

**O REALISMO SOCIALISTA NO CINEMA: O CINEMA COMO FORMA DE
DIFUSÃO DO IDEAL STALINISTA**

AGUIAR, Weverton Alexander de¹

RESUMO: O cinema Soviético é até hoje lembrado nos livros de história do cinema, em especial por conta das teorias e produção de diretores como Eisenstein, Vertov e Tarkovski. Porém, há de se notar que a lacuna de tempo que existe entre eles é de quase três décadas, que raramente são mencionadas na trajetória do cinema mundial, pois o cinema praticado na época sofreu fortes imposições do Partido Comunista Soviético e deveria seguir as diretrizes do Realismo Socialista, estilo artístico que afetou toda a produção cultural da União Soviética. Essa pesquisa buscou elementos em comum nos filmes *Chapaev* (1934), *Outskirts* (1933) e *Groza* (1934) que ajudassem a compreender a produção, estilo e temáticas recorrentes na cinematografia soviética da época.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema, Stalinismo, Realismo Socialista.

Introdução

A história do cinema russo começou ainda antes da revolução Soviética realizada pelos Bolcheviques no famigerado Outubro de 1917, sendo Yevgeni Bauer um de seus maiores expoentes no período de consolidação do cinema clássico. Após a revolução, o então secretário geral do Partido Comunista Soviético, Vladimir Lênin, criou o VGIK, instituto voltado para a educação cinematográfica e consolidou órgãos estatais como a Mosfilm, responsável pela produção audiovisual durante os anos do regime socialista na União Soviética. Inspirado pelas vanguardas artísticas e o movimento modernista, cineastas como Sergei Eisenstein e Dziga Vertov opunham-se ao cinema clássico Hollywoodiano e desenvolveram teorias que embasavam suas criações cinematográficas de estética ousada e inovadora. Após a morte de Lenin, Josef Stalin assumiu o cargo de chefe de Estado da União

¹ Weverton Alexander de Aguiar é graduando em Cinema e Vídeo pela Faculdade de Artes do Paraná (FAPR), atua na realização de filmes em diversas áreas de atuação e ensino de cinema e pedagogia da imagem para crianças e adolescentes. Correio eletrônico: alexakerfeldt@gmail.com

Soviética, e junto de Andrei Jdanov, seu correligionário, estabeleceu uma política de estado que regulamentava a estética formal de toda a produção artístico-cultural do país. Essa política foi chamada de Realismo Socialista, ou Jdanovismo, associados à arte Suprematista, que pretendia difundir o ideal revolucionário através de uma linguagem simples e de fácil compreensão, já que grande parte da população do país àquela altura era formada por camponeses analfabetos que não entendiam as principais motivações dos atos revolucionários. Após a morte de Stalin e as inúmeras evidências de que vários crimes contra a população soviética foram cometidos durante a sua gestão, a maior parte da produção cultural do período do Realismo Socialista foi esquecida pela história da arte num geral. A pesquisa a seguir analisa a estética e conteúdo desta política cultural através de três filmes emblemáticos para o período: “*Okraina*”, de Boris Barnet, 1933; “*Groza*”, de Vladimir Petrov, 1934; e “*Chapaev*”, de Georgi e Sergei Vasilyev, 1934. A pesquisa discute o caráter biográfico que os filmes do período possuíam, além do resgate de valores culturais do povo russo, da valorização do herói soviético e a intenção de moldar um novo homem, superior ao modelo capitalista ocidental, além de refletir sobre a produção cinematográfica compreendida entre a cinematografia russa dominante - Montagem Soviética no período Construtivista e o Novo Cinema Soviético, que eclodiu com o afrouxamento das políticas culturais após a morte de Stalin.

Pesquisa

Desde os primórdios do cinema, poucas cinematografias se consolidaram de forma tão expressiva quanto a russa, seja pela extensão continental de seu território, ou principalmente pela importância com que a sétima arte foi tratada desde a tomada do poder pelos Bolcheviques na revolução de 1917. Reflexos dessa importância se exemplificam na criação do VGIK, primeiro instituto voltado ao ensino da arte cinematográfica no mundo, além da intensa produção prática e teórica que consolidam até os dias atuais a ex-república Soviética em lugar de destaque na cinematografia mundial.

Cineastas como Lev Kuleshov, Sergei Eisenstein, Dziga Vertov e Vsevolod Pudovkin definiram as primeiras diretrizes da teoria e prática cinematográfica soviética, em especial quanto à montagem, opondo-se ao padrão estabelecido pelo cinema clássico Hollywoodiano que se consolidou nas duas primeiras décadas do séc. XX. As teorias da assim chamada “Montagem Soviética” que integrou o movimento Construtivista – forma de arte dominante

na União Soviética pós-czarista - propunham uma forma revolucionária da linguagem audiovisual, com teorias complexas que por muitas vezes não dialogavam com o público médio, formado em sua maioria por camponeses analfabetos que recém haviam se deslocado para as metrópoles na era do desenvolvimento industrial que se iniciou na nação após a revolução. Sobre as teorias de montagem do período construtivista, o teórico Leandro Saraiva diz o seguinte (MASCARELLO, Fernando, 2006, p.123-124):

“A montagem vertoviana é caracterizada por Eisenstein como uma espécie de "Impressionismo primitivo". Cada quadro de Vertov, realizado segundo o princípio da não composição, seria estático, e sua justaposição provocaria uma excitação desordenada dos sentidos, e esteticista, porque desprovido de um cálculo dos efeitos produzidos no espectador. O resultado seria um "tableau pontilhista", capaz de captar apenas a dinâmica externa dos eventos, e não as articulações dialéticas da realidade social. O julgamento eisensteiniano considera que o "cine-olho" o método vertoviano de decodificação do mundo pela montagem, é, de fato, contemplativo e propõe, em substituição, o "cine-punho"”. (MASCARELLO, Fernando, 2006, p.123-124)

Após a morte de Vladimir Lenin, o então chefe de estado soviético, houve uma reforma política que se manifestou de forma mais expressiva com a posse de Josef Stalin como secretário geral do Partido Comunista da União Soviética. Stalin deu continuidade ao plano “Likbez”, iniciado por Lenin, que consistia em erradicar o analfabetismo na nação. Stalin e seu correligionário Andrei Jdanov, pretendendo ampliar a abrangência do plano para além da pedagogia, estabeleceram uma política de Estado para a estética nos campos de aplicação formal, o que incluía por sua vez todas as formas de arte. Essa estética ficou conhecida como Realismo Socialista, ou Jdanovismo (em referência ao seu principal idealizador), e consistia na adoção de um estilo simples, com poucas palavras e cores (em especial o vermelho, associado aos Bolcheviques) e formas geométricas primárias, para que a população ainda não alfabetizada pudesse compreender os elementos da propaganda revolucionária necessária no país após a tomada do poder e destituição do antigo regime czarista.

Com uma forte censura vigente, o Realismo Socialista praticamente deu fim às experimentações teóricas e estéticas habituais do cinema de vanguarda soviético que se desenvolveu de forma expressiva na década de vinte, e se aproveitou da forma clássica mais popular no cinema norte-americano. Sobre essa simplificação estética adotada pelo Jdanovismo, Evgeny Dobrenko discorre: (DOBRENKO, Evgeny, 2008, p.205)

“(…) Não que o cinema da década de vinte fosse experimental, mas nos anos trinta ele voltou a ser simples e claro. Na primeira década (para ser mais preciso, nos primeiros cinco anos), os espectadores influenciaram o cinema, e então o cinema devolveu aos espectadores o que ele havia roubado deles”. (DOBRENKO, Evgeny, 2008, p.205)

Assim sendo, os principais institutos estatais responsáveis pela produção, exibição e distribuição cinematográficas na União Soviética se adequaram à nova política de Estado e produções de apelo popularesco aos poucos começaram a ganhar notoriedade entre todas as classes da sociedade soviética da época. As biografias de personagens históricos e heróis fictícios ganharam de vez a predileção do público. A adaptação fílmica de *Chapaev* (1934), dos irmãos Georgi e Sergei Vasilyev, produzida pelo estúdio Lenfilm, em seu primeiro ano fez mais de trinta milhões de espectadores somente na União Soviética, sendo aclamado também por uma parcela considerável das críticas francesa e americana. Sobre o estilo e popularidade do filme, Stephen Hutchings analisa (HUTCHINGS, Stephen, 2010, p.7):

“Um filme como “Chapaev” (1934) dos irmãos Vasilyev, um dos mais populares da história do cinema russo, pode ser visto como um produto da análise semiótica dos westerns Americanos, resultando numa adaptação “recursiva” da forma para as necessidades ideológicas e o modelo da cultura oral tradicional da Rússia pós-revolução. “Chapaev” por sua vez tornou-se um modelo do Realismo Socialista no mercado interno, e um paradigma em seu próprio direito”. (HUTCHINGS, Stephen, 2010, p.7)

A popularidade de *Chapaev* serviu como grande prova de fogo e viabilização da aplicação do Realismo Socialista no cinema, e sua forma simples e seu conteúdo com apelo popular fizeram com que a demanda por filmes que seguissem um estilo e proposta semelhante aumentasse, e a busca pela retratação de um herói soviético fosse promovida na cinematografia nacional.

Para Stalin, o realismo na retratação biográfica de heróis representava mais do que uma mera questão de estilo ou de conteúdo, mas sim uma busca por uma representação do cidadão soviético ideal na retratação imagética das películas produzidas no contexto pós-revolucionário. Portanto, temas que tivessem ligação direta com a realidade do soviético médio eram exigidos àquela altura, como a representação de um passado camponês, a realidade do trabalho industrial nas cidades na época pré-revolucionária – apoiando os pioneiros grevistas que lutavam contra a exploração do capital e a submissão ao sistema czarista, temas bélicos que exaltavam a supremacia soviética diante dos alemães na Primeira

Grande Guerra e a resistência do exército vermelho (dos Bolcheviques) diante do exército branco (de Cossacos, pró-Monarquia) durante a revolução socialista. Estes temas aproximavam o espectador da realidade fílmica, cumprindo então uma questão pedagógica, aliada ao entretenimento cinematográfico que além de popular era bastante acessível na época. A necessidade da identificação com heróis fazia parte da construção de um “novo homem Soviético”, revolucionário e à frente da ideologia capitalista ocidental, que visava colocar a União Soviética e seu regime em lugar de destaque como maior potência mundial, economicamente e intelectualmente.

O filme dos irmãos Vasilyev conta a história de Vasily Chapaev, lendário comandante do Exército Vermelho e um dos heróis da Guerra Civil Russa. A adaptação de sua biografia para o cinema é ainda hoje uma das mais conceituadas obras cinematográficas da Rússia/URSS, sendo ainda de grande popularidade no imaginário cinematográfico local até os dias atuais, um cânone. A história relata a trajetória da vida e morte do General Chapaev durante a Guerra Civil na Rússia, e a resistência do Exército Vermelho diante dos ataques do Exército Branco, contando com o apoio do soldado Petka e da serviçal geral dos revolucionários, Anka, que demonstra uma aptidão sem igual no uso da metralhadora, valorizando a figura feminina em parâmetro de igualdade com o da figura masculina. Essa visão feminista opunha-se ao padrão hollywoodiano dos filmes *western* onde o caubói representava a segurança da mulher indefesa, o que pretendia demonstrar uma imagem de mulher soviética como uma mulher independente, racional e superior.

Contrastando com o cinema de vanguarda da década anterior, *Chapaev* trata sobre tal assunto através dos gêneros do drama e comédia, sem revelar o dispositivo cinematográfico, lançando mão principalmente de planos gerais e médios, com utilizações quase nulas de planos fechados e detalhes, conduzindo a trama de forma mais naturalista e em busca de um realismo ilusionista, característica comum dos filmes que adotavam a estética Jdanovista.

O General Chapaev é apresentado de uma forma cômica, quase inocente, que por muitas vezes parece não saber exatamente sobre suas motivações diante da revolução, mas seu carisma e lealdade aos ideais do partido são responsáveis pela identificação do público em seu personagem. O soldado Petka também é um dos protagonistas da história, e seu lado cômico se desenvolve em suas características físicas e emocionais – ele é preguiçoso e estabonado, porém corajoso e de grande paixão. Anka, que no filme é também retratada como potencial futura esposa de Petka, é independente e destemida. A relação fraternal entre os personagens bem como o final trágico de seus protagonistas carregam consigo uma forte

carga de propaganda da resistência e heroísmo diante da revolução, elementos que ajudaram a consolidar não só o Realismo Socialista mas também o sucesso do plano “Likbez”, já que dados do censo apontavam que no final da década de trinta o nível de analfabetismo era consideravelmente baixo entre todas as camadas da população nacional.

Outro filme a ganhar bastante destaque no início da década de 30 foi *Outskirts*, dirigido por um dos mais consagrados diretores da época do Realismo Socialista (em especial numa época onde a figura do diretor não era valorizada, e as produções dos estúdios estatais Soviéticos não necessariamente seguiam um *star system*), Boris Barnet, com produção do estúdio Gorky, mais conhecido por ser o estúdio associado a cineastas já consagrados como Pudovkin e por ter lançado o primeiro filme sonoro Soviético (“*Voucher to Life*”, 1931).

Ainda com alguma influência das vanguardas de outrora, *Outskirts* é uma jornada épica que alia a temática do Realismo Socialista com elementos estéticos próximos as da era construtivista. O filme simboliza de forma icônica a transição dos dois movimentos artísticos vigentes no país, e narra em diferentes blocos histórias que se relacionam umas com as outras através de seus personagens, representando diferentes nuances e fases da história russo-soviética nos anos que antecederam a revolução e como ela se instaurou a princípio.

O filme dirigido por Barnet se inicia na era czarista, dentro de uma pequena fábrica de sapatos, onde funcionários motivados pelas greves gerais resolvem se aliar aos companheiros de classe operária e abandonar os pontos de trabalho. Posteriormente, o filme relata a resistência do exército russo à invasão alemã na Primeira Grande Guerra, com a captura de soldados alemães que sofrem com a xenofobia ao tentarem se integrar na sociedade tradicional da Rússia, explorando a paixão de uma jovem por um soldado, que sofrerá com a rejeição da sociedade. O filme ainda registra o momento em que o Czar Nicolau II abdica do posto, o tratado de paz ao final da guerra, execuções por traição e o desfecho trágico daqueles que se sacrificaram em prol da liberdade e da tolerância – característica recorrente nos filmes do período, que usualmente retratava a história de mártires, mesmo quando ficcionais. Apesar de retratar a sociedade russa de forma bastante preconceituosa com os estrangeiros, o filme busca representar um patriotismo exacerbado, desejado na sociedade, indicando que os defeitos daquela população eram uma consequência do período czarista, mas que através de pensamentos e atitudes revolucionárias eles se redimiam. Ao estudar o comportamento da sociedade e a representação dessas pessoas nos filmes, o cineasta Sergei Eisenstein apontava o seguinte (DOBRENKO, Evgeny, 2008, p.72):

“Essas pessoas são fechadas, observativas, uma única língua os une através de séculos, a língua sagrada do trabalho de grandes pessoas... Essas são as mesmas pessoas que nós... Relacionam-se na amizade e em parentesco - Soviéticos com o amor pela sua pátria e ódio pelos seus inimigos.” (DOBRENKO, Evgeny, 2008, p.72)

É interessante notar que por uma questão cultural, a xenofobia aqui não é tratada como um defeito, mas sim como uma característica, e o ódio ao inimigo é um fator de união do povo. O novo regime não tinha pretensões em esconder essa herança, mas sim em utilizar desse patriotismo para que o novo soviético não utilizasse de forma vil o seu ódio ao inimigo, mas que o transformasse em uma força motriz de superação dos valores do inimigo, a imposição intelectual sobre o outro. O regime soviético, como posteriormente retratado pelo Realismo Socialista, muitas vezes não se preocupava em destruir antigos estigmas e tradições da era imperial russa. Os czares eram conhecidos como “os grandes pais” do povo russo (ou mãe, no caso da imperatriz Catarina), e ao invés de desconstruir essa imagem, Stalin optou por manter o termo, afirmando que os chefes de estado da União Soviética seriam por sua vez os “novos pais” de uma nova república emergente. Não atoa, sua popularidade era grande entre a população, e a associação da imagem do chefe de estado com a ideologia do partido era imediata, não havendo dissociação da personalidade e ideologia, em substituição à tradicional crença Cristã Ortodoxa que ainda era presente na maioria da população do país àquela altura.

Sobre a realidade dos filmes deste período, o historiador e crítico francês Georges Sadoul afirmava que o cinema soviético havia chegado à sua maturidade, tanto politicamente quanto esteticamente, pautando-se em uma ideologia mais simples e estimulante, com “personagens positivos”. Em sua crônica “*Actualité du cinema russe*”, Sadoul dizia (BAECQUE, Antoine de, 2011, p.103):

“Convém ressaltar a importância atual do cinema soviético. As ruínas da guerra, as necessidades imperiosas da reconstrução de um país devastado como nenhum outro na Europa, a carnificina que foi feita de quase todas as jovens promessas da realização e da técnica soviéticas, podem sugerir que a recente produção soviética – que conhecemos mal na França – se acha atualmente estagnada. Para que esse ponto de vista fosse exato, seria preciso desprezar obras fundamentais como *Le Tournant décisif*, um dos filmes mais importantes destes dez anos, ignorar a série, sem equivalente nos outros países, de filmes documentários, educativos ou culturais, e, finalmente, esquecer que, nos domínios dos mais recentes progressos técnicos (textura e cor), os russos se encontram atualmente um passo à frente de todas as outras nações, incluindo os Estados Unidos. Podemos portanto ter certeza de que, num futuro muito próximo, o cinema soviético vai conhecer florações

comparáveis à dos anos 1925-1930 ou 1935-1941. Os filmes russos eram então, ao lado dos filmes franceses, os primeiros do mundo.” (BAECQUE, Antoine de, 2011, p.103)

Ainda se tratando sobre a herança camponesa e religiosa, outro filme emblemático para o período do Realismo Socialista foi *Groza* (1934), de Vladimir Petrov, produzido pela Soyuzfilm, órgão estatal que atuava com a arte cinematográfica em São Petersburgo, ao contrário dos principais estúdios situados em Moscou. A obra de Petrov dialoga de forma intrínseca com a tradição literária de seu país, buscando elementos da tragédia e do sacrifício como forma de redenção. O roteiro do filme busca elementos próximos de textos como “*A Tortura da Carne*”, de Lev Tolstói, onde o personagem Eugênio se sacrifica quando percebe que não mais conseguirá ser fiel a sua esposa.

Groza retrata a história de Katerina, uma órfã de origem libanesa que se casa com um poderoso aristocrata russo, que além de viver sob os mandamentos de sua mãe, uma senhora conservadora que não nutre sequer um pingo de simpatia pela protagonista, faz de seu filho uma pessoa mimada que não consegue lidar com os seus sentimentos, causando grande instabilidade no casamento. Assim sendo, Katerina busca uma relação extra-conjugal para suprir as necessidades não correspondidas em seu casamento, e possuída por um eterno sentimento de culpa, ela se sente perseguida por Deus, e as tradicionais imagens icônicas da religião Ortodoxa, como pintadas pelo artista Andrei Rublyov, parecem julgá-la de forma negativa a cada missa, até que finalmente ela não mais consiga suportar a culpa e revele seu adultério dentro da própria igreja para a sua família. Não sabendo lidar com o sentimento de culpa e se vendo completamente incapaz de viver um romance duradouro com seu amante que está de partida para a Sibéria, Katerina se atira no Rio Volga, encerrando o ciclo trágico do herói culpado, que busca na morte a sua redenção.

Ainda que o culto aos grandes atores não fosse até então uma coisa comum no cinema soviético da época, a atriz Alla Tarasova, intérprete de Katerina, ganhou grande destaque na cinematografia local, tendo interpretado posteriormente papéis importantes em outros filmes, como a Czarina Catarina e Anna Karenina, provavelmente a mais famosa personagem de Tolstói.

Os personagens clássicos russos muitas vezes eram transpostos ao contexto soviético daquela época, fazendo com que em algumas releituras os personagens históricos de outros períodos contribuíssem diretamente para a revolução e o ideal Bolchevique. Muitos

personagens eram associados ao próprio Stalin, que por sua vez era uma personalidade bastante cultuada. Georges Sadoul afirmava (BAECQUE, Antoine de, 2011, p.105):

“Digamos desde já o que cinema soviético deve a Stalin. Nessa outra parte do mundo, os filmes deixaram de ser mercadorias, são nacionais na forma e socialistas no conteúdo. Tornaram-se recursos excepcionais de ação ideológica, e, dirigidos por “engenheiros de almas”, são uma alavanca notável para criar um homem de um tipo novo. Daí o valor excepcional do cinema soviético hoje ainda mais que ontem, na arte e na história.” (BAECQUE, Antoine de, 2011, p.105)

Um fator comum que é possível de se notar nos três filmes analisados, é que todos eles são adaptações de algum texto literário ou dramático, algo bastante comum no cinema russo-soviético ao longo de toda a história do cinema nacional, fato proveniente da forte herança cultural literária que reúne nomes importantes para a literatura ocidental como os de Fiodor Dostoiévski, Lev Tolstói, Alexander Pushkin, dentre outros. Os elementos estéticos e até mesmo temáticos são bastante próximos entre si, buscando enquadramentos abertos que valorizem a relação dos personagens com o ambiente – fator imprescindível para a associação do novo homem soviético com a nova República Soviética, com linguagem simples e temas de apelo popular com alguma grande lição ou mote centrais, seja na construção de mártires (como em *Chapaev* e *Outskirts*), ou na exemplificação de atitudes e condutas que devem ser tratadas como adequadas ou inadequadas (como em *Outskirts* e *Groza*). A reiteração de valores revolucionários é presente na herança literária muitas vezes pela própria adaptação de textos que condiziam com a oposição aos valores literários e culturais burgueses, que depois foram resgatados pelos soviéticos como antecessores históricos da escrita revolucionária soviética, tão importante para a construção de uma nova identidade nacional.

Posteriormente, com a morte de Stalin no início dos anos cinquenta, o controle estético-ideológico do regime e da política Jdanovista foi afrouxado, o que resultou numa explosiva criatividade da arte soviética, em especial nas artes abstratas e figurativas, que teve no cinema grandes expoentes como Andrei Tarkovski, Sergei Parajanov e Artavazd Pelechian, representando a transição do Realismo Socialista para o assim chamado “Novo Cinema Soviético”, que rompeu completamente com a linguagem e estética adotados nos anos trinta e quarenta da cinematografia soviética. Com a posse de Nikita Khrushchov como novo chefe de Estado da União Soviética, houve um grande desgaste do culto à imagem do antigo secretário-geral do Partido Comunista, que foi acusado do crime de genocídio durante

os grandes expurgos realizados na década de trinta, o que fez com que não só a história de Stalin fosse revista de forma negativa, mas que a arte e a cultura vigente no seu mandato fossem esquecidas e tomadas como uma arte menor em relação às artes de vanguarda da década de vinte e o Novo Cinema Soviético, com censura bem mais frouxa em relação à das duas décadas anteriores, onde as regras do Realismo Socialista eram vigentes de forma mais eficiente. Sobre o chamado "Discurso Secreto" de Nikita Khrushchov, o jornalista Carlos Lopes aponta (LOPES, Carlos, 2012, p.1A):

"O Stalinismo é, ainda hoje, criticado em demasia por historiadores e revisionistas, mas isso parte de uma necessidade política de que a história sempre tem de adotar uma parte como boa e outra como ruim. Se no período Stalinista morreram mais soviéticos do que judeus no período Hitlerista, isso não quer dizer que devemos descartar sempre as boas intenções de um sistema de governo onde o povo não tem a palavra final. Não há como comparar a tendência ocidental de acreditar que a liberdade individual é sempre a maior conquista, já que a partir do ponto de vista do povo oriental os conceitos se diferem por conta de sua própria cultura. Deve se levar em conta de que Stalin foi um camponês que chegou ao poder, e grande parte de suas reformas políticas foram depois assimiladas em outras nações como os Estados Unidos, a Alemanha e até mesmo o Brasil, como o projeto "Cinquenta anos em cinco" (LOPES, Carlos, 2012, p.1A)

Até os dias atuais, grande parte da cinematografia do período jamais foi levada em consideração pelos grandes relatores da história do cinema mundial, e a pouca publicação que existe acerca do tema permanece uma incógnita pouco divulgada e quase nunca traduzida de seu idioma original.

Conclusão

Pode-se concluir então que o cinema do Realismo Socialista não só teve uma grande aceitação por conta do público como também serviu ao seu propósito, de difundir o ideal revolucionário com uma linguagem simples e de apelo popular. Apesar de ser sonogada nos livros de história do cinema, a produção cinematográfica do período é não só bastante volumosa como rica em aspectos estéticos propagandistas e de conteúdo revolucionário, apropriando-se de elementos do cinema canônico americano e do realismo ilusionista para difundir ideais da revolução socialista e difusão da ideologia do partido. Os filmes do período possuem uma semelhança estética, principalmente no que diz respeito à decupagem,

montagem paralela e em continuidade, estrutura narrativa em três atos e utilização naturalista do som, além de semelhança temática, como a valorização militar do exército vermelho e dos bolcheviques, resgate das origens populares dos camponeses, filmes biográficos e finais geralmente trágicos para a construção de mártires defensores da ideologia soviética. Nota-se também que a principal estratégia para difusão do ideal partidário é a identificação do espectador com os personagens, que não se apresentam como seres distantes e heroicos desde o princípio, mas como pessoas que possuem defeitos e costumes tradicionais daquele povo, mas que são capazes de superá-los em busca da libertação através do sacrifício.

Referências Bibliográficas

Livros

- BAECQUE, Antoine de. *Cinefilia*. São Paulo – Cosac & Naify, 2011.
- DOBRENKO, Evgeny. *Stalinist Cinema and the Production of History Museum of the Revolution*. Edimburgo: Edinburgh University Press Ltd. 2008.
- ECO, Umberto. *Como se faz uma tese*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- EISENSTEIN, Sergei. *A Forma do Filme*. Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar Editor. 1990.
- EISENSTEIN, Sergei. *O Sentido do Filme*. Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar Editor. 1990.
- JDANOV, Andrei. *Soviet Writer's Congress: The Debate on Socialism Realism and Modernism*. Lawrence & Wishart. 1977.
- MASCARELLO, Fernando (Org.). *A História do Cinema Mundial*. Campinas, SP: Papirus. 2006.
- TAYLOR, Richard & SPRING, Derek. *Stalinism and Soviet Cinema*. Routledge. 1993.

Filmes

- “CHAPAEV” - Chapayev. Dir Georgi & Sergei Vasilyev. Lenfilm. Moscou, Rússia. 1934.
- “GROZA” - The Thunderstorm. Dir. Vladimir Petrov. Soyuzfilm. São Petersburgo, Rússia. 1934.
- “OUTSKIRTS” - Okraina. Dir. Boris Barnet. Mezhrabpomfilm. Moscou, Rússia. 1933.

Periódicos

- LOPES, Carlos. *Jornal Dorsal*. Ed. 2012. Rio de Janeiro, RJ. 2012.