedade soviética foi mais abrangente. Intelectuais como Maiakovski se mataram ou foram mortos por serem coagidos a não produzir ou trabalhar forçosamente para enaltecer a

personalidade de Stálin.<sup>15</sup> Eisenstein talvez seja o caso mais emblemático deste tipo de perseguição que Stálin fazia para enquadrar os artistas. Ele foi acusado de traição e obrigado a se retratar publicamente.

## Quando as cegonhas voam (1957)

*Quando as cegonhas voam* é uma produção soviética de 1957, dirigida por Mikheil Kalatozishvili<sup>16</sup>. Também tem enfoque no período da segunda guerra mundial. Por causa das denúncias dos crimes cometidos no período stalinista, feitas por Krushev no XX Congresso do Partido Comunista em 1956, elementos como o culto à personalidade já não são mais presentes. Diferente dos outros dois filmes analisados, este pode ser caracterizado como um drama, cujo enfoque está nas emoções individuais e não nas manifestações sociais e emoções coletivas comuns aos outros dois.

O roteiro se concentra em cidadãos normais e em como a guerra afetou o dia-a-dia deles. As primeiras cenas dão enfoque na relação de Boris e Verônica, casal que vai se separar por causa da guerra. Ele vai para o *front* e ela tem sua casa atingida por um dos bombardeios da força aérea alemã. O filme passa, a partir daí, a representar os dois lados: o lado de quem está lutando e o lado de quem está na retaguarda. As representações da vida soviética dos que não foram à guerra e tiveram que viver em abrigos são muito ricas em detalhes. Há cenas, por exemplo, de festas realizadas dentro destes *bunkers* improvisados como moradia.<sup>17</sup>

Este filme revelou uma mudança no cinema soviético, que passaria a se enquadrar esteticamente com uma forma parecida com a do cinema ocidental desta época. A guerra neste filme é o pano de fundo para o drama que Verônica começará a viver ao casar com Marck Alexandrovich, primo de seu ex-namorado que tinha sido convocado para a guerra. No decorrer do filme, Verônica revela ter uma personalidade complicada, pois fica o tempo todo com a sensação de ter agido de má-fé com Boris, o personagem que ela não esperou voltar da guerra para se casar.

15 Poeta e literato russo que cometeu suicídio.

16 Diretor soviético que também dirigiu *YA Kuba*, em 1964, um filme sobre a sociedade cubana que recentemente foi relançado por Francis Ford Copola

17 Construção fortificada, que visa garantir a segurança dos seus ocupantes em caso bombardeios.

Uma questão interessante no filme é que o Homem que se casa com ela não vai para a guerra por ser pianista. A partir daí ela começa a trabalhar como enfermeira, cuidando dos feridos na guerra, sempre na esperança de seu ex-namorado voltar ou mandar uma carta. Não obstante, a situação no *front* está complicada e ele termina se ferindo. Segundo o amigo dele que consegue voltar da guerra, ele morre. Mesmo assim, quando a guerra acaba ela vai ao seu encontro, mas não consegue achá-lo na confusão que se forma com o retorno das tropas. Este filme, com ares de melodrama vitoriano, desempenhou a finalidade política de apresentar ao mundo uma imagem da sociedade soviética. Neste tipo de representação imagética, o povo daquele país aparecia como dominado pelas mesmas preocupações emotivas e intimistas vigentes no mundo ocidental. Além de ser avesso à guerra. Em outras palavras, uma URSS sinceramente interessada na coexistência pacífica, anunciada por Krushev.

## Considerações Finais

Na comparação entre as três obras, fica evidente que a produção soviética foi diretamente influenciada pelo momento histórico-social que o regime passava. O primeiro filme analisado talvez seja o melhor exemplo de um período cuja arte se misturou com a propaganda política. É bom salientar que nessa primeira fase da revolução não existia um modelo teórico oficial que enquadrasse em uma só perspectiva as expressões artísticas. Em 1928 há o início da aplicação prática do realismo socialista, conceito inspirado nas idéias do literato russo Máximo Gorki, que direcionava a produção artística segundo uma série de critérios: “heróis positivos, sem ambigüidades; repulsa ao individualismo e ao sentimentalismo burguês”.<sup>18</sup> A partir de 1957 o cinema soviético passa a tratar temas até então proibidos anteriormente, como os dramas individuais, indício que leva à possibilidade de um relaxamento do regime em aplicar nas artes o realismo socialista ao extremo.

Estes três filmes devem ser analisados pelos historiadores com sensibilidade para perceber nas suas entrelinhas dispositivos simbólicos de comunicação com as massas. Por serem filmes produzidos por diretores de estilos heterogêneos e com propósitos diversos, eles são, no seu conteúdo e na sua estética, diferentes.

18 Espanha, “Guerra, cinema e propaganda”.

O que há de comum entre os três é que todos foram produzidos segundo uma política de Estado de legitimação simbólica e mitológica: política que teve vários momentos distintos, porém sempre sob o controle estatal. Este estado proletário e camponês regulou e censurou a produção cinematográfica segundo seus interesses, relegando à arte, em especial ao cinema, o papel de principal agente formador e consolidador desta nova sociedade: anti-burguesa, soviética, e carente de símbolos e mitos.