

## Cultura, cinema e populações alógenas na URSS: da revolução ao stalinismo.

Diogo Carvalho <sup>1</sup>

### Resumo.

Este artigo visa problematizar os impactos da revolução de outubro na organização da cultura na URSS. O objeto de análise foi o complexo cinematográfico deste extinto país. Também foram abordadas as diferenças na organização da cultura em dois diferentes períodos da história soviética. Nestes períodos, aspectos relativos à representação de populações alógenas foram incontornáveis, portanto, procuramos dialogar com estas representações. O primeiro período se estende da revolução a morte de Lênin, e o segundo da morte de Lênin a ascensão de Stalin.

**Palavras chave:** cultura, URSS, cinematográfico, Lênin, Stalin.

### Abstract

This article aims to question october's revolution impacts over culture's organization in USSR. The object of analysis was the motion picture complex of this former country. It has also been approached the differences in culture's organization in two different historical periods of soviet history. In these different periods, aspects regarding the representation of alien populations were unavoidable, therefore, we tried to dialog with these representations. The first period goes from the revolution till Lenin's death, and the second from Lenin's death to the rise of Stalin.

**Keywords:** Culture, USSR, cinematographic, Lenin, Stalin.



Figura 1: cartaz de Kinoglaz(1924). Dir , Dziga Vertov URSS, Goskino.

1 Historiador (UFBA). Mestrando do Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade (UFBA). Bolsista CAPES. diogocarvalho\_71@hotmail.com

### **A singularidade da organização cultural em contextos revolucionários: o caso do cinema soviético**

As características fundamentais de uma cultura revolucionária, e que a distinguem da cultura distópica, não se baseiam nas expressões culturais realizadas no período revolucionário. Tais características são expressas quando a cultura revolucionária lida com “novos problemas, novos meios de comunicação e novas formas de expressão” (WILLET, 1987, p. 90). As suas características ficam ainda mais explícitas, quando sua forma de organização é analisada em interface com as produções artísticas oriundas deste modelo.

Posteriormente ao período da guerra civil (1918/1922), onde Estados de 10 países enviaram tropas para invadir a URSS na guerra entre Brancos e Vermelhos, a URSS se aproximou bastante da Alemanha pré-hitleriana. Para Willet (1987) esta aproximação impactou profundamente as relações culturais entre estes países, e foi objetivada, como contra ponto, a inferioridade que estas duas nações tinham na conjuntura internacional. Isto, quando comparados com as potências que tinham sido vitoriosas na Primeira Guerra Mundial. Vários tratados de cooperação internacional foram estabelecidos entre estes dois Estados. No plano cultural, o que mais teve impactos imediatos foi o Socorro Proletário Internacional, inicialmente elaborado por Lênin. Esta organização visava contrapor entidades filantrópicas organizadas nos países capitalistas, sendo dirigida pelo socialista alemão Willi Muenzenberg. Este que logo percebeu que o Socorro Proletário Internacional poderia ser utilizado para além das suas funções humanitárias emergenciais e servir, também, para a aproximação e trocas culturais entre o Estado Bolchevique e a República Weimar.

Isso resultou num enorme fluxo dialético de experimentação e intercâmbio cultural protagonizado por artistas e gestores da cultura nestes países. Vários artistas Soviéticos de renome internacional se dirigiram a Alemanha neste período: Malevitch, Kadinski Maiakovski, e ajudaram a organizar A Mostra de Arte Soviética, realizada em 1922, na cidade de Berlim.

Logo após a primeira fase da Nova Política Econômica (NEP)<sup>2</sup>, diversas discussões internas foram travadas no Instituto Para Cultura Artística, vinculado ao comissariado. Dentre os debates mais calorosos, as idéias relacionadas à reformulação do conceito de produtivismo ganharam destaque. Este

<sup>2</sup> Para mais informações ver: LEWIN, MOSHE. O Século Soviético: da revolução de 1917 ao colapso da URSS. Rio de Janeiro/São Paulo: Record.2007.

novo conceito se baseava em relaxar as experimentações laboratoriais da arte e empregar contornos estéticos, influenciados por uma determinada eficiência industrial. Ou seja, a finalidade deste conceito, visava reunir diversos aspectos da vida cotidiana em uma seqüência que hipoteticamente demonstraria com maior exatidão aspectos do cotidiano.

Diversos artistas, identificados com o experimentalismo, cambiaram suas formas de produção e passaram a destinar sua capacidade criativa para atividades culturais consideradas mais práticas e objetivas. “Rudchenko passou, então, da arte laboratório à fotografia, à criação de projetos e a diversos outros setores das artes gráficas práticas; Popova e Stepanova dedicaram-se à cenografia e aos tecidos; os irmãos Soternberg, aos manifestos , e assim por diante” ( WILLET,1987, p. 99)

Eisenstein foi um destes artistas que aderiram à aplicação prática deste novo conceito de construtivismo, em parte elaborado por Lênin e demais colaboradores do Instituto Para Cultura Artística. Depois de um início proeminente como diretor teatral, onde Sergei Eisenstein conheceu Meierhold, este cineasta absorveu elementos da fotomontagem dadaísta “berlinense” (WILLET, 1987, p. 99) e os transportou para o cinema. Nascia então o método de montagem filmica elaborado por Eisenstein. Cujo principio básico é amplo e, grosso modo, pode ser expresso assim: “tratava-se de escolher e juntar diversos fragmentos da realidade, construindo um conjunto artisticamente satisfatório” (WILLET, 1987, p. 99).

Apesar de não ser claro na sua síntese sobre o conceito de neo-construtivismo, transposto para a teoria de montagem criada por Eisenstein, Willet (1987) observou que o interesse maior em reformular a arte, neste período, foi o de demonstrar, de forma mais objetiva, o cotidiano e suas agruras através da arte.

O contexto revolucionário impactou profundamente a estrutura de produção filmica existente na Rússia neste período. O cinema na Rússia teve a sua primeira exibição realizada quatro meses depois dos irmãos Lumière exibirem seus pequenos filmes em 28 de dezembro de 1895 na França. Segundo Birgit Beumers(2009) e Peter Kenez (2008), as exibições realizadas através do cinematógrafo, só chegaram à Rússia em Maio de 1896.

As primeiras cidades que exibiram os curtos filmes feitos pelos Lumieres foram: São Petersburgo e Moscou. No inicio da propagação do cinema na Rússia czarista, o mercado cinematográfico era

monopolizado por companhias francesas que distribuíam seus filmes. Um dos primeiros documentários realizados sobre um evento histórico foi realizado através desta relação, quando os irmãos Lumière enviaram para a Rússia o “câmera man” Camille Cerf, que filmou a coroação de Nicolau II (KENEZ, 2008).

Para Cristiane Nova, o monopólio francês foi ocasionado pelo “processo de penetração do capital francês na economia russa, iniciado em finais do século XIX”. (NOVA, 1995, p.142).

O primeiro estúdio cinematográfico, genuinamente russo, foi fundado por Alexander Drankov em 1907, cuja produção em 1908 já tinha realizado 17 filmes, entre eles documentários sobre a cultura popular russa, seus grupos étnicos e hábitos pitorescos. Beurmes (2009) afirma que após a fundação deste estúdio, as companhias francesas Pathé e Gaumont programaram diversos estúdios para produção cinematográfica na Rússia. O que, segundo Beumers, elevou a produção russa para um nível profissional: “A Produção cinematográfica russa, assim, começou em um nível profissional.” (BEUMERS, 2009, p.8). Portanto, quando os revolucionários bolcheviques tomaram o poder, em 1917, já havia uma estrutura de produção cinematográfica relativamente eficaz e estável na Rússia.

Em janeiro de 1918 foi criada a seção de filmes organizada dentro do Departamento de Extensão da Educação, ligado ao Comissariado para Educação (Narkopros). Este departamento foi dirigido inicialmente pela esposa de Lênin, Nadezhda Krupuskaia, que tinha a tarefa de produzir propaganda educativa para adultos (KENEZ, 2008, p.29).

Os primeiros anos da revolução foram muito complicados, no que tange a realização de filmes e outras atividades culturais. Após a tomada do poder pelos camponeses e proletariados, a Rússia foi sacudida por uma guerra civil violentíssima que reuniu, sob o comando do exército branco, militares de diversos países europeus. Eles possuíam interesse na restauração do czarismo na Rússia. Esse contexto de privações, geradas pelo conflito, ocasionou uma carência de material necessário para a realização das películas.

Ainda durante a guerra civil, em 1919, a indústria cinematográfica foi nacionalizada. Esta nacionalização permitiu uma criação e manufatura cinematográfica isenta de influências comerciais determinantes na forma e no conteúdo dos produtos culturais produzidos pela indústria de cinema instalada na Rússia, que em sua maioria era dominada por empresas estrangeiras.

Nos primórdios da URSS, a organização estatal que gerenciou a produção cinematográfica foi o Comitê pela Educação, que durou pouco tempo, e logo foi substituído pelo Comitê de Cinema. Diversos artistas declaram apoio ao novo regime e, expressaram isso colaborando com a indústria cinematográfica. Vladimir Mayakovsky foi um destes artistas, ele contribuiu com diversos roteiros e ainda atuou como ator em filmes como: O Holligan e a Bailarina 1918, URSS.

Durante os dois primeiros anos da revolução, os filmes produzidos romperam com as tradições melodramáticas que impregnavam a produção filmica na URSS. O progresso, a luta de classes e o anti-capitalismo tornaram-se temas recorrentes nos roteiros. Um dos cineastas que contribuíram para que esse paradigma, relativo ao tradicionalismo melodramático fosse quebrado, se chamou Lev Kuleshov. Em seu filme ficcional: O Projeto do Engenheiro Prite, 1918, URSS, Kuleshov abordou os impactos da invenção de uma turbina movida a água, sobre o monopólio capitalista da produção de energia. Mesmo antes de nacionalizar o aparato cinematográfico existente no país, alguns filmes, como este citado acima, esboçaram os temas que dominaram o cinema soviético nas próximas duas décadas e meia.

Este processo de reorganização da cultura, após as revoluções de fevereiro e de outubro, propiciou que diversos temas antes proibidos de serem explorados passassem a tomar corpo nas telas dos cinemas. O demônio, satanismo e as tentações humanas foram um destes aspectos que passaram a ser retratados na cinematografia russa realizada entre fevereiro e outubro de 1917. Os censores da sociedade Russa pré-revolucionária não aceitavam que temas contrários aos pressupostos da igreja ortodoxa fossem encenados. Filmes como: (O Triunfo de Satã, 1917) confirmam esta análise.

Durante o conturbado período que se estendeu de 1917 até 1922, ano de fundação da URSS, a economia soviética experimentou momentos de extremas privações. Com a consolidação da NEP, implementada em 1921, a situação melhorou e a sociedade soviética experimentou momentos de progresso econômico com distribuição de renda.

Os efeitos da NEP, não impactaram imediatamente sobre a indústria cinematográfica, pois durante os seus primeiros anos pós-revolucionários os números de filmes produzidos ainda eram relativamente baixos, quando comparados com outros países, ou até mesmo com o ano de 1919. Esta produção só foi superada em 1924 quando a NEP já havia se consolidado.

Apesar de ter nacionalizado a indústria cinematográfica em 1919, a sua produção só teve uma retomada significativa quando, através da NEP, aconteceram incentivos para que o capital estrangeiro propiciasse investimentos no setor cinematográfico, principalmente no setor comercial, como afirma Beumers: “A NEP fez o possível para abrir o intercâmbio de filmes, e para que concessões comerciais fossem destinadas a estrangeiros, assim, a infra-estrutura em ruínas poderia ser revivida através do investimento externo.” (BEUMERS, 2009, p. 40). Esta autora afirma que a partir destas concessões, relacionadas ao investimento estrangeiro, em determinadas áreas da economia pré-estabelecidas pelo Estado soviético, o isolamento internacional da URSS não durou muito tempo. Segundo Beumers, o cinema é um bom exemplo de como este isolamento cultural foi quebrado durante a NEP. Foi a partir desta nova configuração da economia que a importação de dezenas de filmes produzidos por “Abel Gance, Ernst Lubitsch, Fritz Murnau, Fritz Lang, e D. W Griffith” (BEUMERS, 2009, p. 40) ocorreu. Tendo uma popularidade e aceitação altíssima na URSS.

Tanto na Alemanha quanto na Rússia se verificou uma nítida retomada econômica, sem a qual artes complexas e dispendiosas como o cinema teriam realizado bem poucos progressos. Seu início pode ser remontado, na Rússia, a inauguração da NEP e ao fim do comunismo de guerra.” (WILLET, 1987, p. 101)

Estas informações, contidas no parágrafo acima, ajudam a corroborar a hipótese, de que apesar do decreto que nacionalizou a indústria cinematográfica ter sido promulgado em 1919 a nacionalização aconteceu de forma lenta, gradual e heterogênea. Por exemplo: só em 1922 a Goskino (Empresa Central de Filmes e Fotos do Estado.) foi criada, cujo papel foi direcionado para distribuição dos filmes importados, e da escassa produção fílmica na URSS neste período. Contudo, logo em 1924, a função de distribuição foi deslocada para outra empresa estatal denominada Sovkino (Companhia de Estoque de Fotografia e Cinema Para Toda Rússia).

A participação estrangeira neste período não se restringiu somente a distribuição, pois a produção de filmes realizados na URSS também contava com a ajuda de empresas não russas. Essa ajuda se realizou principalmente na parte técnica de produção cinematográfica. Em 1923 a empresa de produção Mezhrabprom fundiu-se ao Ru's Studio, que contava com assessoria técnica da empresa alemã Internationale arbeiterhilfe. Por outro lado, apesar de

contar com ajuda técnica em diversas etapas produtivas da indústria do cinema, em 1919, logo após o decreto de nacionalização, os soviéticos criaram uma escola de cinema “GTK, State Film Technicum” (BEUMERS, 2009, p. 40), dirigida pelo veterano diretor Vladimir Gardin.

Neste período a carência de filmes, câmeras, e até mesmo de projetores nos cinemas, impossibilitaram que a produção alcançasse números expressivos. Kristian Feigelson (2009) afirma que a falta de elementos necessários para a manufatura de filmes foi tão grande que afetou diversos cineastas deste primeiro período revolucionário. Período conhecido como o da geração de cineastas pertencentes ao Prolekult e ao Agit-Prop, então departamento de agitação e propaganda.

Entre os cineastas citados por Feigelson (2009) que sofreram privações técnicas, relacionadas à dificuldade soviética em conseguir material filmico, estão: Dziga Vertov, Eisenstein e Medvedkine. Feigelson aprofunda um pouco os impactos da carência de material para produção filmica. E para exemplificar as conseqüências dessa escassez na produção, ele cita a interrupção do projeto de Vertov, denominado Kinonedelia: “Por exemplo, os 43 números de Kinonédélia postos em obra por DzigaVertov cessam em 1919 por falta de película” ( FEIGELSON, 2009, p. 368)

Apenas após o tratado de Rapallo, onde a Alemanha de Weimar restabeleceu relações diplomáticas com a URSS, a carência de material necessário para o desenvolvimento da atividade cinematográfica foi suprida. Uma vez que ainda não existia na URSS uma cadeia de produção que suprisse as necessidades de material técnico, necessário para a realização de filmes.

Com o reconhecimento da URSS pelos demais países, o fluxo comercial e o apoio técnico necessário para a indústria de cinema foi se normalizando aos poucos. Com isso, a produção cinematográfica aumentou muito. Quando comparamos alguns anos terríveis da guerra civil, com outros anos posteriores à estabilização da URSS, o número de filmes produzidos aumentou na ordem de 580%. Segundo dados citados por Beumers (2009), obtidos através de consulta nos arquivos russos, em 1921 foram produzidos 12 filmes, enquanto em 1924, 69 películas foram rodadas. “Em 1921, o país estava mais pobre do que era antes da Primeira Guerra Mundial, e ficou ainda mais atrás do ocidente - algo que foi dolorosamente sentido.” (LEWIN, 2007, p. 377).

Abaixo segue um mapa que ilustra a situação militar dos comunistas entre os anos de 1917 e 1922.



Figura 2: Mapa das batalhas que aconteceram durante a Guerra Civil Russa

Estes dois anos são significativos e, como a guerra civil russa durou de 1917 até 1922, em 1921 os estoques de negativos, e outros materiais necessários para a realização de filmes, já tinham sumido dos estoques porque tiveram que ser usados. Sem terem como ser repostos, devido ao embargo comercial imposto pelas potências ocidentais.

Este contexto de privações comerciais durou, na sua forma mais extrema, até 1922. Ou seja, em 1924 já tinham se passado dois anos desde a fundação da URSS, e o restabelecimento de suas relações diplomáticas com alguns países, o que permitiu uma

Ano de produção.	Filmes produzidos
1918	6
1919	57
1920	29
1921	12
1922	16
1923	28
1924	69
1925	80
1926	102
1927	118
1928	124
1929	92
1930	128

Figura 3 : tabela contendo os filmes produzidos por ano na URSS <sup>3</sup>

<sup>3</sup> Para mais informações ver: BEUMERS, BIRGIT. A History of Russian Cinema. New York: Ed Berger 2009.

reestruturação mais efetiva da produção cinematográfica. Estes dois anos, portanto, são ideais para afeitos comparativos sobre os impactos da guerra civil, e de suas conseqüências na indústria do cinema na URSS.

A partir da análise da tabela, percebe-se o quanto o modelo organizacional da cultura influenciou numericamente as produções filmicas. Após a estabilização social na União Soviética, a produção cresceu de forma expressiva. Os motivos específicos disso foram vários: recuperação econômica, possibilidade de comércio entre a URSS e demais países, volta de intelectuais exilados durante o czarismo e a vontade do partido em educar as massas analfabetas a partir do cinema.

O “boom” cinematográfico, ou o surgimento do cinema de massas, como Denise Youngblood (2007) se refere aos anos posteriores à guerra civil permitiram uma série de debates, sobre as influências ideológicas manifestadas nas representações realizadas pelo cinema soviético deste período. Em 1924, a discussão em torno de como o cinema poderia ser utilizado para “educar” a população ganhou as páginas do PRAVDA.

Apesar de a produção ter aumentado significativamente durante a década de 1920, várias críticas foram direcionadas ao Comissariado Para Educação e a sua direção, então ocupada por Anatoli Lunacharsky. O significado destas críticas é de suma importância para construção histórico-social deste período, caracterizado pela liberdade de opinião. Estas discussões públicas, sobre as formas de organização das instituições de fomento a cultura, não serão permitidas durante o stalinismo, fenômeno que iremos analisar mais adiante.

Os estúdios nacionalizados estão inativos ou trabalhando a 10% de suas capacidades. Os filmes lançados, na maioria dos casos, não satisfazem as necessidades ideológicas e artísticas do proletariado. Não há cinema científico ou educacional. Nossas telas são embaladas com produções do oeste burguês. (PRAVDA. Editorial, 27/02/24, in: Film Factory, 2009, p. 103)

Logo após a revolução, uma grande parcela dos cineastas não estava confortável com o conteúdo dos filmes produzidos, nem com o número de películas realizadas pelos estúdios recém nacionalizados. Para estes críticos, o cinema deveria além de entreter, disseminar os valores da revolução soviética. Como ainda existiam diversos gargalos, na produção e disseminação dos produtos filmicos, o Proletkult, e outros grupos compostos por cineastas e demais artistas disseminavam alguns filmes identificados com os valores da revolução de outubro em clubes de trabalhadores.

Esta citação acima ajuda a exemplificar o contexto de disputa, sobre o papel que o cinema deveria

desempenhar na educação, e na tomada de consciência política dos cidadãos soviéticos. Esta crítica foi feita em 1924, pela Associação dos Cinematógrafos Revolucionários e foi direcionada ao comissário Lunacharsky.

Lênin e demais integrantes do politburo, não censuravam opiniões como esta, pois os dirigentes da URSS pensavam que a utilização do cinema, enquanto mecanismo voltado para a tomada de consciência política para o povo, era essencial na construção de uma identidade nacional, baseada nos novos paradigmas de organização social, oriundos do marxismo-leninismo. Portanto, o uso pedagógico do cinema foi uma solução encontrada pelo Politburo, para disseminar na população, cuja maioria absoluta era analfabeta, as transformações políticas que a URSS consolidou quando os revolucionários implementaram a república dos soviets. Por isso que, neste período, no campo das artes, o cinema teve mais incentivo que outras formas de expressão artísticas, a exemplo do teatro.

Desde o início, Lênin demonstrou-se interessadíssimo pelo novo meio de comunicação, principalmente pelo filme documentário e didático; a primeira pessoa que se ocupou disso no comissariado de Lunatcharski foi Krupskaja. (WILLET, 1987, p. 100).

### **Populações alógenas e suas representações filmicas durante o stalinismo**

No imaginário do senso comum ocidental, influenciado por muitas pesquisas ensaísticas e sem lastro documental, a URSS era formada exclusivamente pela República Russa. A verdade factual demonstra que a URSS foi um país formado por uma gama imensa de culturas e etnias: siberianos, russos, cazaques, usbeques, bielorrussos, ucranianos, armênios, georgianos. Equacionar os problemas das múltiplas nacionalidades e a diversidade cultural do território soviético, sempre foi uma preocupação muito grande do staff político da URSS.

Logo após a revolução de outubro os bolcheviques se debruçaram sobre a questão das nacionalidades e das nações que faziam parte da esfera de influência do antigo regime czarista. Segundo Moshe Lewin, nos primórdios da URSS, Lênin refletiu bastante sobre como as diferentes identidades nacionais poderiam ser aglutinadas em torno de uma única unidade estatal. Com o desenvolvimento dos debates Lênin mudou sua opinião e passou a defender a formação de diversos Estados, unidos através de relações ideológicas, por meio de uma federação.

No início acreditava que as especificidades nacionais deviam ser acomodadas dentro do Estado único, mas depois passou a defender a criação de Estados com bases étnicas, que teriam relações contratuais uns com os outros. Mudou da total rejeição cultural a autonomia para o reconhecimento dos aspectos territoriais e extraterritoriais dessa autonomia. (LEWIN, 2005, p.33)

Antes da revolução, Stalin já tinha estudado a questão das nacionalidades. Koba não concordava com as posições de Lênin e defendia que os Estados sob influência do antigo império czarista fossem incorporados à Federação Russa. Neste ponto as opiniões de Lênin e Stalin eram divergentes, quanto ao grau de autonomia administrativa e política destas repúblicas, bem como o poder de separação ou não dos entes federativos. Para Stalin, o federalismo defendido por Lênin poderia resultar em uma autonomia exacerbada dos entes federativos, que ocasionaria movimentos contra revolucionários influenciados pelos opositores de comunismo nestes países. Lewin observa que esta opinião de Stalin foi influenciada pela perspectiva russa de um potente Estado - *derzhava* – “produto de uma expansão baseada no papel messiânico da Rússia.” (LEWIN, 2005, p.34). Além disso, ele acusava as posições de Lênin de “desvio nacionalista” (LEWIN, 2005, p.34). Segundo a posição de Stalin, os Estados soviéticos independentes seriam atrelados através de acordos contratuais: Geórgia, Armênia, Ucrânia, Bielo-rússia e Azerbaijão deveriam se fundir à Federação Russa. Stalin queria que os acordos envolvessem aspectos militares, internacionais alfandegários e de comércio. Os principais órgãos de administração da Federação Russa deveriam incorporar as respectivas instituições das repúblicas que estavam sendo anexadas.

De imediato houve uma série de protestos contra este plano de Stalin. Para resolver essa crise relativa às nacionalidades, Lênin refutou a proposta de Stalin e propôs que fosse criada a “União das Repúblicas Socialistas Soviéticas da Europa e da Ásia” (LEWIN, 2005, p.37). De acordo com Lewin, Lênin achava que Stalin estava sendo influenciado pelo imperialismo russo, e a sua proposta de anexação das repúblicas era uma forma de abortar a verdadeira independência das mesmas. Lênin quis preservar a independência destas repúblicas, garantido-lhes o direito de sair da URSS quando elas entendessem que assim deveria ser feito. Foi graças a este mecanismo normativo, que a Rússia saiu da URSS em 1991, o que culminou com o próprio fim da União Soviética.

Estou declarando guerra contra o chauvinismo da grande Rússia: é necessário insistir incondicionalmente para que a presidência do Comitê Central Executivo da União seja exercida rotativamente por um russo, um ucraniano um georgiano etc. Incondicionalmente. (LÊNIN, apud, LEWIN, 2005, p. 40.)

Stalin foi derrotado pelas posições de Lênin e obrigado a reconhecer o federalismo como parâmetro organizativo das repúblicas soviéticas. Em um dos seus escritos<sup>4</sup> sobre a questão das nacionalidades

<sup>4</sup> Ver: Staline, J. A Estratégia e a Tática dos Comunistas. Edições Maria da Fonte. Rio de Janeiro. 1954, pag. 12-16.

ele apontou o quanto foi difícil para os soviéticos a formação da federação, pois a burguesia nacional dos países em questão percebia a derrocada do Império Russo-Czarista como um fator de emancipação de sua classe. Vale ressaltar que estes burgueses foram apoiados por forças estrangeiras que visavam minar a esfera de influência soviética e conseqüentemente a Federação.

No meio cinematográfico, sempre houve uma grande preocupação em retratar a URSS como um país multiétnico, formado por diversas culturas e suas populações. Antes de Stalin assumir as rédeas do Estado e do Partido, os cineastas dos anos 1920's e começo dos anos 1930's tinham a liberdade necessária para representar as diversas populações alógenas que formavam a URSS. Em sua famosa série de filmes Kino Pravda e Kino Glass, Vertov demonstrou o cotidiano de diversas etnias e populações em regiões distantes dos grandes centros da Rússia. Em seu filme *Três Cânticos Para Lênin, URSS, 1934*, onde este cineasta realizou uma homenagem póstuma ao líder revolucionário, diversas identidades nacionais foram representadas: armênios, siberianos, cazaques. Tais representações enfocaram o quanto era difícil a vida destas populações antes de Lênin realizar a revolução bolchevique, e o quanto eles deviam a Lênin pela melhoria na qualidade de suas vidas. Outro cineasta do período stalinista, que merece destaque como documentarista etnográfico destas nacionalidades, foi Medvedkine. Este cineasta viajou dentro de um trem, em conjunto com uma equipe de cinegrafistas, e outros profissionais de cinema, documentando imagetivamente o modo de vida, os costumes e as tradições das populações não russas. Nestas viagens Medvedkine não só registrava como também exibia o produto –filmes- do seu trabalho como diretor, para as populações alógenas que tinham sido filmadas.

Outro exemplo de filme que explora os costumes destas nacionalidades foi dirigido por Pudovkin, trata-se de *Tempestade Sobre a Ásia, URSS, 1928*, cujo enredo gira em torno dos costumes e do cotidiano de uma família Mongol e seu pseudo parentesco com Gengis Khan. É verdade que ao longo de sua história, a cinematografia soviética deu muito mais ênfase a aspectos relativos à cultura russa, porém, durante todas as etapas da história soviética houve produções que enfocaram populações alógenas. Um exemplo mais recente, fora do período stalinista foi a filmografia produzida por Sergei Parajanov, que imortalizou aspectos singulares da cultura armênia e georgiana em filmes como: *A Cor do Romã, URSS, 1968* e *A Lenda da Fortaleza Suram, URSS, 1984*.

### Cinema para as massas

Após o período imediatamente posterior à revolução, o cinema ganhou a alcunha de “Cinema Revolucionário”. Contudo, estes tipos de filmes não alcançavam grandes públicos devido a uma série de problemas, dentre eles alguns citados acima, a exemplo da dificuldade técnica em obter material para realização de películas, bem como o pequeno número de salas de exibição em relação ao tamanho da URSS. Ao contornar estes problemas, relativos à falta de material cinematográfico, aos debates públicos, sobre a função social do cinema na URSS, foram circunscritas questões estéticas que propiciariam uma maior aceitação crítica da população que ia ao cinema. Os desafios impostos a esta geração de cineastas e demais profissionais do ramo cinematográfico eram imensas.

Além de romper com traços culturais, oriundos do Oeste e da “cultura burguesa”, eles deviam fazer cinema para educar as massas. Como já relatamos em outro tópico, o cinema era de vital importância para propagação e consolidação dos valores oriundos da revolução de outubro. A Rússia e as demais repúblicas agregadas pela URSS tinham um número reduzido de cidadãos alfabetizados, que não conseguiam entender as legendas, e que ajudavam a esclarecer determinados enredos de alguns filmes mudos.

Com a perspectiva recente referente à possibilidade do uso do som captado durante as filmagens o poder pedagógico do cinema foi potencializado. A nova tecnologia propiciou que os cidadãos soviéticos compreendessem melhor as mensagens transmitidas pelas películas.

Como já dito, o incentivo à produção artística era crucial, já que, com uma ampla população analfabeta, a imagem constituía ferramenta necessária para a instrução e para aglutinação do povo em torno da Revolução. (GRECO, 2007, pag. 05)

Quando eu lhe pedia se eles gostavam dos desenhos, os camponeses respondiam: a gente não sabe, a gente é ignorante, iletrados... os espectadores totalmente iletrados não olham, de fato os inter-títulos. Eles não conseguem entrar na intriga. Eles percebem situações sem elos umas com as outras, como estas imagens de trem pintados de várias cores. (VERTOV, apud FEIGELSON, 2009, pag. 368)

A introdução do som ao cinema foi uma revolução na forma de produção e exibição cinematográfica. Após este incremento, os cineastas passaram a se preocupar com uma parafernália eletrônica destinada a captar o som nos sets de filmagem e, também, com salas de exibição adequadas para este novo tipo de apreciação da imagem.

Na história do cinema Mundial o som foi introduzido em 1926, pela Warner Bros (empresa

americana), que então passou a gravar o áudio do set em um disco. Na Rússia soviética o som foi introduzido no final dos anos 20 a partir, de pesquisas desenvolvidas em Moscou, por Pavel Tager e em Leningrado por Alexander Shorin. Contudo, a adaptação dos estúdios, e dos cineastas a introdução do som foi lenta, quando comparada com o ocidente.

Um dos maiores problemas encontrados na introdução de dispositivos sonoros, no cinema soviético foi à dificuldade de exibição destes filmes, devido ao baixíssimo número de salas adaptadas para este tipo de exibição. BEUMERS, (2009, p. 79) afirma que em 1932 a URSS só possuía 200 projetores preparados para a exibição de imagem e som simultâneos e mais de 32000 salas que só exibiam filmes mudos. Só em 1936 é que a produção de filmes contendo sons atingiu 100% dos filmes realizados na URSS.

Percebendo as diferenças estéticas, e de público, que o som introduziu nas dinâmicas de filmagem e exibição proeminentes cineastas, como Eisenstein e Pudvokin, se debruçaram sobre esta problemática. Em conjunto com Grigori Alexandrov lançaram um manifesto advogando, que o uso do som, não deveria refletir a cena em si. Para estes cineastas, o som não deveria retratar a realidade acústica da narrativa, mas sim auxiliar a montagem audiovisual. O áudio, neste sentido, teria a função de complementar à edição imagética, através de músicas ou palavras sincronizadas com as cenas, mas sem sons do ambiente. Contudo, o que percebemos, ao analisar a edição do áudio dos filmes produzidos neste período, foi um equilíbrio entre a utilização do som ambiente da narrativa com músicas e outros sons.

Um bom exemplo, desse tipo de edição que buscou a interação das diversas possibilidades sonoras como mais um recurso ao entretenimento, foi o filme de Vertov denominado “Entusiasmo-A Sinfonia de Donbas”, realizado em 1930. No início da película há uma série de legendas, onde ele vai dizer que:

“A imagem e o som de parte deste documentário, foram gravados externamente mediante o sistema Shorin, em minas, fábricas e outros lugares reais. A música da película é a seguinte: uma marcha do compositor Timofeev dedicada à (Sinfonia de Dombas) e os acordes finais da sinfonia de Shostakovich “O primeiro de Maio”. (VERTOV, Entusiasmo - A Sinfonia de Donbass, 1930, URSS).

Ao analisar o filme, percebe-se que o uso de sons ambientes, se intercalou, durante todo o tempo de projeção, com sons externos e artificiais às cenas imagéticas. No início do documentário, Vertov, abusa dos recursos propostos por Eisenstein em seu manifesto, mas também permite que o som

ambiente seja utilizado. O que é perceptível inclusive em depoimentos, como o de um trabalhador não identificado, que aos 00.28:00 minutos do filme, fez um apelo, para que todos os cidadãos se dedicassem ao aumento da produção de minérios, em função da necessidade de progresso.

Posteriormente a esta cena, a trilha sonora do filme fica mais objetiva, com relação à intenção do diretor, ao colocar na sua obra os verdadeiros sons das imagens relativos ao trabalho desempenhado por cidadãos da URSS, em minas destinadas a abastecer a indústria soviética. A maioria dos sons, não provém de diálogos dos trabalhadores, mas sim do impacto de suas ferramentas, ou máquinas, utilizadas para extração e escoamento dos minérios.

Com o advento do som, a função pedagógica do cinema se tornou mais efetiva e os milhões de trabalhadores analfabetos puderam apreciar a sétima arte de uma forma inteligível. Porém, quase que concomitante a este período, Stalin começou a acumular forças sobre o controle do Partido o que influenciou drasticamente a produção cultural soviética. Os debates em torno de um modelo estético oficial, destinado a padronizar a cultura, se tornaram cotidianos. “Durante este período, a preocupação com o equilíbrio do cinema entre entretenimento e educação foi crescendo, e isso se refletiu em aquecidos debates teóricos” (BEUMERS, 2009, p. 48).

Ao adotar a perspectiva de construção do socialismo em um só país, Stalin colocou a URSS em uma situação de isolamento internacional que havia sido superada após a guerra civil. Numa postura desafiadora, e contra o isolacionismo recorrente das políticas de Stalin, os chefes do Sovkino, Ilya Trainin e Konstantin Shvedchikov adotaram a seguinte política: eles aumentaram a importação de filmes estrangeiros que fazia muito sucesso na URSS, para que a renda da bilheteria fosse destinada a produção de filmes soviéticos.

Esta política de gestão cultural encontrou forte resistência dos Stalinistas que agora dominavam a direção da Associação dos Cinematógrafos Revolucionários. Outra instituição que participou ativamente deste debate, em torno do modelo de gestão do cinema na URSS, foi a Sociedade dos Amigos do Cinema Soviético. Fundada em 1925, mas dissolvida em 1934 devido as suas críticas sobre o realismo socialista e a não importação de filmes estrangeiros. Vale ressaltar que esta instituição foi fechada pelo OGPU, organização que sucedeu a Cheka, como o órgão de espionagem interna da URSS.

Apesar das críticas destinadas a importação de filmes estrangeiros, a popularidade destes foi muito

grande entre a população soviética. Os teóricos do cinema russo debatiam-se para entender o porquê desta popularidade e sucesso das películas estrangeiras, enquanto os filmes soviéticos não eram bem aceitos pelo público nativo. Uma das hipóteses levantadas descartava a não individualização dos heróis soviéticos como causa para o insucesso dos filmes nativos.

Para diretores como Kuleshov e Eisenstein as respostas para este enigma, relativo à baixa aceitação das produções nacionais, estava nas feições dos atores utilizados pelo cinema soviético, que segundo este cineasta não se pareciam fenotipicamente com a população em geral. Por isso, estes cineastas pararam de utilizar atores do teatro em seus filmes, e passaram a recrutar e a treinar trabalhadores para que atuassem em suas produções: “Apenas a velha guarda de diretores continuou a escalar atores de teatro”. (BEUMERS, 2009, p. 48)

Ao mesmo tempo que a cinematografia soviética foi absorvendo os avanços técnicos relacionados ao desenvolvimento do cinema, a sua estrutura política ganhou contornos autoritários. Pode parecer paradoxal, mas a medida em que o cinema soviético foi se adaptando ao som, a sociedade da URSS foi se tonando cada vez mais silenciosa.

Estas transformações foram causadas, sobretudo pela conquista de Stalin sobre os mecanismos políticos que eram vigentes na URSS neste período. Isto possui sua gênese na disputa política empreendida entre os grupos ligados a Stalin e a Trotski, logo após a morte de Lênin em 1924.

Quando a revolução de outubro foi realizada Stalin possuía 37 anos. Nesta época ele já era um revolucionário experiente, pois segundo seu principal biógrafo pós-soviético, Dmitri Volkogonov (2004) ele já tinha sido preso sete vezes, por crimes relacionados à atividade política. Antes da revolução Stalin teve um papel essencial na organização da insurreição, “Sua colaboração foi inestimável nas operações sigilosas, criação de vínculos com os comitês do partido, e na organização das coisas que surgiram durante a preparação para o levante armado.” (VOLKOGONOV, 2004, p.26).

Após a morte de Lênin, Stalin já possuía certo destaque entre os quadros do Partido. Não era tão conhecido como Trotski, seu principal rival, mas já figurava entre as pessoas mais influentes da URSS, nesta época.

Desde 1922, Stalin ocupou o cargo de secretário-geral do partido. A criação foi deliberada durante o XI Congresso, o último onde Lênin participou, e o primeiro após a revolução.

Após a homologação das decisões encaminhadas pelo congresso, o comitê central criou o

cargo de secretário-geral, destinado a organizar os trabalhos práticos do dia-a-dia. Segundo Volkogonov (2009, p. 68), depois de assumir esta função, Stalin passou a ocupar três cargos, nas mais importantes instituições políticas da URSS, o Politburo, o Orgburo e o Secretariado.

É impossível dissociar a história do cinema soviético das profundas mudanças que ocorreram na URSS com a morte de Lênin. Os piores aspectos destas transformações foram refletidos tanto na estética fílmica, adotada pela URSS neste período, quanto pela organização da indústria de cinema. O complexo fílmico, desde

1929, ano do exílio de Trotski, foi impactado pelos expurgos, o primeiro deles realizado também neste ano.

É verdade que este primeiro expurgo, direcionado ao complexo cinematográfico, não foi tão efetivo quanto os Grandes Expurgos realizados entre 1937 e 1939. Uma medida staliniana que reflete bem o dirigismo e a concentração de poder característicos desta época foi à centralização da produção fílmica, através de uma instituição que passou a controlar a forma e o conteúdo dos filmes produzidos em todos os estúdios da URSS (FEIGELSON, 2009, p. 368). Esta instituição substituiu a Sovkino que acumulou poderes e passou a se chamar Soyuzkino (Cinema da União), cujo primeiro diretor Boris Choumiatsky foi fuzilado em 1936.



Figura 4: ficha policial de Stalin (1908).

As intervenções da censura aumentaram no final da década de 1930, mas os mais importantes expurgos da indústria levaram a um esgotamento das forças produtivas. Os expurgos de 1929 tinham tocado a indústria cinematográfica, mas os Grandes Expurgos afetarão profundamente. Vladimir Nielsen, camera de Eisenstein e Alexandrov, havia sido preso em 1929 e liberado; ele foi preso novamente na altura dos expurgos e executado em 1938. (BEUMERS, 2009, p. 99).

A maioria dos cineastas foram afetados pela ascensão do stalinismo, evidentemente, alguns sofreram mais com a censura do que outros. Porém, o que mais impactou na maneira de produzir o cinema foi o estabelecimento de mecanismos de censura, que até não existiam desta forma. Principalmente quando as condições técnicas permitiram que os estúdios soviéticos produzissem filmes destinados ao grande público, e não a um pequeno nicho de simpatizantes da sétima arte.

Devemos acrescentar que este fenômeno de controle sobre os meios de produção artísticos, não aconteceu de uma hora para outra, ele foi paulatino. Assim como a escalada de Stalin, rumo ao poder quase que absoluto.

### Fontes das Imagens

Figura 1: [http://www.othercinema.com/otherzine/otherzine08/images/vertov\\_kino\\_eye.jpg](http://www.othercinema.com/otherzine/otherzine08/images/vertov_kino_eye.jpg)

Figura 2: <http://go-passport.grolier.com/atlas?id=mh00113&tn=/atlas/printerfriendly.html>

Figura 3: BEUMERS, Birgit. *A History of Russian Cinema*. New York: Ed Berger 2009.

Figura 4: <http://www2.uol.com.br/historiaviva/reportagens/img/stalin3.jpg>

### Referências Bibliográficas

BEUMERS, Birgit. *A History of Russian Cinema*. New York: Ed Berger 2009.

FEIGELSON, Kristian. *Marker / Medvedkine ou os olhares cruzados leste / oeste. A história revisitada no cinema*.

In: NÓVOA, Jorge. FRESSATO, Soleni Biscouto, FEIGELSON, Kristian. *Cinematógrafo: um olhar sobre a história*. Salvador: EDUFBA, São Paulo: Ed. UNESP, 2009.

GRECO, Patricia. *Arte e Revolução na Rússia Bolchevique*. Revista ContraCultura. Rio de Janeiro: Miserê Produções. 2007. Disponível em: <http://www.uff.br/revistacontracultura/Arte%20Revolucao%20Greco.pdf> Acesso em: 20/08/2010

LEWIN, Moshe. *O Século Soviético: Da revolução de 1917 ao colapso da URSS*. Rio de Janeiro. Record 2007.

NOVOA, Cristiane. *Revolução e contra-revolução na trajetória de Eisenstein*. Olho da História: Revista de História Contemporânea. V 1. Nº1. Salvador: OeR Editora, 1995.

WILLET, John. *A Torre de Tatlin*.

In: HOBSBAWM, Eric (org.). *História do Marxismo; o marxismo na época da Terceira Internacional*:

*problemas da cultura e da ideologia*. São Paulo: Paz e Terra, 1987. v. 9.

Staline, Joseph. *A Estratégia e a Tática dos Comunistas*. Edições Maria da Fonte. Rio de Janeiro. 1954.

VOLKOGONOV, Dmitri. *Stalin: Triunfo e Tragédia*. V.1, V2. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira. 2004.

YOUNGBLOOD, Denise. *Russian war films: on the Cinema Front, 1914- 2005*. Ed. University press of Kansas. Kansas, 2007

**Documentos:**

PRAVDA. Jornal. 27 de Fevereiro de 1924. Editorial do PRAVDA. Localização, TAYLOR, Richard; CHRISTIE, Ian (orgs). *The Film Factory: russian and soviet cinema in documents 1986-1939*. New York. Ed. Routledge. 2009.

VERTOV, DZIGA. Filme. *Entusiasmo - A Sinfonia de Donbass*, URSS, 1930. Localização, Dziga\_Vertov\_-\_Entuziazm\_\_Simfoniya\_Donbassa\_(1931).3523663.TPB.torrent

---

Recebido em agosto de 2010  
Aprovado em fevereiro de 2011  
Arte: Daniela Araújo