

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Escola de Educação Física, Fisioterapia e Terapia Ocupacional
Programa de Pós-graduação em Estudos do Lazer

Verônica Toledo Saldanha

ENTRE LUZ E SOMBRA: esporte, lazer e política em produções
cinematográficas na URSS e na Alemanha no entreguerras (1918-1939)

Belo Horizonte
2025

Verônica Toledo Saldanha

ENTRE LUZ E SOMBRA: Esporte, Lazer e Política em produções
cinematográficas na URSS e na Alemanha no entreguerras (1918-1939)

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos do Lazer, da Escola de Educação Física, Fisioterapia e Terapia Ocupacional da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Estudos do Lazer.

Orientador: Elcio Loureiro Cornelsen

Belo Horizonte
2025

S162e Saldanha, Verônica Toledo
2025 Entre luz e sombra: esporte, lazer e política em produções cinematográficas na URSS e na Alemanha no entreguerras (1918-1939) [recurso eletrônico] / Verônica Toledo Saldanha. – 2025.

1 recurso online (224 f. : il.) : pdf.

Orientador: Elcio Loureiro Cornelsen

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Educação Física, Fisioterapia e Terapia Ocupacional.

Inclui bibliografia.

1. Lazer – Teses. 2. Lazer – Estudo e ensino – Teses. 3. Esportes – Estudo e ensino – Teses. 4. Cinema – Teses. 5. Política – Teses. I. Cornelsen, Elcio Loureiro. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Educação Física, Fisioterapia e Terapia Ocupacional. III. Título.

CDU: 379.8

Ficha catalográfica elaborada pela bibliotecária Sheila Margareth Teixeira Adão, CRB 6: nº 2106, da Biblioteca da Escola de Educação Física, Fisioterapia e Terapia Ocupacional da UFMG.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
EEFFTO - COLEGIADO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LAZER - SECRETARIA

ATA DA 120ª DEFESA DE TESE DE DOUTORADO

VERÔNICA TOLÊDO SALDANHA

Às **14:00** horas do dia 10 de outubro de 2025, reuniu-se de maneira virtual através da plataforma Google Meet, a Comissão Examinadora de Tese, indicada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Estudos do Lazer para julgar, em exame final, o trabalho "ENTRE LUZ E SOMBRA: Esporte, Lazer e Política em produções cinematográficas na URSS e na Alemanha no entreguerras (1918-1939)", requisito final para a obtenção do Grau de Doutora em Estudos do Lazer. Abrindo a sessão, o Presidente da Comissão, Prof. Dr. Elcio Loureiro Cornelsen, após dar a conhecer aos presentes o teor das Normas Regulamentares do Trabalho Final, passou a palavra para a candidata, para apresentação de seu trabalho. Seguiu-se a arguição pelos(as) examinadores(as), com a respectiva defesa da candidata. Logo após, a Comissão se reuniu, sem a presença da candidata e do público, para julgamento e expedição do resultado final. Foram atribuídas as seguintes indicações:

Membros da Banca Examinadora	Aprovada	Reprovada
Prof. Dr. Elcio Loureiro Cornelsen (Orientador)	X	
Profa. Dra. Christianne Luce Gomes (UFMG)	X	
Prof. Dr. Victor Andrade de Melo (UFRJ)	X	
Prof. Dr. Bruno Modesto Silvestre (UPE)	X	
Profa. Dra. Elizandra Garcia da Silva (UFF)	X	

Após as indicações a candidata foi considerada: **APROVADA**

O **resultado final** foi comunicado publicamente, para a candidata pelo Presidente da Comissão. Nada mais havendo a tratar o Presidente encerrou a reunião e lavrou a presente **ATA** que será assinada por todos os membros participantes da Comissão Examinadora.

Belo Horizonte, 10 de outubro de 2025.

Assinatura dos membros da banca examinadora:

Prof. Dr. Elcio Loureiro Cornelsen (Orientador)

Profa. Dra. Christianne Luce Gomes (UFMG)

Prof. Dr. Victor Andrade de Melo (UFRJ)

Prof. Dr. Bruno Modesto Silvestre (UPE)

Profa. Dra. Elizandra Garcia da Silva (UFF)



Documento assinado eletronicamente por **Christianne Luce Gomes, Professora do Magistério Superior**, em 13/10/2025, às 15:34, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Victor Andrade de Melo, Usuário Externo**, em 13/10/2025, às 17:24, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Elcio Loureiro Cornelsen, Professor do Magistério Superior**, em 13/10/2025, às 19:12, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Bruno Modesto Silvestre, Usuário Externo**, em 16/10/2025, às 16:33, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador 4574204 e o código CRC **D936AB36**.

Referência: Processo nº 23072.254463/2024-27

SEI nº 4574204

*Ao meu amor, Renato, e à minha mamãezinha,
Rosinha, que me ensinaram que amor é
também abrigo e fizeram nascer em mim a
certeza de que não caminho só.*

AGRADECIMENTOS

Para mim, é nos agradecimentos que reside a parte mais bonita e simbólica de um trabalho científico. É nesse momento que os pesquisadores e pesquisadoras demonstram que a ciência é prática social, histórica e coletiva e que não existe pesquisa que se sustente apenas por desejo individual. Todas elas nascem de tradições acadêmicas, inspirações, orientações, debates com os colegas e também das outras relações da nossa vida: dos familiares, das amizades que construímos por diferentes identificações (torcida, desejos em comum, trabalho, etc).

Início meu agradecimento ao meu amor, Renato Saldanha, que aguentou meus surtos quando achei que nada daria certo, que me acolheu todas as vezes que desacreditei de mim e que me deu segurança nos momentos que tive medo do futuro. Além desses episódios raros (mas que aconteceram muito), queria agradecer a ele pelos melhores anos da minha vida, repletos de afetos, carinhos, desejos, viagens, planos e conquistas. Você é incrível e eu tenho muita sorte.

Quero agradecer à minha mãe, Rosinha, por ter feito tudo ao alcance dela para que minha vida fosse confortável, livre e feliz. Eu não tenho palavras pra agradecer tudo que você sempre fez por mim. Saiba que te amo incondicionalmente.

Agradeço também a minha tia Bu, por ter sido parte fundamental da minha criação e por ser uma das minhas grandes referências de cuidado. Agradeço também meu tio Toledo, minha prima Luísa, minha sogra Célia, e meus enteados Iberê e Laerte, por todo carinho e amor proporcionado.

Agradeço ao meu melhor amigo, Matheus, por ter entrado na minha vida ao longo desse processo e por me ajudar a gostar mais de mim, experimentando o sentimento de ser amada incondicionalmente.

Agradeço meus outros grandes amigos pela troca, pelo afeto, pelas piadas e por me ajudarem a não me perder de mim. Um agradecimento especial àqueles que marcaram esses anos do doutorado: Fernanda, Sabrina, Marcos, Silvio, Bartos, Lucas, Beatriz, Bruno, Arthur, Douglas, Julia e Thaynan.

Agradeço ao meu orientador, Elcio Cornelsen, pela amizade e por todo cuidado e atenção que conduziu o processo de minha orientação. Obrigada por ser minha grande referência de ser humano e de pesquisador.

Agradeço ao Fluminense Football Club pelas alegrias proporcionadas durante esse

percurso.

Agradeço meus alunos da Universidade Federal de Pernambuco, que contribuíram para que eu me apaixonasse perdidamente pela docência. Um agradecimento especial aos meus monitores e orientandos. Vocês são maravilhosos!

Agradeço aos membros da minha banca, que, diga-se de passagem, é uma banca de peso. Uma banca escolhida pela competência, admiração e rigor de seus membros, mas também repleta de carinho e amizade. Victor Andrade de Melo, além de amigo, uma das minhas maiores inspirações na pesquisa. A Chris Luce Gomes, que contribuiu imensamente para minha formação acadêmica por meio de seus textos maravilhosos e de todas as trocas afetuosas que tivemos ao longo desses anos. A Eliz Garcia da Silva, brilhante referência e grande amiga. E a Bruno Modesto, excelente pesquisador e amigo, com quem compartilho tantas afinidades.

Agradeço às alternativas de acesso ao conhecimento, como Libgen, Sci-hub e Anna's Archive, que possibilitam o acesso gratuito à literatura científica, que hoje, infelizmente, é marcada por barreiras de classe.

Agradeço à CAPES pela concessão da bolsa, fundamental para a realização desta pesquisa.

E agradeço ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Estudos do Lazer por ter me formado, dado sentido a minha vida e me ajudado a construir minha identidade. Obrigada a todos meus colegas, amigos e amigas que lutam diariamente para manter esse campo vivo!

*Vermelho pra onde eu for
Vermelho onde o sangue dança
E quem quiser me ver melhor
Não mate minha criança*

*Eu vou me dar uma festa
Eu vou passar batom
Eu sei que a vida não presta
Mas viver é tão bom*

*(Chico César e Laila Garin, **Vermelho Esperança**, 2022)*

RESUMO

Entre outras possibilidades, o cinema é também um fenômeno de comunicação de massa, que pode ser utilizado para interesses políticos. O uso do cinema para propaganda política, porém, não é recente. Foi no período entreguerras (de 1918 a 1939) que esse meio recebeu uma atenção especial. Alguns governos se dedicaram ao desenvolvimento desse fenômeno de comunicação de massa para tal finalidade política. Por exemplo, na Itália, Benito Mussolini criou o LUCE (*L'unione Cinematográfica Educativa*) para cuidar da produção de cinejornais fascistas. Já em Portugal, durante o período Salazarista, esse papel de impulsionar produções pró-regime coube a António Ferro, então secretário de propaganda nacional (Pereira, 2003). Entretanto, foi na Alemanha e na URSS que essas possibilidades foram mais exploradas e potencializadas. Entretanto, o cinema não foi o único meio utilizado por governos e agentes políticos para comunicar ideias e valores para as massas. O uso político do esporte e do lazer também não é recente, nem raro, como se pode observar nas pesquisas de Cornelsen (2023) e Melo (2005). Diante disso, o objetivo geral desta pesquisa é analisar as representações de lazer e esporte em filmes de propaganda política na Alemanha e na URSS durante o período entreguerras (1918-1939). Os objetivos específicos são: contextualizar o cinema, os movimentos culturais e artísticos, o lazer e o esporte no período entreguerras, mais especificamente comparando a Alemanha e a URSS; analisar e comparar os filmes propostos com ênfase nas representações de esporte e lazer; refletir sobre a apropriação do esporte e do lazer pelas forças políticas no período entreguerras, e suas permanências e possibilidades para a atualidade. Para os propósitos estabelecidos nesta pesquisa, utilizou-se da metodologia que relaciona Cinema e História, processo que amparou uma interpretação dos filmes que não se atém apenas aos seus elementos aparentes, mas que leva em consideração as peculiaridades da linguagem do cinema, as tensões percebidas entre os agentes culturais envolvidos. Além disso analisou-se documentos externos que embasaram as reflexões propostas. Ao analisar as representações nos seis filmes do período, percebeu-se como as imagens permitem vislumbrar a dinâmica de determinada sociedade e as conseqüentes disputas e tensões. O esporte e o lazer aparecem nos filmes como territórios privilegiados de disputa e a maneira como eles são mobilizados revelam diferentes projetos, valores, desejos de retorno ou de mudanças. Nenhuma dessas representações são neutras ou ilustrativas, elas trazem à luz tanto o que se vivia quanto o que se projetava.

Palavras-chave: lazer; esporte; cinema; política.

ABSTRACT

Among other possibilities, cinema is also a phenomenon of mass communication, one that can be mobilized for political purposes. The use of cinema for political propaganda, however, is not new. It was in the interwar period (1918–1939) that this medium received particular attention. Several governments invested in developing this mass communication tool for explicitly political ends. For example, in Italy, Benito Mussolini created LUCE (L'Unione Cinematografica Educativa) to oversee the production of fascist newsreels. In Portugal, during the Salazarist regime, this role of promoting pro-regime productions fell to António Ferro, then secretary of national propaganda (Pereira, 2003). Yet it was in Germany and the USSR that these possibilities were most fully explored and intensified. However, cinema was not the only medium used by governments and political actors to convey ideas and values to the masses. The political use of sport and leisure is neither recent nor rare, as evidenced in the research of Cornelsen (2023) and Melo (2005). In light of this, the general aim of this study is to analyze the representations of leisure and sport in political propaganda films produced in Germany and the USSR during the interwar period (1918–1939). Its specific objectives are: to contextualize cinema, cultural and artistic movements, leisure, and sport during the interwar years—more specifically by comparing Germany and the USSR; to analyze and compare the selected films with emphasis on their representations of sport and leisure; and to reflect on the appropriation of sport and leisure by political forces in the interwar context, as well as the continuities and possibilities such appropriations hold for the present. To accomplish these goals, the study employs a methodology that articulates Cinema and History, a process that supports an interpretation of the films not limited to their surface elements, but one that considers the specificities of cinematic language and the tensions operating among the cultural agents involved. In addition, external documents were examined to substantiate the proposed reflections. An analysis of the representations found in the six films from the period reveals how images make it possible to glimpse the dynamics of a given society and its consequent disputes and tensions. Sport and leisure emerge in these films as privileged terrains of struggle, and the ways in which they are mobilized disclose distinct projects, values, and desires for restoration or transformation. None of these representations are neutral or merely illustrative; they bring to light both lived realities and projected futures.

Keywords: leisure; sport; cinema; politics.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: <i>Katka - bumazhnyy ranet</i> (1926).....	65
Figura 2: <i>A greve</i> (1926), de Sergei Eisenstein.....	67
Figura 3: Filme <i>O Gabinete do Dr. Caligari</i> (1920), de Robert Wiene.....	69
Figura 4: <i>Mutter Krausens Fahrt ins Glück</i> (1929), de Phil Jutzi.....	70
Figura 5: Capa do filme <i>Der Sieg des Glaubens</i> (A Vitória da Fé, 1933), de Leni Riefenstahl.....	72
Figura 6: <i>Triumph des Willens</i> (Triunfo da Vontade, 1935), de Leni Riefenstahl.....	73
Figura 7: Engrenagens da fábrica em <i>Metropolis</i>	90
Figura 8: Relógio da fábrica em <i>Metropolis</i>	90
Figura 9: Freder, operando a máquina após trocar de lugar com o trabalhador.....	91
Figura 10: Campo esportivo de <i>Metropolis</i>	92
Figura 11: Freder vencendo a corrida.....	93
Figura 12: Jardins das elites de <i>Metropolis</i>	93
Figura 13: O herdeiro nos jardins de <i>Metropolis</i>	94
Figura 14: Ambientação do Yoshiwara (Parte 1).....	95
Figura 15: Ambientação do Yoshiwara (Parte 2).....	96
Figura 16: Maria Robô em uma performance no Yoshiwara.....	97
Figura 17: Escritos sobre A grande Babilônia.....	97
Figura 18: Homens lutando nos jardins.....	98
Figura 19: Marion Dixon fugindo dos EUA.....	104
Figura 20: Apresentação circense com o globo terrestre.....	106
Figura 21: Apresentação “voo à lua”.....	107
Figura 22: Aproximação de Marion e Martynov.....	110
Figura 23: Encontro de Rayka e Von Kneishitz.....	110
Figura 24: Cartaz de divulgação do Circo Ciniselli.....	112
Figura 25: Apresentação do trio em monociclos.....	112
Figura 26: Martynov após o vôo.....	113
Figura 27: Marion após o vôo.....	114
Figura 28: Coreografia feminina do “vôo à estratosfera”.....	115
Figura 29: Tochas empunhadas na coreografia do Vôo à estratosfera.....	116
Figura 30: Tocha empunhada no filme <i>Olympia</i>	116
Figura 31: Martynov alçando vôo.....	117
Figura 32: Saltos dos atletas em <i>Olympia</i>	117
Figura 33: Coreografia masculina e <i>Tsirk</i>	118
Figura 34: Acolhimento de Marion e seu filho após o espetáculo.....	120
Figura 35: Reação do público após apresentação dos Jogos por Hitler.....	127
Figura 36: Massas em <i>Olympia</i> (parte 1).....	127
Figura 37: Massas em <i>Olympia</i> (parte 2).....	128
Figura 38: Evocação da estética Neoclássica em <i>Olympia</i> (Parte 1).....	129
Figura 39: Evocação da estética Neoclássica em <i>Olympia</i> (Parte 2).....	129
Figura 40: Salto de um atleta em <i>Olympia</i> (1).....	130
Figura 41: Salto de um atleta em <i>Olympia</i> (2).....	131
Figura 42: Atletas nus e seminus em momentos de lazer.....	132
Figura 43: Atletas nadando e socializando em um lago.....	132
Figura 44: Início da corrida de 800m.....	133
Figura 45: Jesse Owens concentrado antes da largada.....	134
Figura 46: Foco nas rodas durante o ciclismo.....	135
Figura 47: Velocidade e competitividade durante o ciclismo.....	135

Figura 48: Competitividade no remo em <i>Olympia</i> (1).....	136
Figura 49: Competitividade no remo em <i>Olympia</i> (2).....	136
Figura 50: Atleta satisfeita em Kuhle Wampe.....	137
Figura 51: Recepção calorosa dos atletas em Kuhle Wampe.....	137
Figura 52: Pódio em Kuhle Wampe.....	138
Figura 53: Pódio em <i>Olympia</i>	138
Figura 54: Frame que aparece o cartaz de lazer turístico.....	146
Figura 55: Trabalhadores se reunindo para conversar	147
Figura 56: Um dos “Agentes privados” tentando espionar os trabalhadores.....	147
Figura 57: Apresentação do urso conduzida por um dos “Agentes Privados”.....	148
Figura 58: trabalhadores reunidos em um rio em momento lúdico.....	149
Figura 59: Momentos de dança, riso e afeto entre os trabalhadores.....	149
Figura 60: Sobreposição da sanfona e festa popular.....	150
Figura 61: <i>The accordion leads the march</i>	150
Figura 62: Mulheres celebrando após o intertítulo.....	151
Figura 63: Crianças reproduzindo as ações de seus pais por meio de brincadeiras.....	152
Figura 64: Crianças reproduzindo as ações de seus pais por meio de brincadeiras.....	152
Figura 65: Homens, mulheres e crianças compartilham a refeição.....	153
Figura 66: Patrão solitário em uma varanda.....	153
Figura 67: Rosto e expressão de um dos patrões.....	155
Figura 68: Funcionário limpando o sapato de um dos patrões.....	156
Figura 69: Burguês em carruagem luxuosa na companhia de uma mulher.....	157
Figura 70: Bebida e comida em excesso.....	158
Figura 71: Diversão noturna servindo como ferramenta de coerção.....	159
Figura 72: Corpos e experiências diversas em <i>Tchelovek s kinoapparatom</i>	167
Figura 73: Momentos de lazer na água.....	168
Figura 74: Salto na água em <i>Tchelovek s kinoapparatom</i>	169
Figura 75: Atleta saltando em <i>Tchelovek s kinoapparatom</i>	169
Figura 76: Expressão tensa do atleta em <i>Olympia</i>	170
Figura 77: Partida de Vôlei em <i>Tchelovek s kinoapparatom</i>	170
Figura 78: Mulher fazendo musculação	171
Figura 79: Mágico realizando seus truques	172
Figura 80: Criança feliz observando a apresentação do mágico.....	172
Figura 81: Mulher praticando tiro no Clube dos Trabalhadores de Odessa.....	173
Figura 82: Boneco ornamentado com suástica	174
Figura 83: Trabalhadoras jogando xadrez no Clube Operário.....	174
Figura 84: Sobreposição do acordeão.....	175
Figura 85: Sobreposição de elementos da sinfonia de utensílios domésticos e instrumentos musicais.....	175
Figura 86: Corrida de ciclistas por emprego (1).....	183
Figura 87: Corrida de ciclistas por emprego (2).....	183
Figura 88: Breve pausa do Jovem Bönike para ouvir músicos de rua.....	184
Figura 89: Bicicleta do jovem Bönike pendurada.....	185
Figura 90: Início da festa de casamento.....	188
Figura 91: Consumo desordenado e excessivo do festejo (1).....	189
Figura 92: Consumo desordenado e excessivo do festejo (2).....	189
Figura 93: Espaço de organização do festival esportivo.....	191
Figura 94: Jovens marchando e dançando no início do festival esportivo.....	193
Figura 95: Apresentação da trupe Megafone Vermelho.....	194

Figura 96: Representação das massas em <i>Kuhle Wampe</i>	195
Figura 97: Ciclismo do festival esportivo.....	196
Figura 98: Resposta de Gerda.....	200

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

UFMG - Universidade Federal de Minas Gerais
PPGIEL - Programa de Pós-graduação Interdisciplinar em Estudos do Lazer
LSI – Lucerne Sport International
RSI – Red Sports International
KDF – Nationalsozialistische Gemeinschaft Kraft durch Freude (Comunidade Nacional-Socialista “Força pela Alegria”)
NEP – Novaya Ekonomicheskaya Politika (Nova Política Econômica)
SPD – Sozialdemokratische Partei Deutschlands (Partido Social-Democrata da Alemanha)
KPD – Kommunistische Partei Deutschlands (Partido Comunista da Alemanha)
KDF – Nationalsozialistische Gemeinschaft Kraft durch Freude (Comunidade Nacional-Socialista Força pela Alegria)
NSDAP – Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei (Partido Nacional-Socialista dos Trabalhadores Alemães)
SA – Sturmabteilung (Destacamento de Assalto)
SS – Schutzstaffel (Tropa de Proteção)
SD – Sicherheitsdienst (Serviço de Segurança)
EUA – Estados Unidos da América (United States of America)
URSS – União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (Soyuz Sovetskikh Sotsialisticheskikh Respublik)
UFA – Universum Film AG (Companhia Cinematográfica Universum)
IAH – Internationale Arbeiterhilfe (Ajuda Operária Internacional)

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	15
1.2 Metodologia.....	25
1.2.1 Os filmes.....	29
2. LUZ, CÂMERA, HISTÓRIA: UM PANORAMA DO ENTREGUERRAS NA ALEMANHA E URSS.....	32
2.1 Os antecedentes.....	32
2.2 As revoluções e o entreguerras 1918-1939 na Alemanha e na URSS.....	39
2.3 Os antecedentes do cinema.....	55
2.4 Breves apontamentos sobre cinema e propaganda política.....	56
2.5 O cinema no contexto alemão e soviético (1918-1939).....	58
2.6 Lazer e Esporte no Entreguerras.....	76
3. LITURGIAS DA ORDEM BURGUESA E CONSERVADORA.....	87
3.1 <i>Metropolis</i> (1927).....	87
3.2 <i>Tsirk</i> (1936).....	101
3.3 <i>Olympia</i> (1938).....	121
4. ANTECIPAÇÕES DE UM NOVO MUNDO.....	140
4.1 <i>Stachka</i> (1926).....	140
4.2 <i>Tchelovek s kinoapparatom</i> (1929).....	161
4.3 <i>Kuhle Wampe oder Wem gehört die Welt</i> (1932).....	177
5. CONCLUSÃO: <i>A quem pertence o mundo?</i>	201
REFERÊNCIAS.....	208
FILMOGRAFIA	221

1. INTRODUÇÃO

A variedade de possibilidades geradas pelos fotogramas sequenciais que produzem a percepção de movimento é impossível de ser detalhada em uma pesquisa. O registro de imagens e sons é capaz de provocar em quem assiste emoções e sentimentos, que podem ser mobilizados com os mais diversos objetivos. Segundo Metz (2006, p. 28), o segredo do cinema é “injetar na realidade da imagem a realidade do movimento e, assim, atualizar o imaginário a um grau nunca antes alcançado”. Já Nazario (1999, p. 93), em uma linha de raciocínio semelhante, afirma ser o cinema “[o] meio mais perfeito do imaginário humano jamais criado, (...) a coisa-sem-vida mais parecida com a vida que existe”. Diante da riqueza dessa linguagem, o que não falta são possibilidades de estudos que se propõem a desvendar e teorizar sobre esse objeto e a sociedade que o produz e consome.

Entre outras possibilidades, o cinema é também um fenômeno de comunicação de massa, que pode ser utilizado para interesses políticos. Um olhar sobre algumas produções nacionais recentes comprova isso. O documentário *8/1 - A Democracia Resiste* (Julia Duailibi, 2024) aborda a tentativa de golpe de janeiro de 2023 e como as autoridades pensaram taticamente para proteger a democracia. Os filmes *O processo* (Maria Ramos, 2018) e *Democracia em vertigem* (Petra Costa, 2019) abordaram o impeachment da presidenta Dilma Rousseff e as recentes mudanças no cenário político nacional. A narrativa desses filmes sobre esses episódios, porém, destoa bastante da que é encontrada em outras produções, como *Polícia Federal: A lei é para todos* (Marcelo Antunez, 2017) e *Não vai ter golpe* (Alexandre Santos, Fred Rauh, 2019), deixando evidente a participação do cinema na disputa sobre o significado político desses eventos. O surgimento da “Brasil Paralelo”, empresa dedicada a produzir e divulgar filmes e séries revisionistas, que buscam contar a história a partir de um ponto de vista conservador e conspiratório, ou o desejo muitas vezes declarado do ex-Presidente Jair Bolsonaro de intervir na produção cinematográfica nacional, também são elementos que indicam o reconhecimento, pelas diversas forças políticas, do potencial propagandístico do cinema em nossos dias.

O uso do cinema para finalidades políticas, porém, não é recente. Durante a Primeira Guerra Mundial (1914-1918) foi comum a produção de filmes com essa finalidade. Conforme aponta Wagner Pinheiro Pereira (2003, p. 102),

[a] propaganda política, entendida como fenômeno da sociedade e da cultura de massas, consolidou-se nas décadas de 1920-1940, com o avanço tecnológico dos meios de comunicação. Valendo-se de idéias e conceitos, a propaganda os

transforma em imagens, símbolos, mitos e utopias que são transmitidos pela mídia. A referência básica da propaganda é a sedução, elemento de ordem emocional de grande eficácia na conquista de adesões políticas.

Uma análise atenta revela que todo filme, de maneira mais ou menos aparente, carrega marcas de seu contexto e das disputas políticas que permeiam sua construção.

De lá para cá, o cinema foi explorado por diversas forças políticas, dos mais diferentes matizes ideológicos, por governos, partidos de oposição ou movimentos da sociedade civil, em democracias ou regimes autocráticos. Foi, no entanto, no período entreguerras (1918 a 1939) que esse meio recebeu uma atenção especial. As novas técnicas e possibilidades de filmagem, o uso de planos¹ e ângulos diferenciados, as montagens² e o início do cinema falado abriram possibilidades para a propaganda política, que também estava se desenvolvendo (Pereira, 2003).

Alguns governos se dedicaram ao desenvolvimento desse fenômeno de comunicação de massa para tal finalidade política. Por exemplo, na Itália, Benito Mussolini criou o LUCE (*L'unione Cinematográfica Educativa*) para cuidar da produção de cinejornais fascistas. Já em Portugal, durante o período Salazarista, esse papel de impulsionar produções pró-regime coube a António Ferro, então secretário de propaganda nacional (Pereira, 2003). Entretanto, foi na Alemanha e na URSS que essas possibilidades foram mais exploradas e potencializadas, seja pela ação de grandes estúdios, como a UFA (*Universum Film Aktien-Gesellschaft*) e a Mosfilm, seja pela inventividade de grandes agentes produtores de cinema, como Slatan Dudow (1903-1963), Leni Riefenstahl (1902-2003), Sergei Eisenstein (1898-1948) e Vsevolod Pudovkin (1893-1953). De acordo com o historiador francês Marc Ferro, “[o]s soviéticos e os nazistas foram os primeiros a encarar o cinema em toda sua amplitude, analisando sua função, atribuindo-lhe um estatuto privilegiado no mundo do saber, da propaganda e da cultura” (Ferro, 1992, p. 72).

Entretanto, o cinema não foi o único meio utilizado por governos e agentes políticos para comunicar ideias e valores para as massas. O uso político do esporte e do lazer também não é recente, nem raro, como se pode constatar em vários estudos: Serapiglia (2019) analisa como a educação física e o esporte foram usados tanto pelo fascismo italiano quanto pelo

¹ Um plano é uma porção de filme compreendida entre duas colagens, ou seja, um trecho de filme sem interrupções (Aumont; Marie, 2004).

² Para Eisenstein (2002), cineasta e teórico importante para compreensão e análise do cinema, principalmente de filmes soviéticos, a montagem consiste em “dois pedaços de filme de qualquer tipo, colocados juntos, inevitavelmente criam um novo conceito, uma nova qualidade, que surge da justaposição” (Eisenstein, 2002, p. 14). Essa justaposição de planos não resulta apenas em sua soma, mas em produto, pois o resultado é qualitativamente diferente de cada elemento isolado (Eisenstein, 2002).

Estado Novo português na busca pelo “novo homem” desejado, adaptado à ordem corporativa, onde a hierarquia, a fraternidade e a harmonia entre as classes prevaleciam pela glória da Pátria. López (2010) analisa a organização da primeira Volta Ciclista da Espanha, em 1935, indicando sua relação com a extrema direita espanhola, que pretendia usá-la para promover o orgulho nacional e combater ideias separatistas e internacionalistas. Grant (2014), por sua vez, aponta como o engajamento em práticas esportivas e de cuidado com o corpo foi largamente incentivado pelo partido bolchevique na URSS, como parte de uma estratégia para construção do “novo homem” socialista. Da mesma forma, Carter (2014) indica a importância do esporte na Revolução Cubana, seja como veículo de comunicação do governo revolucionário com a população, seja como prática pedagógica direcionada à construção do “novo homem”. Nathaus (2010) aponta como os clubes de lazer, sejam os socialistas, católicos ou conservadores, eram organizações dedicadas a promover cultura política na República de Weimar. Steinberg (1978) e Gounot (2001) abordam a atuação da *International Union of Red Sports and Gymnastics Associations*, mais conhecida como *Red Sport International*, colateral da Terceira Internacional (a Internacional Comunista, ou Comintern) no movimento esportivo operário. Melo (2005) e Cornelsen (2016) destacam o uso do esporte olímpico e da beleza atlética pela propaganda nazista nas Olimpíadas de Berlim, em 1936, e Pujadas e Santacana (1992) e Gounot (2005) recuperam a história das Olimpíadas Populares de Barcelona, pensadas pelo movimento operário e antifascista como contraponto aos jogos organizados pelo Estado nazista, em Berlim e Kiel.

Por tudo isso, não é de se surpreender que, em alguns momentos, essas linguagens se encontrassem. Melo (2005) indica que essa associação entre esporte e cinema começou cedo, e que já nos primeiros tempos os filmes que abordavam temáticas esportivas, como boxe, futebol, corridas de cavalo, entre outros, estavam entre os mais procurados. Esse encontro, muitas vezes, buscava potencializar a propaganda política:

Sem que deixasse de ser encarado como divertimento do homem comum, o tema [o esporte], compreendido enquanto símbolo de progresso, passa a ser inserido em preocupações de cunho nacionalista (ligadas à construção de identidades, algo bastante notável nos Estados Unidos e na Alemanha no período do nazismo), envolvido com formulações de cunho moral (notável na realidade norte-americana e europeia) ou encarado como estratégia de formação política (identificável claramente nas iniciativas de cinema operário realizadas no período da República de Weimar, Alemanha). Ora era tratado a partir de uma perspectiva progressista, como no filme roteirizado por Bertold Brecht, ora do ponto de vista conservador, como na película de Leni Riefenstahl (Melo, 2005, p.119).

É justamente essa relação, entre cinema, esporte, lazer e propaganda política, que essa pesquisa busca tematizar. Tomando como recorte espacial e temporal a Alemanha e a URSS

no período entreguerras (1918-1939), pretendo analisar as representações de esporte e lazer no cinema de propaganda, buscando compreender o papel político que esses filmes alemães e soviéticos fizeram dos esportes e do lazer.

Dito de outra forma, meu objetivo geral é: analisar as representações de lazer e esporte em filmes de propaganda política na Alemanha e na URSS durante o período entreguerras (1918-1939), no sentido de compreendê-las. E meus objetivos específicos são: Contextualizar e compreender o cinema, os movimentos culturais e artísticos, o lazer e o esporte na Alemanha e na URSS no período entreguerras; analisar e comparar os filmes propostos com ênfase nas representações de esporte e lazer; refletir sobre a apropriação do esporte e do lazer pelas forças políticas no período entreguerras, e suas permanências e possibilidades na atualidade.

Esses objetivos foram formulados buscando responder às seguintes questões: Como o esporte e o lazer eram relacionados a questões políticas pelo cinema do período entreguerras, na Alemanha e na URSS? Quais sentidos e significados eram mobilizados com o uso de esporte e lazer no cinema de propaganda política? Quais as semelhanças e diferenças percebidas no uso dessas representações nesses lugares? Quais continuidades podem ser observadas nas disputas relacionadas ao esporte e ao lazer?

A escolha por esse recorte, espacial e temporal (a Alemanha e a URSS, no período entreguerras), leva em consideração a efervescência política e cultural que marcavam esses contextos, e seu impacto sobre a história (política, esportiva e cinematográfica). Os contextos escolhidos são repletos de tensões e mudanças drásticas, com diferenças e semelhanças que saltam aos olhos, e as soluções, escolhas e inovações encontradas (inclusive no campo esportivo e cultural) marcam profundamente as relações geopolíticas mundiais posteriores, com reverberações que alcançam os nossos dias.

Em uma busca no banco de dados do PPGIEL (Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Estudos do Lazer), assim como no banco de dados da CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior), não foram encontradas pesquisas que se propunham a realizar a proposta de analisar esses filmes dentro do âmbito do Esporte e do Lazer, o que sugere o caráter inédito e original da pesquisa. Existem pesquisadores e pesquisadoras de cinema no Programa, que estudam diferentes questões, além de professores e professoras que empreenderam estudos que se aproximam da temática, como Elcio Loureiro Cornelsen, Victor Andrade de Melo e Christianne Luce Gomes. Diante disso, busquei explorar ao máximo o diálogo com essas referências, almejando contribuir com os estudos e discussões futuras.

O cinema é um dos meios mais importantes de comunicação de massa, e além de suas manifestações artísticas e culturais, é também plataforma para discurso ideológico e disputa de sentidos e significados, uma das mais valiosas e acessíveis que temos na atualidade. O cinema é também uma possibilidade de fonte histórica, relativamente nova, presente, por exemplo, nas discussões da Nova História Cultural, empreendida por meio de historiadores como Marc Ferro (1972) e Peter Burke (2004). O filme traz consigo elementos da subjetividade e objetividade de seus agentes culturais, além de ser fruto de uma materialidade histórica, mesmo quando se trata de uma obra de ficção. Ali, observamos intencionalidade, posicionamento político, tensões, origem social e diversos outros elementos. Seus produtores estão sempre incorporados a uma realidade histórica. Portanto, a relevância acadêmica desta tese está em sua contribuição para compreensão do cinema enquanto possibilidade de fonte documental e dos estudos que procuram entender como se construíram as representações de esporte e lazer em diferentes momentos, contribuindo com o volume de produções sobre o assunto.

No desenvolvimento da pesquisa, lancei mão da metodologia que relaciona Cinema e História (Morettin, 2003; Napolitano, 2008), que ampara uma interpretação dos filmes que não se atém apenas aos seus elementos aparentes, e leva em consideração as peculiaridades da linguagem do cinema, as tensões percebidas entre os agentes culturais envolvidos, e também a análise de documentos externos que possam embasar as reflexões propostas. Também fiz uso da História Comparada (Bloch, 1998; Melo, 2007), que me permite perceber como um problema atravessa as duas realidades, e identifica semelhanças e diferenças entre esses contextos que não seriam percebidas em análises específicas.

A análise das representações de esporte e lazer em filmes de propaganda política da Alemanha e da URSS durante o período entreguerras (1918-1939) foi fundamental para uma compreensão mais profunda dessas representações e de como elas foram usadas como ferramentas de propaganda, entendendo que um filme nunca é produzido por apenas um sujeito, e por isso apresenta tensões que também podem ser utilizadas para entendimento dessas relações. Os filmes escolhidos para a análise foram: *Metropolis* (1927) dirigido por Fritz Lang; *Stachka* (A greve, 1925) de Sergei Eisenstein; *Tchelovek s kinoapparatom* (Um homem com uma câmera, 1929) de Dziga Vertov; *Kuhle Wampe* (1932), de Slatan Dudow; *Tsirk* (O circo, 1936) de Grigori Aleksandrov; *Olympia* (1938) de Leni Riefenstahl.

Durante a jornada de desenvolvimento da tese, percebi que esta pesquisa exigiria de mim um esforço bem maior do que eu previ inicialmente. Ao iniciar minha imersão nos

contextos, deparei-me com a vastidão do recorte temporal e espacial do objetivo de estudo escolhido, bem como as condições históricas dadas anteriormente de cada um desses contextos, que não deve ser ignorado por uma pesquisadora marxista. Para alcançar meus objetivos de compreender esse cenário, foi necessário mergulhar em detalhes, buscar entender códigos culturais que pra mim eram desconhecidos, analisar as disputas políticas e econômicas, explorar os debates artísticos e cinematográficos do momento, bem como suas influências e seus agentes, compreender o lazer o esporte nesses contextos e os usos políticos que os regimes e partidos buscavam fazer dele, compreender melhor o cotidiano da população, seus interesses, suas tradições e suas contradições. Não posso deixar de ressaltar também que a escolha por analisar seis filmes apresentou um esforço intelectual extenuante, que exigiu um trabalho paciente e de intensa dedicação.

Nesse movimento, percebi que cada um desses aspectos (profundamente complexos), poderiam facilmente ser objetivos separados de uma tese (ou várias). No entanto, sustento que o verdadeiro desafio desta tese foi no esforço de apreensão da totalidade, articulando diferentes dimensões, sem perder o rigor do recorte.

Meu movimento incluiu a leitura de referências nacionais e internacionais sobre os contextos políticos, econômicos, artísticos e culturais, bem como a compreensão das referências metodológicas e teóricas e, não menos importante, o estado da arte de pesquisas que se relacionam com esta. Essas leituras aconteceram durante todo o processo da pesquisa e, aquelas que foram fundamentais para construção dessa tese, se apresentarão ao longo do texto.

Apresento agora alguns pesquisadores fundamentais para realização desta tese.

Metodologicamente, destaco como referências fundamentais os estudos que tratam o cinema como fonte historiográfica, em especial Marc Ferro. Em *Cinema e História* (1992), o autor utiliza o cinema de propaganda da URSS como fonte, propondo alguns direcionamentos metodológicos e abordando as relações entre o cinema, os dirigentes e demais questões do contexto histórico. Ferro emprega os filmes para analisar tanto os elementos mais evidentes quanto os latentes das obras cinematográficas. Já Kracauer, em *De Caligari a Hitler* (1947), é outra peça fundamental desta pesquisa. O autor investiga de que modo as formas cinematográficas expressam tendências do imaginário social.

Mônica Kornis (1992), Eduardo Morettin (2003; 2011 e 2014), e Marcos Napolitano (2008) avançam um pouco nessa discussão e também foram fontes importantes para esta tese. Em torno da relação entre Cinema e História, eles buscaram aprimorar a metodologia de

Ferro, defendendo a importância da análise fílmica para a credibilidade do cinema enquanto fonte. Segundo eles(as), o cinema não deve servir de mera ilustração ou como complemento de um documento escrito, e que o uso de ferramentas para analisar os filmes possibilitam explorar as nuances das representações, ideologias e impacto social presentes nas películas.

Para análise fílmica, alguns dos autores foram de suma importância, como Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété (1992), Jacques Aumont e Michel Marie (2003 e 2004), que oferecem ferramentas metodológicas para decompor e interpretar filmes, abordando alguns aspectos fundamentais, como roteiro, mise-en-scène, montagem, uso do som e afins, bem como Christian Metz (2006), que se destacou por aplicar a semiótica e o estudo dos signos à análise do cinema. Sergei Eisenstein (2002) também foi fundamental para a compreensão da montagem e da análise fílmica. Essa parte, bem como algumas escolhas teóricas desta tese, ainda estão em processo de formulação.

A tese intitulada *A revolução em película: a relação Cinema-História e a transformação do paradigma historiográfico* (2015), de Rafael Hansen Quinsani, e a dissertação intitulada *“Entre a câmera e o fuzil”: Cinema e Propaganda político-ideológica nas ditaduras militares do Brasil e Argentina (1978-1979)* (2019), de Bruno José Zeni, são exemplos de referências que fazem uso de metodologia que estabelece uma relação entre Cinema e História. Na tese de Quinsani, o autor pretende problematizar a relação entre cinema e história e, para isso, elege filmes de propaganda política do contexto da Revolução Mexicana. Já Zeni analisa em sua dissertação a propaganda política das ditaduras brasileiras e argentinas enfocando dois filmes, e para isso ele faz uso tanto da metodologia que estabelece a relação entre Cinema e História, quanto da História Comparada. Em ambas as pesquisas está presente o procedimento metodológico de análise fílmica que leva em consideração a linguagem cinematográfica. Tanto pela forma, quanto pelos objetivos dos autores, essas obras são referências essenciais para o desenvolvimento de minha pesquisa.

Em relação ao contexto, os principais autores que contribuíram com esta tese foram Daniel Aarão Reis Filho (2003), historiador brasileiro reconhecido por seus estudos sobre a revolução, em especial a revolução soviética; Sheila Fitzpatrick (2023) historiadora australiana especialista na história da União Soviética, que aborda temas como política interna, transformações sociais e também da vida cotidiana; Osvaldo Coggiola (2008, 2009 e 2004), que se dedica ao estudo do marxismo das revoluções e a história dos movimentos internacionais; Trotsky (1923, 2007, 2017 e 2022), que além de referência teórica, foi uma figura central da Revolução Russa de 1917, e contribuiu muito com suas análises sobre a

União Soviética dentro do período desta pesquisa. No contexto alemão, Marcia Mansor D'Alessio e Maria Helena Capelato (2004) foram importantes referências sobre o regime nazista, bem como os antecedentes do nazismo e, conseqüentemente a República de Weimar. Martin Kitchen (2013) historiador e pesquisador da história alemã também foi fundamental, bem como Lionel Richard (1988) e Krakauer (1988 e 2009).

Em relação à história do cinema na URSS, os estudos de João Lanari Bo (2019), Jay Leyda (1960), bem como a coletânea de textos organizados por Anna Lawton (2005), são primordiais para compreender a indústria cinematográfica, as principais estéticas do momento, seus principais agentes e suas influências, bem como a evolução do cinema soviético de forma geral, suas tensões políticas e ideológicas. Marc Ferro (1992) também é uma das principais referências a respeito do cinema soviético, analisando como ele serviu de propaganda e também reflexo das transformações do momento.

Na Alemanha, Siegfried Krakauer, importante referência para esta pesquisa, foi um dos primeiros autores a analisar o cinema de forma histórica. O autor no livro *De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão* (1988) analisou produções do início da República de Weimar até a ascensão de Hitler, apontando como os filmes alemães já indicavam a ascensão nazista. Ele defende a importância de se compreender os filmes não apenas de forma cronológica, mas sua expressão do psicológico da vida alemã daquele momento. O sociólogo alemão discorre sobre os principais temas e filmes rodados na Alemanha de 1918 a 1933, como os filmes que continham temática sexual, que fizeram muito sucesso no pós guerra, os filmes de rua, que demonstravam os perigos das sociabilidades fora do ambiente da casa, os filmes de guerra, entre outros. Alguns dos filmes que o autor analisa brevemente e que farão parte desta pesquisa são *Metropolis* (1927), de Fritz Lang, e *Kuhle Wampe* (1932), de Slatan Dudow.

Para análise de esporte e lazer na Alemanha e URSS, destaco James Riordan (1999), que buscou compreender as disputas políticas em torno do esporte na sociedade soviética, bem como Stephen Lovell (2006) que discutiu o surgimento do lazer na URSS e suas peculiaridades, e Lewis Siegelbaum (1999), que abordou o lazer e o cotidiano soviético, bem como as mudanças e influências políticas ao longo das décadas de 1920 e 1930.

No contexto alemão, algumas referências em torno do esporte e do lazer foram primordiais, desde Lionel Richard (1988), que ofereceu perspectivas sobre o cotidiano da República de Weimar, Elcio Loureiro Cornelsen (2023) que buscou compreender a organização responsável pelo lazer na Alemanha Nazista, a *Kraft durch Freude*, bem como

Peter Gay (1978), que abordou diferentes aspectos da cultura alemã durante Weimar.

Em relação às referências que buscaram discutir representações de esporte e lazer no cinema, destaco a pesquisadora Ilma Esperança de Assis Santana (1993), que buscou analisar dois filmes do cinema operário na República de Weimar. Em seu estudo, a pesquisadora tomou como escopo de análise os filmes *Kuhle Wampe* (1932), de Slatan Dudow, e *A viagem de mãe Krausen para a felicidade*, ou *Mutter Krausen Fahrt ins Glück* (1929), de Phil Jutzi, ambos produzidos pela *Prometheus-Film AG*, companhia cinematográfica ligada ao KPD (*Kommunistische Partei Deutschlands*; Partido Comunista da Alemanha). A autora, em alguns momentos, apresenta o uso das representações de esporte e lazer para construção da ideia de organização operária e de comunidade.

John Hughes (2020) é outra referência importante. O autor buscou fazer uma análise comparativa entre as representações de lazer em três filmes do cinema operário, sendo um deles *Kuhle Wampe* (1932). Outros destaques vão para as pesquisas de Luiz Nazario (1999 e 2012), que buscou analisar e compreender dois dos filmes presentes nesta pesquisa, *Olympia* (1938) e *Metropolis* (1937), e também Ana Ianeles Santos (2021), que em sua tese buscou discutir os ideais nazistas de força e beleza no cinema de Leni Riefenstahl.

Além das contribuições de Elcio Loureiro Cornelsen em relação à KDF, o autor também é uma referência importante no que diz respeito às representações de esporte e lazer, como demonstrado em seu artigo “A beleza atlética nas telas do cinema (1895-1936)” (2016). Nesse artigo, o autor demonstra como a beleza atlética era tratada nas telas até o ano de 1936. Ele afirma que esse ano foi um marco para o cinema com o filme *Olympia*, de Leni Riefenstahl, rodado durante os Jogos e lançado em abril de 1938, em que a estética é colocada em foco para elogiar o nazismo. O filme, que retrata as Olimpíadas de Berlim de 1936, foi concebido como propaganda do regime, exaltava o culto ao corpo, o mito ariano, a força de combate, e outras ideias caras ao nazismo. Cornelsen indica a necessidade de compreender o teor propagandístico dos filmes, pois

[n]ão devemos esquecer que seria ingênuo fazermos uma “leitura” de tais emblemas apenas por intermédio da estética que veiculam – portanto, o dito – e desconsiderarmos a visão de mundo na qual estavam arraigados – o não-dito, o arianismo, o racismo, a discriminação, a exclusão do Outro (Cornelsen, 2016, p. 33).

Victor Andrade de Melo é outro pesquisador fundamental para esta pesquisa, pois também abordou as relações entre esporte e cinema. Em “A presença do esporte no cinema: de Étienne-Jules Marey a Leni Riefenstahl” (2005), o autor indica algumas utilizações de representações de esporte no cinema com finalidades políticas e pedagógicas, como em

Olympia (1938) e *Kuhle Wampe* (1932). Melo (2005) destaca que o primeiro utiliza dessas representações para alcançar o propósito de enaltecimento da beleza atlética e de pureza da raça, e o segundo, com finalidades políticas opostas, como organização e mobilização popular.

As relações de esporte e cinema foram constantes no desenvolver dessas linguagens e imagens de cultura corporal, mesmo não esportivas, já eram representadas desde os primeiros tempos. Quando o cinema moderno é criado, o esporte torna-se um de seus temas favoritos, seja pela conexão com o entretenimento, seja pelas especificidades do campo esportivo, ou pelas estratégias pedagógicas e propagandísticas mais evidentes (Melo, 2005):

Nenhum dos três modelos é puro. Observa-se um diálogo, em maior ou menor grau, das três dimensões. Não se trata de julgar a melhor abordagem. Simplesmente reconhecer que o esporte é tratado de maneira diferenciada e identificar que todas podem nos apresentar importantes considerações para compreender a presença do fenômeno esportivo de forma multifacetada na sociedade (Melo, 2005, p. 121).

Sem dúvida alguma, Melo (2005) deu uma importante contribuição para esta pesquisa, chamando à atenção para as representações de esporte no cinema. O que pretendo fazer aqui é ampliar esse olhar temporal e espacialmente. Assim, busco me aproximar das ideias e discussões de Cornelsen e Melo, tendo os textos dos autores como convite para aprimorar as possibilidades de compreensão das representações de esporte e lazer no cinema de propaganda.

Com isso, dedico-me agora a apresentar os capítulos que compõem esta pesquisa.

No primeiro capítulo, intitulado *Luz, Câmera, História: Um panorama do entreguerras na Alemanha e URSS*, busquei traçar um panorama geral do contexto da Alemanha e da URSS durante esse período, abordando os antecedentes, as dinâmicas políticas, econômicas e sociais. Explorei os movimentos artísticos emergentes, o desenvolvimento do cinema e a disputa em torno dele. Além disso, procurei compreender o esporte e o lazer e suas tensões políticas, culturais e sociais. É importante ressaltar que, neste capítulo, minha abordagem sobre essas temáticas visou delinear o cenário de maneira mais ampla. As questões apresentadas serão retomadas e aprofundadas nos outros capítulos conforme a necessidade surgir mediante as análises fílmicas.

O segundo capítulo, intitulado “Liturgias da ordem” tem como eixo central a análise de três das obras que compõem o corpus documental: *Metrópolis* (1927), de Fritz Lang; *Olympia* (1938), de Leni Riefenstahl; e *Tsirk* (1936), de Grigori Alexandrov. Esses três filmes, ainda que em níveis diferentes, se apresentam como uma forma de liturgia da ordem, possuindo caráter disciplinador, homogêneo e coreografado nas representações de esporte e

lazer, em espectros marcados por acomodações às normas burguesas e ao conservadorismo.

No terceiro capítulo intitulado “Antecipações de um novo mundo”, a análise se concentra nos filmes *Stachka* (1925), de Sergei Eisenstein, *Tchelovek s kinoapparatom* (1929), de Dziga Vertov e *Kuhle Wampe* (1932) de Slatan Dudow. Esses filmes encenam possibilidades de novos mundos e demonstram que o lazer e o esporte não são meros acessórios, mas práticas centrais para a organização política e a luta de classes.

Por fim, em “Conclusão: *A quem pertence o mundo?*”, dediquei meus esforços para sintetizar as principais compreensões em torno das análises. O fio condutor que atravessou todo o trabalho foi a compreensão que o lazer e o esporte não foram apenas representações secundárias ou triviais e se apresentaram como centrais nas disputas políticas. A conclusão serve também como um convite à ação para todos aqueles que não estão satisfeitos.

1.2 Metodologia

Todo método científico expressa uma maneira de pensar a sociedade. Os pesquisadores e pesquisadoras envolvidos em um processo de produção do conhecimento possuem suas compreensões de mundo, sua visão global da sociedade e da relação de pedaços específicos com o todo. Diante dessas questões, é necessário pontuar que um estudo científico nunca é neutro e não deve ser meramente descritivo (Tonet, 2013). Nesta pesquisa, busquei seguir esse princípio, na tentativa de contribuir com a ciência, indo além de uma mera descrição sem conexão com a totalidade, discutindo as motivações e confrontando a realidade histórica.

O cinema não deve ser compreendido e analisado de forma separada do mundo. Da mesma forma, ao estudar o cinema, não se pode desconsiderar as especificidades de sua linguagem. É necessário conhecer o cinema e conhecer o mundo que o cerca, em uma relação dialética, pois, da mesma forma que ele tem características do contexto, ele também contribui para moldá-lo.

Procuro, ao longo desta tese, situar meu trabalho na tradição do materialismo histórico-dialético, compreendendo a complexidade das representações de esporte e lazer, que não se esgotam em suas manifestações imediatas. Parto do pressuposto que a realidade é historicamente construída e que os filmes produzidos nesses contextos são marcados por forças históricas que estruturam as formas, as tensões e as ambiguidades presentes ali. Esse esforço exige que seja considerada a categoria de totalidade, entendida não somente como somatório das partes, mas por meio de identificação das relações que dão sentido ao conjunto (Tonet, 2013). Ao mobilizar essa categoria, busco compreender cada filme em sua

singularidade, mas também como articulação de um conjunto maior, demonstrando como essas obras representam o mundo e participam ativamente de sua construção.

Marc Bloch, em “Por uma história comparada das sociedades europeias” (1998), apresenta algumas questões importantes para os historiadores que pretendem fazer uso desse método. Um dos primeiros pontos é a compreensão de que, para se fazer comparação, é preciso que exista semelhança e dissemelhanças entre os fatos observados. O autor afirma ser possível realizar um estudo comparado de sociedades vizinhas no tempo e espaço, ou, de sociedades com distâncias nesses aspectos. Nesta pesquisa, para o estudo comparado, optei por sociedades próximas no tempo e espaço, ou seja, adotando as palavras de Marc Bloch, pretendo

[e]studar paralelamente sociedades vizinhas e contemporâneas, constantemente influenciadas umas pelas outras, sujeitas em seu desenvolvimento, devido a sua proximidade e a sua sincronização, à ação das mesmas grandes causas, e remontando, ao menos parcialmente, a uma origem comum (Bloch, 1998, p. 40).

A História Comparada é um campo fértil para diálogos interdisciplinares. De acordo com Barros (2007, p. 17),

[a] História Comparada consiste, grosso modo, na possibilidade de examinar sistematicamente como um mesmo problema atravessa duas ou mais realidades histórico-sociais distintas, duas estruturas situadas no espaço e no tempo, dois repertórios de representações, duas práticas sociais, duas histórias de vida, duas mentalidades, e assim por diante.

Para realizar essa análise foi preciso mobilizar conhecimento em áreas como cinema, estética, semiologia, história, sociologia, esporte e lazer. Ou seja, todos esses saberes foram mobilizados, de maneira interdisciplinar, para que os olhares sobre as sociedades, a partir das representações de esporte e lazer, fossem compreendidos e suas semelhanças e diferenças pudessem ser percebidas.

Melo (2007) indica os benefícios da História Comparada, como a identificação de novos problemas e a complexificação e ampliação do olhar sobre os fenômenos. Assim, a respeito dessa metodologia, Melo (2007, p. 34) observa que

[s]uas propostas, suas potencialidades e possibilidades, a despeito dos limites aqui apresentados, oferecem oportunidades concretas de permitir a busca de sínteses históricas mais profundas, algo de que ainda carece nossa produção historiográfica atual. O método comparativo pode ainda nos abrir oportunidades de passarmos de nossos importantes estudos locais para apreensões mais amplas, abrindo diálogo do local e do nacional com o global.

Concomitantemente a isso, fiz uso de metodologia pertinente à relação entre Cinema e História. Morettin (2003) e Napolitano (2008) propõem três maneiras de compreensão dessa

relação: o *cinema na história*; a *história no cinema*; e a *história do cinema*. A primeira é o uso do cinema enquanto fonte primária, em que se questiona a fonte, sua técnica e sua narrativa. A segunda é o cinema enquanto discurso histórico, e a última é a história dos avanços técnicos, a produção, recepção e linguagem do cinema. O historiador, ao trabalhar com essa fonte, precisa de um olhar minucioso, que vá além da dicotomia de realismo e ficção, pois a ficção, por diversas vezes, é percebida como realidade, ou carrega elementos da realidade. Para responder às questões postas em minha pesquisa, as três possibilidades foram abordadas. Ao utilizar o cinema como fonte, encaixo minha pesquisa em *cinema na história*. Ao questionar as possibilidades do filme como inventor de uma memória do passado, estou abordando-o como discurso histórico. E, finalmente, de forma mais complementar, ao compreendê-lo dentro de suas especificidades e mudanças técnicas e linguísticas, e consequentemente, abordei também a *história do cinema*.

A princípio, selecionei filmes emblemáticos do período entreguerras, da Alemanha e da URSS, que apresentavam características propagandísticas, fossem elas evidentes ou não, e que continham representações de esporte e lazer como aspecto importante de suas narrativas. Meu mapeamento levou em consideração os filmes presentes na base de dados *kino-teatr*, site russo que listava as produções alemãs e soviéticas ao longo dos anos. Alguns critérios me nortearam para escolha dos filmes para análise, como: a) Serem produções realizadas na Alemanha ou na União Soviética durante o período entreguerras; b) Estarem presentes em plataformas de acesso como streamings; youtube; vkvideo, etc. c) Apresentarem representações significativas de esporte e lazer; d) Possuírem conteúdo, relações ou sentidos que expressam disputas, estratégias ou posicionamentos políticos.

De acordo com esses critérios, selecionei para compor o corpus de análise dessa pesquisa, as seguintes obras: *Metrópolis* (1927) dirigido por Fritz Lang; *Stachka* (A greve, 1925) de Sergei Eisenstein; *Tchelovek s kinoapparatom* (Um homem com uma câmera, 1929) de Dziga Vertov; *Kuhle Wampe* (1932), de Slatan Dudow; *Tsirk* (O circo, 1936) de Grigori Aleksandrov; *Olympia* (1938) de Leni Riefenstahl. Em conjunto, esses filmes abarcam um amplo período, construindo um arco temporal que permite acompanhar tanto a evolução do cinema quanto as transformações do contexto histórico.

Após esse movimento, realizei a análise do contexto, identificando rupturas e continuidades, aspectos culturais, políticos, as transições e as relações entre essas questões, no intuito de formular uma interpretação dos filmes mais condizente com o momento histórico. Para isso foi feito um levantamento bibliográfico que aconteceu durante toda a trajetória da pesquisa. Foram realizadas buscas por meio de palavras-chave relacionadas ao

assunto de interesse nas bases de dados: Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações; o Sistema de Bibliotecas da UFMG; o sistema da Biblioteca Eletrônica Científica Online (SciELO), a plataforma LILACS; o portal de Periódicos CAPES e o Google Acadêmico. Este procedimento é apontado como necessário para que o pesquisador amplie o domínio do tema e também as ferramentas envolvidas neste tipo de pesquisa, bem como para permitir a identificação precoce de lacunas, insuficiências e equívocos na abordagem do objeto (Cruz Neto, 2002).

Posteriormente, foi realizada a análise dos filmes. Os filmes pré-selecionados chamaram minha atenção devido a algumas semelhanças e diferenças entre eles, tanto pelo teor político/propagandístico, quanto pela forma como as representações de esporte e lazer se apresentam.

Para a análise dos filmes, Aumont e Marie (2004) apresentam instrumentos essenciais, a saber: **a)** descritivos: que descrevem maiores ou menores unidades narrativas, descrevendo também a imagem e o som; **b)** citacionais: que realiza um intermédio entre o filme e seu exame, como os excertos de filme ou fotogramas; **c)** documentais: que são as fontes exteriores ao filme. Nesta pesquisa, realizei a análise a partir de sequências e excertos, ou, mais especificamente, de sequências e fotogramas que julguei relevantes, sobretudo aqueles que continham representações de esporte e lazer. Ainda que tenha trabalhado com fragmentos, as análises foram sempre conduzidas em diálogo com a totalidade da obra, de modo que cada parte fosse interpretada em sua relação com o conjunto do filme.

De toda forma o que é importante registrar é que hoje se admite que a imagem não ilustra nem reproduz a realidade, ela a reconstrói a partir de uma linguagem própria que é produzida num dado contexto histórico. Isso quer dizer que a utilização da imagem pelo historiador pressupõe uma série de indagações que vão muito além do reconhecimento do glamour dos documentos visuais. O historiador deverá passar por um processo de educação do olhar que lhe possibilite “ler” as imagens (Kornis, 1992, p. 238).

Compreendo ainda que não existe análise fílmica universal que possa ser aplicada a todos os filmes indiscriminadamente, de modo que corroboro a opinião de Aumont e Marie a respeito disso:

Todos os métodos de alcance potencialmente geral que iremos evocar devem sempre especificar-se, e às vezes ajustar-se, em função do objeto preciso de que tratam. É essa parte de ajuste mais ou menos empírico que muitas vezes distingue a verdadeira análise da mera aplicação de um modelo sobre um objeto (Aumont & Marie, 2004, p. 40).

À medida que os filmes foram sendo analisados, suas formas de representação emergiram, e os fatos sociais e históricos se evidenciaram, de maneira mais direta ou indireta

(Napolitano, 2008). Essa constatação torna necessário compreender o conceito de representação que foi mobilizado. Nesta tese, recorro à formulação de Roger Chartier (2002), que compreende as representações como categorias de percepção do mundo, entendendo que as imagens produzidas, circuladas, apropriadas, são sempre atravessadas por interesses, conflitos e disputas. Dessa forma, os sentidos atribuídos ao lazer e ao esporte não são neutros nem fechados, articulando com diferentes projetos de mundo e de sociedade.

A respeito do conceito de lazer, me aproximo dos entendimentos de Melo e Alves Junior (2003, p. 29) como “um fenômeno moderno, surgido com a artificialização do tempo de trabalho, típico do modelo de produção fabril desenvolvido a partir da Revolução Industrial”, alinhado com a compreensão de Fernando Mascarenhas (2000, p. 17), que aponta que “o lazer se constitui como um fenômeno tipicamente moderno, resultante das tensões entre capital e trabalho, que se materializa como um tempo e espaço de vivências lúdicas, lugar de organização da cultura, perpassado por relações de hegemonia”. Já o esporte pode ser entendido como uma das atividades de lazer, mas nem todo esporte se configura como lazer. Na presente tese, esporte e lazer são compreendidos como dimensões inter-relacionadas da cultura, mantendo a distinção quando necessário e a aproximação quando as representações convergem. A opção por examinar essas duas formas de representação se justifica pela busca por compreender os fenômenos de maneira mais ampla. Olhar para os dois campos permite explorar diferentes configurações do corpo, das massas, dos espaços e da cultura.

Outra variação terminológica empregada ao longo do texto diz respeito ao lazer. Ora utilizo a expressão práticas de lazer, ora tempo de lazer, ora espaços de lazer. Esse uso diverso não indica conceitos distintos, mas sim as múltiplas facetas desse entendimento. Passamos agora para uma breve explicação dos filmes que foram selecionados para análise.

1.2.1 Os filmes

Apresento o corpus documental desta tese:

Metropolis (1927), do diretor Fritz Lang, é um clássico do cinema alemão. O enredo se desenrola em uma cidade industrial futurista, fortemente dividida. Enquanto a maioria pena, trabalhando e habitando o subsolo, a classe dominante desfruta de uma vida confortável e tranquila na superfície, sendo o filho do poderoso administrador da cidade, Joh Fredersen, seu principal representante. Após se apaixonar por Maria e descobrir as condições cruéis dos trabalhadores subterrâneos, o filho de Joh Fredesen se une a eles. Enquanto isso, seu pai planeja substituir Maria por um robô para incitar a violência entre os operários. Instigados

pela versão robô de Maria, os habitantes do mundo inferior se rebelam, destruindo as máquinas que faziam funcionar Metrópolis. Essa revolta, porém, acaba se voltando contra os próprios trabalhadores e trabalhadoras, já que, sem as máquinas, a cidade inferior acaba inundada, pondo em risco a vida de seus filhos e filhas. O filme termina com as crianças sendo salvas por Maria e Freder Fredersen, que se apresenta a todos como o tão esperado mediador, capaz de conciliar as duas classes.

Stachka (A greve, 1925) é o primeiro longa-metragem realizado pelo cineasta russo Sergei Eisenstein. Seu roteiro foi escrito pelo próprio Eisenstein, juntamente com Grigoriy Aleksandrov, Ilya Kravchunovsky e Valeri Plateniev. É um filme mudo, que se passa na Rússia pré-revolucionária, anterior a 1917. A narrativa do filme aborda as desigualdades sociais, as lutas da classe operária, as demandas dos trabalhadores, a exploração e a opressão. *Stachka* retrata a luta de trabalhadores e trabalhadoras insatisfeitos com as condições deploráveis durante o período czarista na Rússia, decidem iniciar uma greve. O evento deflagrador da greve acontece a partir do suicídio de um operário, que é acusado injustamente de furtar uma peça de uma das máquinas. À medida que a greve se intensifica, os trabalhadores se organizam em uma assembleia para elaborar um documento com as reivindicações, como, por exemplo: a redução da jornada de trabalho para oito horas diárias e de seis horas para os menores; tratamento mais justo pela administração; aumento salarial em 30%. Porém, os patrões se recusam atender essas reivindicações, solicitando da polícia ainda mais repressão para com os trabalhadores e trabalhadoras, e ajuda de infiltrados no movimento grevista, na intenção de minar o movimento

Kuhle Wampe oder Wem gehört die Welt ou (Kuhle Wampe ou a quem pertence o mundo (1932), de Slatan Dudow, foi roteirizado por Bertolt Brecht e Ernst Ottwalt. O filme aborda temas como miséria e desemprego. Apesar de ter o personagem coletivo e o distanciamento proposto por Brecht, existem alguns personagens mais próximos do espectador, como, por exemplo, Anni e sua família. O irmão de Anni, desempregado e desesperançoso, comete suicídio após o governo cortar o salário-desemprego para jovens. A família é despejada e se muda para a colônia Kuhle Wampe, onde Anni enfrenta dilemas pessoais, incluindo uma gravidez indesejada e pressões para se casar. Ela se envolve com a liga dos esportistas e organiza um evento ligado ao KPD, com competições, manifestações e uma peça teatral.

Tchelovek s kinoapparatom (Um homem com uma câmera, 1929) de Dziga Vertov, é um filme experimental soviético que se destaca pelo seu estilo de documentário *avant-garde*.

Sem enredo tradicional ou intertítulos, ele captura a vida urbana na URSS através de uma série de cenas do cotidiano. O diretor utiliza uma variedade de técnicas inovadoras de filmagem e edição, incluindo ângulos incomuns, sobreposições, câmera rápida e lenta, e animações para explorar a relação entre a realidade e a capacidade do cinema de capturá-la. O filme é frequentemente interpretado como uma ode à modernidade, à vida urbana e à tecnologia.

Tsirk ou *O circo* (1936), de Grigori Aleksandrov, é uma comédia musical que gira em torno de Marion Dixon, uma artista de circo americana que foge para a União Soviética para escapar da perseguição em seu país, devido ao filho que ela teve com um homem negro. A protagonista encontra aceitação e amor na sociedade soviética, que é retratada como um lugar de igualdade racial e fraternidade entre os povos. O filme é uma junção de glorificação do regime, pois idealiza a vida soviética, ao mesmo tempo em que critica a discriminação racial presente em outros países, como nos Estados Unidos.

Por fim, *Olympia* (1938), de Leni Riefenstahl, possui duas partes. Uma com o subtítulo “Festival das nações” (*Fest der Völker*; literalmente, “Festa dos Povos”), e a outra designada de “Festival da beleza” (*Fest der Schönheit*; literalmente, “Festa da Beleza”). Encomendado pelo regime nazista, foi a primeira obra cinematográfica documental a capturar os Jogos Olímpicos, especificamente os de Berlim em 1936. Riefenstahl inovou no uso de técnicas cinematográficas, transformando o estádio de Berlim em um estúdio ao ar livre e utilizando recursos como câmeras lentas e ângulos inovadores para realçar o movimento e a forma física dos atletas. As marcas do filme foram o enaltecimento da beleza atlética e da perfeição, representando os ideais propagados pelo nazismo (Melo, 2005; Cornelsen, 2016).

2. LUZ, CÂMERA, HISTÓRIA: UM PANORAMA DO ENTREGUERRAS NA ALEMANHA E URSS

Neste capítulo, buscarei conduzir uma análise ancorada nos princípios do materialismo histórico dialético, com enfoque no contexto da Alemanha e da URSS no entreguerras. O objetivo é compreender as transformações políticas, sociais e culturais desse período e, conseqüentemente, suas influências sobre o cinema, o cinema de propaganda, bem como o esporte, o lazer e suas representações, possibilitando uma análise dos filmes condizente com sua totalidade, ou seja, reconhecendo que cada obra cinematográfica é um produto de seu tempo, impregnada pelas marcas e influências de seu contexto histórico e social. O capítulo visa traçar as principais discussões sobre o processo histórico do período entreguerras, abordando primeiramente seus antecedentes, os desdobramentos da Primeira Guerra Mundial, o contexto específico da tese: o entreguerras e a evolução do cinema, do esporte e do lazer na Alemanha e na URSS, destacando suas diversas conexões com a política, com a cultura e a sociedade.

2.1 Os antecedentes

Na passagem do século XIX para o século XX, o mundo se via interligado como nunca por fluxos contínuos de bens e pessoas, de capitais e de informações, de produtos e ideias. Ao mesmo tempo, era um mundo profundamente dividido, entre economias dominantes e dependentes, desenvolvidas e defasadas, ricas e pobres. O avanço da produção industrial na Europa ocidental, somado às inovações tecnológicas no transporte e comunicação, não só permitiam, como também exigiam a busca pela subordinação constante de novos territórios, povos e culturas ao capitalismo mundial.

Após um período marcado por certa euforia nos mercados, em que predominou o crescimento e abertura de suas economias, nas décadas de 1850 e 1860, a Europa via essa tendência se inverter, com um quadro de queda tendencial da taxa de lucro e depressão econômica, a partir de meados da década de 1870. A quebra da Bolsa de Viena, em maio de 1873, é o marco inicial desta crise, que se seguiu com falências bancárias na Áustria, Alemanha e nos Estados Unidos da América. Os efeitos da crise logo foram sentidos também nas demais economias europeias, com o aumento do desemprego e queda dos salários, e um arrefecimento do comércio internacional (que continuou crescendo, porém a taxas bem mais modestas do que nos anos anteriores) (Coggiola, 2009).

A crise evidenciou a existência de um enorme excedente de mercadorias e capitais que tinham cada vez mais dificuldade para serem vendidas ou encontrarem um destino lucrativo. A expansão do mercado consumidor não acompanhou o ritmo do aumento na produção, muito menos da especulação financeira. A luta entre capitalistas pelo domínio dos mercados existentes, e a busca por novas fronteiras, se torna ainda mais acirrada. Paralelamente, avanços da ciência e da tecnologia, que permitiam a produção e o emprego em larga escala de outras fontes de energia (como a eletricidade e o petróleo) bem como do aço e outras inovações na indústria química, impactaram profundamente o setor industrial, que passou a ser dominado pela indústria pesada, em detrimento da pequena indústria manufatureira, no marco da chamada segunda revolução industrial. Soma-se, ainda, uma mudança importante no papel dos bancos. Antes simples intermediários de pagamentos e fieis depositários de reservas, eles passaram a ser um elo vital da produção, associando-se, através de empréstimos e financiamentos, cada vez mais ao grande capital industrial. Assim, a exportação de capitais (e não apenas de mercadorias) passa a ser uma alternativa cada vez mais usada para garantir a sua reprodução expandida (Paulo Netto; Braz, 2012).

Tudo isso levou a um importante rearranjo na dinâmica econômica, que marca o fim de um período do capitalismo mundial. Se até então ainda havia um considerável espaço para a livre iniciativa, com diversos agentes privados concorrendo entre si com seus produtos, sem que nenhum deles conseguisse se impor de forma definitiva sobre os demais, a partir dali o que se viu foi uma crescente monopolização das economias nacionais, com a tendência de incorporação ou subordinação do capital médio e pequeno pelo grande capital. Era a passagem da era do “capitalismo concorrencial” para a era do “capitalismo monopolista”. Após esse período, a economia passaria a ser dominada por carteis, trustes e monopólios, poderosos o bastante para impor suas condições de produção, bem como seus produtos e preços ao mercado consumidor.

Essa mudança também significou uma refuncionalização do Estado nacional. A presença estatal passa a ser um elemento permanente do cenário econômico, pondo fim a era clássica do liberalismo econômico. Se até então o principal papel do Estado capitalista era fornecer as condições gerais (políticas) para o desenvolvimento capitalista “como um todo” em seu território, através do estabelecimento de um arcabouço institucional e jurídico capaz de garantir a propriedade privada e a manutenção da ordem, a partir de agora o Estado passa a assumir cada vez mais funções econômicas, atuando como um parceiro ativo, que trabalha em prol do desenvolvimento e expansão do capital monopolista nacional. Se dedicará, assim, tanto a fornecer a infraestrutura necessária, assumindo custos como a de formação de mão de

obra, fornecimento de energia, construção de uma rede de transportes, e outras áreas pouco rentáveis da economia (às custas de um aumento dos impostos para todos os cidadãos), quanto a representar seus interesses internacionalmente, frente a outras nações (até mesmo militarmente).

A era liberal tinha sido a do monopólio industrial inglês, dentro do qual os lucros eram garantidos pela competição de pequenas e médias empresas. A era “pós-liberal” caracterizou-se por uma competição internacional entre economias industriais nacionais rivais – a inglesa, a alemã, a norte-americana; uma competição acirrada pelas dificuldades que as firmas dentro de cada um destes países enfrentavam (no período da depressão) para fazer lucros adequados. A competição levava à concentração econômica e ao controle do mercado. O crescimento econômico era agora também luta econômica. O otimismo acerca de um futuro de progresso infinito dava lugar à incerteza. Tudo isto fortalecia e por seu turno era fortalecido pelas crescentes rivalidades políticas, as duas formas de competição fundindo-se na luta por territórios e na caça de “esferas de influência”, que foi chamada de *imperialismo* (Coggiola, 2009. p. 80).

A crença no progresso contínuo e ordeiro, pelo caminho da ciência e do desenvolvimento econômico, com espaço para todos, é profundamente abalada. A disputa econômica se torna mais evidente e agudizada, alimentando rivalidades entre as nações. Além de uma tendência ao protecionismo econômico, as potências europeias protagonizam uma acirrada corrida imperialista, em que cada uma busca conquistar para si novos mercados consumidores, novas fontes de matérias-primas e novas oportunidades de reinvestimento do capital excedente. Nesse processo, vastos territórios do continente asiático e africano são partilhados entre elas, e subjugados militarmente e economicamente (embora a cassação da soberania política, via intervenção direta, nem sempre fosse necessária), em um verdadeiro processo de recolonização (Hobsbawm, 2001; Paulo Netto; Braz, 2012). Para impulsionar e legitimar esse processo expansionista e agressivo são produzidas formulações ideológicas que identificam a presença do colonizador nesses territórios como uma “missão civilizadora”, na qual os povos europeus (supostamente mais “evoluídos”) tinham o direito (e o dever) de tutelar os “selvagens” africanos e asiáticos (Coggiola, 2009).

A crescente rivalidade entre nações e o aumento dos fluxos migratórios pelo mundo (impulsionados pelo processo de exportação de capitais e internacionalização da produção) favorecem ainda a consolidação de narrativas nacionalistas. A Europa medieval se caracterizava, entre outras questões, pela baixa mobilidade e grande distância entre as comunidades que a compunham. Nela predominavam propriedades agrícolas dispersas, que viviam em relativo isolamento, muitas vezes cultivando hábitos, tradições e línguas próprias. O processo de industrialização e urbanização, fruto das chamadas revoluções burguesas, embora não tenha ocorrido da mesma maneira em todos os lugares, altera significativamente

esse cenário, promovendo mudanças profundas no modo de viver e trabalhar dos sujeitos. O avanço de ideias liberais traz ainda o enfraquecimento da narrativa religiosa, que ocupava um espaço importante na construção da identidade local, na Europa medieval. Frente a uma tendência geral de “desenraizamento” e esgarçamento dos vínculos comunitários tradicionais, triunfa politicamente entre as massas narrativas ideológicas que buscam o resgate (ou a “invenção”) e exaltação de características supostamente comuns aos membros de um determinado Estado Nação, como uma história, um mito de origem, uma cultura, uma língua, uma composição étnica, etc. A constituição dos sistemas nacionais de ensino, e o desenvolvimento da mídia escrita (jornais e livros), contribuíram ainda mais para a difusão massiva dessas ideias (Sobral, 2003).

Porém, ao mesmo tempo em que contribuem para construir laços de identificação e coesão social entre os membros de um Estado Nação, essas narrativas nacionalistas emergentes promovem como subproduto a xenofobia. São narrativas, em geral, excludentes, que amparam reivindicações de superioridade frente aos demais povos e nações, a partir da autopercepção como um povo “mais virtuoso” ou “escolhido por Deus”. Para as massas, esse discurso servia para dar vazão a ressentimentos coletivos de um descontentamento pouco compreendido. A culpa era do “estrangeiro”, que impedia a realização do “destino glorioso”, a que aquele povo estava “naturalmente” destinado. A “captura” desse discurso pela direita incluía ainda classificar como “traidores” todos aqueles que se opunham à essa ideia, como os partidos socialistas internacionalistas (Hobsbawm, 2001).

Às questões já citadas, como as rivalidades alimentadas entre nações pelas disputas econômicas e as dificuldades de construção de unidades internas, soma-se ainda uma corrida armamentista e a formação de alianças e acordos militares entre as potências imperialistas. Formava-se, assim, o quadro geral de acirramento de tensões que desaguou na deflagração da Primeira Guerra Mundial, em 1914, e posteriormente abriu caminho para revoluções pelo continente. A política imperialista, que em um primeiro momento foi capaz de salvar a Europa da crise econômica, às custas da recolonização da periferia do mundo, também foi responsável por mergulhá-la na barbárie de uma “guerra total”, em escala industrial, assim nomeada “seja pela radicalização dos objetivos, pela criação de exércitos de massa, pelos métodos de guerra, pela mobilização das sociedades, pelo controle total, ou pela democratização da guerra e que se revela na completa ausência de limites espaciais e temporais da guerra” (Correia, 2014, p. 663). A descrição desse quadro geral europeu, porém, não dá conta de revelar algumas das particularidades que atravessavam esse processo em cada

uma das nações envolvidas no conflito. Para efeitos desta tese, nos interessa, particularmente, aprofundar um pouco sobre o cenário alemão e russo.

A Rússia passou relativamente incólume pelas revoluções burguesas que agitaram os países da Europa ocidental entre os séculos XVIII e XIX. Após ter tido uma participação decisiva na derrota de Napoleão Bonaparte, em 1814, o país se tornou um importante pilar da Santa Aliança, reunião formada pelas monarquias do continente para combater o avanço das ideias liberais e seculares, e restaurar a antiga ordem na Europa. Até então, o Império Russo era um gigante imponente, com um território que se estendia por três continentes (do Mar Báltico ao Alasca, do Ártico ao Cáucaso), e uma população menor apenas que a chinesa e a indiana, que compreendia diversas etnias, línguas e tradições culturais. Toda essa diversidade de povos e paisagens foi conquistada, e se mantinha unida, graças a um poderoso exército a serviço de uma autocracia absolutista, expansionista e impiedosa com rebeliões e insurreições internas. Porém, no decorrer do século XIX, essa posição de destaque e conforto foi aos poucos se perdendo (Reis Filho, 2003).

O país não conseguiu acompanhar o desenvolvimento econômico das outras potências. Enquanto seus vizinhos ocidentais se industrializavam e modernizavam, a Rússia permanecia como um país agrário de baixa produtividade, onde ainda vigorava o regime da servidão. Os elevados impostos (necessários para manter o grande contingente militar e toda burocracia estatal), bem como o ambiente político repressivo e centralizador, não favoreciam ao surgimento de uma burguesia autônoma, com força para revolucionar as relações de produção e impulsionar mudanças políticas e sociais mais profundas. Após a derrota na Guerra da Criméia (1853 a 1856), na qual ficou patente a supremacia tecnológica dos exércitos adversários, o czar Alexandre II, recém empossado, procurou promover uma série de reformas com vistas à modernização do país. A mais importante delas, sem dúvida, foi a abolição formal da servidão, em 1861, que liberou mais de 20 milhões de camponeses, embora estes tenham permanecido como cidadãos de segunda classe, com dificuldades de acessar a terra e se manterem. O monarca promoveu ainda reformas liberais no sistema judiciário, concedendo alguns direitos políticos e civis, e medidas descentralizadoras na administração pública, até ser assassinado em um atentado a bomba, em 1881. Seus sucessores, Alexandre III e Nicolau II, porém, se dedicaram a reverter parte dessas medidas liberais, recrudesando a repressão aos descontentes e opositores e buscando concentrar novamente o poder em suas mãos (Carvalho, 2017).

O desenvolvimento do capitalismo na Rússia se deu, assim, de uma forma bastante peculiar, marcado pelo peso de tradições feudais persistentes, pelo rechaço ao modelo de

modernidade ocidental, e sob o controle de uma monarquia absolutista tardia. Com uma burguesia fraca e duplamente submissa (submissa politicamente ao Czar, e financeiramente submissa ao capital estrangeiro) o processo de industrialização buscou conciliar a incorporação técnicas modernas de produção com a manutenção de relações sociais e políticas arcaicas. O choque entre esses dois polos fez com que o país se desenvolvesse por “saltos históricos”, passando por mudanças bruscas, sem cumprir as etapas que caracterizaram a evolução dos países pioneiros, em um processo que foi descrito por Leon Trotsky como “desenvolvimento desigual e combinado” (Coggiola, 2004; Trotsky, 2007)

No início do século XX, já estava evidente a incapacidade do Império Russo de superar suas contradições e fraquezas internas e evitar uma grande ruptura (Hobsbawm, 1998). Uma nova derrota militar, desta vez para o Japão, em uma guerra pelo controle da Manchúria e Península Coreana (1903-1904), desmoralizou ainda mais o czarismo, e fez explodir o descontentamento entre militares, camponeses e trabalhadores urbanos. Em janeiro de 1905, um protesto pacífico, que se dirigia ao Palácio de Inverno, em São Petersburgo, é brutalmente reprimido, deixando centenas de mortos e feridos. A repressão, ao invés de apacuar, acirrou ainda mais os ânimos. Nos meses seguintes, a Rússia convulsionou em ondas de agitação, com protestos, greves, ocupações rurais, motins, saques e destruição. Da necessidade de coordenar politicamente as diversas ações, surge no seio do movimento revolucionário uma forma de organização própria, os conselhos (*soviets*, em russo), que serão retomadas em 1917, e cumprirão um papel importante na Revolução de Outubro daquele ano (Reis Filho, 2003).

Sob pressão, o Czar Nicolau II se compromete a conceder algumas liberdades civis, e aceita a convocação de uma Duma, um parlamento eleito. Porém, uma vez afastado (ainda que temporariamente) a ameaça revolucionária, o Czar empreende uma brutal contrarrevolução, esvaziando politicamente a Duma, e recrudesando a repressão e a perseguição aos movimentos populares e oposicionistas. As derrotas na Primeira Guerra Mundial, e as privações impostas à população durante o conflito, porém, tornaram a situação interna novamente explosiva.

Se a Rússia iniciou o século XIX como uma grande potência, a Alemanha sequer existia como um país naquele momento. O território que hoje abriga a Alemanha era então ocupado por uma miscelânea de pequenos ducados, cidades-livres, reinos e províncias autônomas, com culturas e organizações políticas bem diferentes entre elas. Com a dissolução definitiva do Sacro Império Romano-Germânico, em 1806, houve sucessivas tentativas de reunir esses pequenos estados autônomos em federações e alianças como a Confederação do

Reno (criada por Napoleão Bonaparte, como um estado satélite francês), a Confederação Germânica (criada no Congresso de Viena, em 1815) e a Confederação da Alemanha do Norte (formada em 1867, após a guerra entre a Prússia e a Áustria). Porém, a unificação em um Estado nacional único só se daria em 1871, em um processo capitaneado pela Prússia e seu Primeiro-Ministro (mais tarde, chanceler do Império Alemão), Otto von Bismarck. Martin Kitchen (2013) descreve o curioso arranjo político do Império Alemão:

Era um estado constitucional nacional com um parlamento eleito por sufrágio universal masculino, que consistia de uma federação pouco rígida de estados quase independentes, cuja totalidade era dominada pelo Estado militar prussiano. Ele resultava de uma série de compromissos incômodos: entre o federal e o particular, a monarquia e a democracia, a aristocracia e a burguesia. Não havia nem bandeira nem hino nacional. O império era fortemente criticado por muitos e conquistou a devoção indivisa de bem poucos. Os estados tinham áreas de competência abrangentes, inclusive o monopólio da tributação direta e da maioria dos impostos indiretos, da educação, dos assuntos da Igreja e do transporte. Cada estado tinha a sua própria constituição e administração. Por ser um Estado federal, a lei federal tinha prioridade sobre a lei estadual, mas os estados diferiam amplamente nas questões de jurisprudência (Kitchen, 2013, p. 226).

O Império Alemão foi forjado a “sangue e ferro”, nas guerras e disputas contra os países vizinhos. Para a unificação, Bismarck se valeu da euforia nacionalista e do sentimento de união que aflorou entre os povos germânicos no período de ocupações e batalhas recentes. Nesse processo, a disciplina e organização militar serviam como exemplo, e era constante a mobilização de noções como pureza e superioridade germânica. O nacionalismo serviu ainda como um ponto de apoio para uma população que vivenciava bruscas transformações em seu modo de vida. Em poucas décadas, os alemães experimentaram um significativo avanço industrial, com consequente êxodo do campo, transição da vida rural para a urbana, novas formas de trabalho, moradia e sociabilidade, e mudanças na percepção do tempo e dos valores tradicionais e religiosos. Tudo isso impactou profundamente o tecido social, levando a perda de referências e uma espécie de trauma coletivo (D'Alessio; Capelato, 2004; Geary, 2005).

Fato é que o recém criado Império Alemão, mesmo sem possuir vastas colônias, já nasceu como um gigante, seja por sua localização estratégica (no centro do continente europeu, entre as potências), seja por seu poderoso exército (que vinha de três sucessos em guerras recentes, contra a Dinamarca, a França e a Áustria), seja por sua economia e produção industrial (que despontava como capaz de rivalizar com a Inglaterra, a grande potência capitalista do momento). Apesar da origem um tanto quanto belicosa, nos primeiros anos após a unificação a Alemanha (na figura de seu Chanceler, Bismarck) se empenhou em construir compromissos diplomáticos e alianças militares que garantisse a paz no continente, buscando se apresentar muitas vezes como mediador de interesses antagônicos e hostilidades mal

disfarçadas. Seu maior temor era uma guerra em duas frentes. Para evitar isso, se engajou na formação da Liga dos Três Imperadores, entre o Império Russo, Império Austro-Húngaro e Império Alemão, mesmo sabendo que os dois aliados tinham interesses conflitantes nos Balcãs. Buscava, assim, isolar a França, evitando que ela se aproximasse da Rússia. Seu sucessor, porém, não seria tão prudente.

Se afastando da linha diplomática de Bismarck e instaurando a *Weltpolitik* (Política de Poder Mundial), Guilherme II assumiu o trono alemão em 15 de junho de 1888. Entre outras ações, resolveu não renovar o pacto de não agressão com os russos, dando oportunidade para a formação de uma aliança Franco-Russa, em 1894. O novo monarca alemão teria ainda incentivado a Áustria a apresentar um ultimato à Sérvia após o assassinato de Franz Ferdinand, em 1914, garantindo apoio total em caso de uma intervenção militar russa na região. Esse incidente acabou sendo a faísca que fez explodir o barril de pólvora que era a Europa no início do século XX. Os projetos imperialistas já não eram mais conciliáveis, e as rivalidades se materializam em constantes trocas de hostilidades e em uma intensa corrida armamentista. A partir dali, o continente inteiro seria tragado por um turbilhão de destruição e mortes em escala industrial, em uma guerra que opunha os Impérios do Centro (Alemanha e Áustria-Hungria) à Rússia, França e Inglaterra. Além de muito sofrimento e milhões de mortos, o conflito, que perdurou até 1918, legou ao continente um novo mapa, com fronteiras redefinidas pelo fim de velhos impérios e o nascimento de novas nações. Entre as novidades estavam a República Alemã e a República Russa (que em seguida seria incorporada pela União das Repúblicas Socialistas Soviéticas), ambas nascidas de processos revolucionários que se ergueram no rescaldo de insatisfação popular pela participação de seus países na Primeira Guerra Mundial.

2.2 As revoluções e o entreguerras 1918-1939 na Alemanha e na URSS

No início da guerra, não foram poucos os intelectuais e até trabalhadores de esquerda que aderiram aos discursos nacionalistas do governo. Entretanto, o furor patriótico foi se enfraquecendo à medida que os horrores do conflito iam sendo apresentados. Em princípios de 1917, a situação na Rússia era alarmante. As notícias do front de batalha davam conta do avanço do exército inimigo, mais bem equipado e preparado que o exército russo. Nas cidades e no campo, as mortes e a carestia, impostas pela guerra, faziam crescer a insatisfação com o governo do Czar Nicolau II. Rumores de corrupção, bem como da vida luxuosa mantida pela família do monarca, enquanto a população padecia, completavam o quadro explosivo. No dia

23 de fevereiro (8 de março, no calendário gregoriano), Dia Internacional da Mulher Trabalhadora, operárias têxteis deram início a uma greve, mesmo com as objeções de líderes bolcheviques, que consideravam que o tempo “ainda não estava maduro” para a uma ação de massas. A greve das mulheres trabalhadoras logo ganhou adesões e apoio, mobilizando 78 mil grevistas no primeiro dia, 158 mil no dia seguinte, e 240 mil no dia 25. No início, a demanda central era por pão, mas logo incluiu também o repúdio à guerra e à autocracia. A repressão habitual, que deixou cerca de 1300 mortos nos primeiros dias de insurreição, logo deu lugar a manifestações de solidariedade entre grevistas e as tropas czaristas. Isolado, Nicolau II ainda tentou transferir o trono para seu irmão, o Grão-Duque Miguel Romanov. Mas já era tarde. A Duma, dominada pela burguesia russa, assume o poder e decreta a República, pondo fim à Dinastia Romanov e ao Império Russo (Murphy, 2017).

A revolução de fevereiro de 1917 foi precedida de uma longa tradição de organização política. Durante o século XIX, críticas à monarquia, seja de orientação liberal, seja de orientação socialista, ganhou espaço entre círculos intelectuais da sociedade. Porém, a brutal repressão a qualquer movimento questionador da ordem empurrava os opositores para a clandestinidade, o que pressupõe uma atuação organizada. Nos anos 1870, surge uma organização secreta chamada *Zemlia i Volia* (Terra e Liberdade, em russo). Seus membros consideravam os camponeses a força revolucionária fundamental do país, e procuravam realizar um trabalho de conscientização e agitação visando sublevá-los. De uma cisão desta organização surge, em 1879, a *Narodnaia Volia* (Vontade do Povo), organização que opta pela ação direta, adotando o justicamento e terrorismo contra as autoridades como linha política para desestabilizar a autocracia. É dessa organização a autoria do ataque a bomba que assassinou o Czar Alexandre II, em 1881, e também dos planos conspiratórios contra seu sucessor, Alexandre III. Descobertos pela polícia secreta, a organização acabou arrasada, com seus líderes condenados à forca, em 1887, marcando o período de recrudescimento da repressão contra os socialistas.

Nos anos seguintes, várias tentativas de formação de partidos ou movimentos opositores na Rússia foram desbaratados pela repressão, com seus líderes sendo condenados ao exílio, à prisão ou à morte. É somente no início do século XX, que um processo articulado em torno de um jornal, o *Iskra* (Faísca), conseguiu fundar no exílio o Partido Socialdemocrata russo. Esse partido representou uma nova etapa na política russa, ao rejeitar as teses e métodos de luta dos populistas e socialistas utópicos que predominavam nas organizações anteriores, e reivindicar uma orientação marxista. No primeiro congresso do partido, entretanto, uma divergência sobre os seus limites e sobre a definição de quem poderia

ser considerado militante acabou opondo duas correntes, e gerando uma divisão entre majoritários (bolcheviques) e minoritários (mencheviques), que nos anos seguintes se cristalizou (Reis Filho, 2003).

O processo revolucionário de 1905, embora derrotado pela repressão czarista, legou também aos revolucionários de 1917 uma importante experiência de autogestão, a partir dos *soviets* (conselhos, em russo). Esses conselhos se organizavam a partir dos locais de trabalho, nas fábricas, no campo e entre os militares, de onde decisões e representantes eram indicados para os níveis sucessivos, em uma estrutura piramidal. No processo de derrubada do Czarismo, essa estrutura é retomada, e seu funcionamento se mostra fundamental para ampliar a participação política da população e definir os rumos da revolução.

O governo provisório instituído pela дума era formado por liberais, outubristas e cadetes, tendo à frente o primeiro-ministro Alexander Kerensky. Inicialmente, recebeu também apoio de parte da socialdemocracia, que acreditava que fosse necessário passar por uma etapa democrática, burguesa, antes que o proletariado pudesse chegar ao poder. O novo governo concedeu anistia a presos políticos e maior liberdade de expressão e de organização política e partidária. Mas as reivindicações populares iam mais além. Trabalhadores queriam ver instaurado o programa da Socialdemocracia da Europa, com salários mínimos e jornadas de trabalho de 8 horas. Camponeses exigiam melhor distribuição das terras. Os soldados queriam a saída da guerra e o respeito por suas vidas. As populações não russas queriam maior autonomia política e cultural. Aos poucos, a incapacidade do governo provisório de realizar as medidas exigidas por esses setores populares se tornava cada vez mais evidente (Reis Filho, 2003; Reed, 2010).

Em abril, Pavel Miliukov, o Ministro das Relações Exteriores declarou a manutenção da Rússia na guerra, reafirmando os compromissos e objetivos czaristas. Foi demitido na sequência, após a insatisfação popular. Porém, entre junho e julho de 1917 o exército russo empreendeu uma nova ofensiva militar contra a Alemanha. O fracasso nessa empreitada minou ainda mais o apoio ao governo provisório e acirrou as disputas na política russa. À direita, forças reacionárias, que desejavam aplacar a crescente agitação popular e restituir uma ordem autocrática, se agrupam em torno do comandante das forças armadas, General Lavr Kornilov. Em agosto, Kornilov lidera uma tentativa de golpe, que pretendia derrubar Kerensky e instituir uma ditadura militar sob seu comando. Rechaçada essa tentativa de golpe contrarrevolucionário, as massas perceberam que não poderiam mais confiar em uma política de conciliação. Os bolcheviques, que desde a volta de Lênin à Rússia, em abril, vinham angariando apoio popular ao defender uma política de rechaço ao governo de Kerensky, e de

transferência de todo poder aos soviets, passam a dirigir politicamente esses conselhos, e se veem finalmente com possibilidades reais de assumir o poder. (Reis Filho, 2003; Reed, 2010).

No dia 24 de outubro, no calendário juliano, Lênin convence o Comitê Central Bolchevique a não esperar pelo início do Congresso Pan-Russo dos Sovietes, e tomar de assalto o poder. Naquela noite, tropas bolcheviques, sem grandes resistências, tomariam pontos estratégicos em Petrogrado. No dia seguinte, foi declarada a criação do governo soviético e anunciada a saída imediata da guerra (Reis Filho, 2003; Reed, 2010). Tinha início, assim, a primeira experiência de um governo socialista do século XX. Eric Hobsbawm (1995) classifica este como o evento mais importante do século sem o qual não se pode compreender as relações políticas internacionais dos próximos 70 anos. Já Álvaro Garcia Linera destaca o significado dessa revolução:

Com a Revolução de 1917, o que até então era uma ideia marginal, uma consigna política, uma proposta acadêmica ou uma expectativa guardada na intimidade do mundo operário transformou-se em matéria, em realidade visível, em existência palpável (Linera, 2018, p. 23).

Um processo revolucionário também viria a acontecer na Alemanha nos meses seguintes, mas com desdobramentos bem diferentes. Assim como aconteceu na Rússia, a população alemã foi duramente castigada durante a Primeira Guerra Mundial. Além da morte de soldados nos fronts, o bloqueio naval dos Aliados causou escassez de alimentos e de bens essenciais, gerando fome entre a população, principalmente entre os trabalhadores e trabalhadoras mais pobres. Apesar da tentativa de esconder a gravidade da situação da população por meio de propagandas políticas, a popularidade do Kaiser Guilherme II caía consideravelmente frente ao sofrimento do povo que ansiava por mudanças. No fim de 1918, a derrota alemã era iminente, e marinheiros se recusaram a se sacrificar em uma batalha com poucas chances de vitória contra a marinha britânica. A insurreição dos marinheiros logo se alastra, em uma onda de protestos e greves pelo Império, dando início a revolução.

Para compreender os desdobramentos desse processo revolucionário, faz-se necessário uma análise das forças políticas que o protagonizaram. Os trabalhadores alemães construíram, a partir da segunda metade do século XIX, uma sólida tradição de organização política, produzindo um dos mais antigos e influentes partidos sociais-democratas do mundo, o Partido Socialdemocrata da Alemanha (SPD – *Sozialdemokratische Partei Deutschlands*), fundado em 1875. Mesmo perseguidos, principalmente durante o governo do Chanceler Otto Von Bismarck, os socialdemocratas alemães conquistaram, nas décadas seguintes, influência e adeptos, se tornando uma força cada vez mais importante entre os sindicatos e dentro do

Reichstag (o parlamento do Império Alemão). Essa atuação parlamentar, porém, terminaria por moldar o partido, e se tornar motivo para polêmicas e cisões internas.

Criado como um partido revolucionário, anticapitalista e de inspiração marxista, sob a autoridade moral, política e teórica de Friedrich Engels, o SPD abandonaria aos poucos essa orientação. Na última década do século XIX, quando pôde atuar na legalidade, o SPD experimentou um rápido crescimento, ampliando seu eleitorado e até mesmo conquistando maioria em algumas províncias. Sua atuação sindical e parlamentar, aliada ao bom momento econômico da Alemanha, permitiu aos trabalhadores conquistar direitos e melhores condições de vida e trabalho. Isso contribuiu para que ganhasse força dentro do partido a tese de que seria possível realizar as transformações sociais e políticas almejadas por dentro da institucionalidade, através de reformas graduais que ampliassem a democracia, sem que fosse necessária uma ruptura. Eduard Bernstein, um dos principais teóricos dessa linha, sustentava que os aspectos revolucionários do marxismo haviam se tornado obsoletos, e que o caminho para o socialismo se daria por dentro da democracia burguesa, com a colaboração entre a classe trabalhadora, os movimentos socialistas e a burguesia progressista.

A partir daí, a disputa entre “reformistas” e “revolucionários” passou a dividir cada vez mais o partido, chegando a seu ápice nos meses que antecederam a Primeira Guerra. Abandonando bandeiras históricas, como o anti-imperialismo e o internacionalismo, os parlamentares do SPD, à exceção de Karl Liebknecht, votaram a favor dos créditos de guerra, aderindo ao chamado de união pela pátria, proposta pelo governo. As alas revolucionárias e pacifistas do partido, contrárias a essa posição, acabam punidas ou expulsas, dando origem à Liga Espartaquista (e mais tarde ao Partido Comunista da Alemanha - KPD) e ao Partido Socialdemocrata Independente da Alemanha (USPD) (Mello, 1996; Almeida, 1987; Costa, 2005; Santana, 1993).

Durante toda a Primeira Guerra, os espartaquistas, liderados por Rosa Luxemburgo, Karl Liebknecht, Clara Zetkin e Franz Mehring, dirigiram greves e se empenharam na agitação antimilitarista junto aos trabalhadores, denunciando o caráter imperialista da guerra e a traição dos dirigentes do SPD. Essa atuação propiciou ao grupo uma audiência privilegiada ao final do conflito, quando o repúdio à guerra se tornou uma posição majoritária entre os alemães. Quando essa insatisfação se tornou uma insurreição revolucionária, com a monarquia destituída, os Espartaquistas lideraram a tomada dos principais jornais de Berlim e insuflaram a população a seguir o exemplo russo, e tomar o controle político da Alemanha em suas mãos. A revolução alemã, porém, tem seu destino selado pela atuação do maior partido de base operária do país, o SPD.

Sem condições de frear a crescente insatisfação popular, a burguesia alemã passou a apoiar a transferência do poder ao SPD, por enxergar aí uma saída mais moderada. Assim, a burguesia aceitava ser governada por um partido de base social operária para evitar, em solo alemão, a repetição da experiência revolucionária russa. Da mesma forma, membros do SPD, alguns contrários à revolução e outros de tendência mais liberal que estavam aterrorizados pela possibilidade de ascensão de uma ditadura do proletariado, concordaram em agir para boicotar a movimentação, buscando construir uma opção mais conciliadora. Assim, enquanto o movimento operário alemão vivia seu momento de maior radicalização, o SPD adotou uma postura abertamente contrarrevolucionária, atuando para isolar e reprimir os grupos mais à esquerda, como o Partido Comunista da Alemanha (KPD), recém criado a partir da Liga Espartaquista. Esse arranjo incluirá uma boa dose de tolerância com organizações de extrema direita, como os paramilitares *Freikorps*, compostas por ex-soldados ressentidos com o fim da Primeira Guerra Mundial e que, ao se alinharem aos ideais conservadores e nostálgicos de um período anterior, utilizavam da brutalidade e violência política contra os levantes populares, e composição de um governo de coalizão com partidos políticos mais à direita, como o Partido Democrático Alemão (DDP – *Deutsche Demokratische Partei*), o Partido do Centro (*Zentrumspartei*), de base católica, e o Partido Popular Bávaro (BVP – *Bayerische Volkspartei*). É sobre essa política contrarrevolucionária, responsável inclusive por assassinar líderes da esquerda revolucionária, como Rosa Luxemburgo e Karl Liebknecht, em janeiro de 1919, e aplastar violentamente a tentativa de instauração da República Soviética da Baviera, em maio, que se ergue a República de Weimar, que tem sua constituição aprovada em agosto de 1919 e perdurará até o final da Segunda Guerra, mas que, após 1933, a cúpula nazista suspende inúmeros parágrafos, como por exemplo, os direitos civis (Almeida, 1987; Thomé, 2005; Costa, 2005).

Apesar disso, o acirramento político continuou, com greves, tentativas de golpes, protestos e insurreições constantes até 1923. O Tratado de Versalhes, imposto à Alemanha ao final da Primeira Guerra, impingiu duras sanções e humilhações, dificultando a recuperação econômica e alimentando ressentimentos. O *diktat* envolvia condições como: reconhecimento de culpa única pela guerra, condenação de pagamento de uma indenização altíssima pelos custos da guerra, entrega de 12% das exportações anuais, desmilitarização em algumas fronteiras, limitação do número do exército e perda de parte de suas colônias, como Togo, Camarões e a África do Sudoeste (atual Namíbia), incluindo o território anexado pela guerra contra a França no século passado, a Alsácia-Lorena. A França também podia explorar as minas da Alemanha por um período de 15 anos (D'Alessio e Capelato, 2004). A coalizão no

poder é acusada por ter aceitado assinar esse duro acordo e ganha força a narrativa da extrema direita de “punhalada nas costas” (*Dolchstoßlegende*), na qual a derrota na Primeira Guerra é atribuída não a limitações e esgotamento das forças militares, mas à sabotagem interna de socialistas, comunistas, judeus e pacifistas, que teriam minado o esforço patriótico pela guerra (Kitchen, 2013).

Em março de 1920, forças reacionárias protagonizaram uma tentativa de golpe de estado, com o intuito de instaurar uma ditadura militar na Alemanha. Com capacetes adornados com suásticas, antigo símbolo de boa fortuna adotado por movimentos radicais nacionalistas e antissemitas alemães, tropas leais a Wolfgang Kapp (chefe do Partido da Pátria) marcham sobre Berlim e ocupam a chancelaria, mas não conseguem se efetivar no poder, devido à resistência da burocracia estatal e a uma greve geral convocada pelo SPD. No ano seguinte, o KPD tenta um *Putsch*, aproveitando um imbróglio entre mineiros e o governo na Saxônia para realizar um chamado à insurreição, mas não é seguido pela massa dos trabalhadores. Mais de mil trabalhadores são mortos pela repressão e o fracasso dessa tentativa contribui para isolar e desmoralizar, junto aos trabalhadores, as lideranças do KPD. Enquanto os partidários de Wolfgang Kapp ficaram praticamente impunes (sendo anistiados em seguida), os envolvidos na insurreição fracassada do KPD foram severamente punidos. (Kitchen, 2013)

Em 1923 a situação voltou a ficar explosiva. Alegando atraso no pagamento das indenizações previstas pelo Tratado de Versalhes, tropas franco-belgas ocuparam o Vale do Ruhr, assumindo o controle das minas, ferrovias e outros ativos da região. Em resposta, o governo alemão encorajou uma greve de resistência entre mineiros e operários. A queda de receita, e os custos da resistência (o governo pagou o salário de operários e mineiros grevistas, bem como concedeu crédito às fábricas que atenderam ao chamado patriótico), agravou ainda mais a já difícil situação econômica alemã. A inflação dispara, e o poder de compra do salário do operário despenca dramaticamente. A crise econômica coloca o país à beira do caos social. O apoio popular ao governo de coalizão diminui, e ganham força alternativas políticas extremistas, à direita e à esquerda.

O KPD, com apoio da Internacional Comunista, passou a planejar (e agitar entre os trabalhadores) para Outubro um novo levante revolucionário. A ideia era que os trabalhadores se inspirassem na revolução russa, que completaria ali 4 anos. Mas as análises prévias se mostraram excessivamente otimistas, e o partido se viu obrigado a recuar do chamado, às vésperas do dia marcado. Algumas sublevações pontuais chegaram a ocorrer, mas foram facilmente e duramente reprimidas pelo exército.

Em novembro, será a vez da extrema direita tomar a iniciativa. O NSDAP (Partido Nacional Socialista dos Trabalhadores Alemães; *Nationalsozialistische Deutscher Arbeiterpartei*), mais conhecido como Partido Nazista, foi fundado em Munique, em 1919, sob o rescaldo da repressão à República Soviética da Baviera. Nos anos seguintes, esse partido de extrema direita teria um crescimento rápido, explorando o descontentamento do pós-guerra, o ressentimento nacionalista, o desemprego, o medo do comunismo e a insatisfação com o Tratado de Versalhes. Parte da população, que se sentia traída e humilhada pelas nações vencedoras, aderiu aos ideais radicais de nacionalismo, antissemitismo e anticomunismo do NSDAP. Em momentos de crise, o partido expandia sua influência por meio de propagandas e também pelo uso da violência de suas tropas, reunidas na organização paramilitar *Sturmabteilung* (SA; Divisão de Assalto). Os nazistas se diziam revolucionários e utilizavam inclusive de pautas da esquerda para conseguir adeptos, como as reformas sociais e as melhores condições de vida dentro do capitalismo, passando inclusive a adotar o nome de “socialista” a partir de 1921 (Evans, 2010; D’Alessio e Capelato, 2004; Geary, 2005). Inspirados na Marcha sobre Roma, de Benito Mussolini, o líder do Partido Nazista, Adolf Hitler, e seus associados planejaram usar Munique como base para o início de uma insurreição contra a República de Weimar, o chamado “Putsch da Cervejaria”. Na noite do dia 8 de novembro de 1923, aproveitando a presença de autoridades que participavam de uma reunião em uma das maiores cervejarias de Munique, os golpistas cercaram o prédio e decretaram o golpe. Sem receber o apoio esperado, porém, a tentativa foi logo frustrada, e acabou com algumas prisões e 16 nazistas mortos. A prisão de Adolf Hitler, que durou apenas 6 meses, o colocou pela primeira vez como figura de destaque na política nacional.

Esses eventos selam o fim da primeira fase da República de Weimar, marcada pela crise e estabilidade.

A República conseguiu finalmente impor-se no outono de 1923, contra a esquerda e a direita. As tentativas de golpe de ambos os lados foram reprimidas, a inflação contida com uma reforma fiscal, os conflitos na política externa começaram a diminuir, a política interna foi se acalmando lentamente, é claro que às custas dos trabalhadores: a maior conquista de novembro de 1918, a jornada de trabalho de oito horas, acabou sendo suprimida” (Loureiro, 2005, p. 164).

Na Rússia, apesar da vitória revolucionária, o caminho para o socialismo se mostra desde o início repleto de percalços. A começar pela saída da guerra, que envolvia abrir negociações de paz com a Alemanha e seus aliados. As duras condições impostas à Rússia nas negociações de Brest-Litovsk, foram alvo de inflamados debates entre os bolcheviques. Lênin liderava aqueles que defendiam a paz a qualquer custo, argumentando que as massas estavam

cansadas da guerra e que o poder soviético necessitava de uma pausa para se consolidar. Outro grupo, que incluía Bukharin, Krestinsky, Ossinsky entre outros, se opunham à assinatura do acordo, alegando que ao aceitar as condições draconianas dos inimigos e abdicar de vastos territórios, a Rússia estaria traindo a revolução, e clamavam pela organização de uma guerra revolucionária contra os alemães. Já Trotsky defendia uma posição intermediária, sugerindo que a Rússia se declarasse formalmente fora da guerra, porém sem acatar os termos impostos pelos inimigos. Com a retomada da ofensiva alemã em território russo, em 1918, a posição de Lênin tornou-se majoritária.

Mas a saída russa da guerra não significou paz. Aproveitando-se do momento de fragilidade e desordem no país, tropas estrangeiras invadem o território russo com o objetivo de destituir do poder os bolcheviques. A justificativa declarada era o desejo de instaurar na Rússia um novo governo, que fosse favorável à continuação da guerra. Não se deve ignorar, porém, o desejo inconfesso de conter aquela experiência revolucionária, que poderia servir perigosamente de exemplo para os trabalhadores de outras partes do mundo. Aliados aos monarquistas, conservadores, setores ligados à Igreja Ortodoxa Russa e liberais diversos, que formavam o Exército Branco, essas forças estrangeiras iniciaram uma sangrenta guerra civil. O retorno do Czarismo, porém, desagradava boa parte da população, como o campesinato, que sabia que suas reivindicações não seriam atendidas com a volta da velha ordem. Por outro lado, os primeiros decretos bolcheviques tratavam justamente da expropriação de latifúndios e da distribuição da terra. A aliança entre bolcheviques e o campesinato seria fundamental para a consolidação da revolução e a vitória do Exército Vermelho (Reis Filho, 2003).

Em meio à guerra civil, mas também sofrendo com resistências e sabotagens internas, o governo soviético adota a política econômica que ficou conhecida como “comunismo de guerra”, que envolvia medidas como a expropriação das grandes indústrias, a supressão de todo resquício de mercado livre, o pagamento salarial nivelado por decreto igualmente para todos, o racionamento de alimentos na cidade e o confisco, por meio da força militar, de todo excedente de produção agrícola. Essas medidas até foram aceitas em um primeiro momento, como um esforço necessário para organizar a defesa nacional e possibilitar o nascer um novo mundo, de igualdade e justiça social. Porém, logo seus efeitos deletérios apareceram.

Ao final de anos de guerra ininterrupta e de “comunismo de guerra”, o país passava por sérios problemas. A produção industrial era apenas 20% do que havia sido no início da década anterior, e só um quarto do sistema ferroviário estava em operação. No plano internacional, a esperada revolução socialista na Alemanha não se concretizou, e a Rússia se viu isolada. O comércio exterior sofria com bloqueios de outras nações, o que dificultava o

acesso a suprimentos e matérias primas. Politicamente, o governo proletário já não tinha sua principal base de sustentação. Os operários haviam sido dizimados nos campos de batalha, ou encontravam-se dispersos. Parte havia se incorporado ao governo, e se “burocratizaram”, outros fugiram para o campo, onde era mais fácil conseguir comida, ou viviam do mercado negro. O apoio do campesinato ao governo também estava por um fio. Os camponeses não viam nenhuma vantagem em plantar além do mínimo necessário à sua subsistência, e a produção rural caiu abruptamente, gerando fome nas cidades. A contradição entre campo e cidade explodiu, culminando nas revoltas camponesas de 1920 e 1921, e obrigando o governo soviético a rever a política de comunismo de guerra. (Reis Filho, 2003; Freitas, 2017; Trotsky, 2022)

No X Congresso do Partido Bolchevique, decidiu-se pela adoção da chamada Nova Política Econômica (NEP). Com base na retenção das indústrias-chave nacionalizadas, dos bancos estatais, da terra, dos meios de transporte e do monopólio do comércio exterior, Lênin propôs a reintrodução de alguns elementos do sistema de mercado, pela substituição do confisco do excedente agrícola por um imposto em dinheiro, que permitia ao camponês vender parte de sua produção no comércio local; concessões limitadas ao capital estrangeiro em certas indústrias e minas; e, em geral, promover o desenvolvimento da economia russa ao admitir os desdobramentos de um tipo especial de “capitalismo de Estado” controlado pelos soviéticos. Vista como uma medida temporária, emergencial, que visava revitalizar a capacidade produtiva da Rússia, para que fosse possível avançar com a revolução, a NEP logo surtiu efeito, propiciando certa estabilidade. A produção agrícola foi restabelecida, o sistema ferroviário reorganizado, e pequenos empreendimentos capitalistas surgiram.

Na Alemanha, após tantos problemas econômicos e, consequentemente, políticos, um breve respiro estava por vir. Incapaz de cumprir com as obrigações do Tratado de Versalhes, o país conseguiu renegociar as indenizações aos vencedores a partir do Plano Dawes, que estabelecia um novo calendário de pagamentos, disponibilizava linhas de crédito (principalmente dos EUA, mas não somente), retirava as tropas estrangeiras do Ruhr e auxiliava a reorganização do *Reichsbank*, permitindo que reparações fossem feitas de acordo com a capacidade econômica do país (Evans, 2010; D’Alessio; Capelato, 2004).

A assinatura desse acordo marca o início da segunda fase da República de Weimar, caracterizada por uma relativa estabilidade política e econômica. O SPD voltou a adquirir parte da credibilidade perdida nos últimos anos, assim como o KPD, que aumentou expressivamente sua representação. Porém, não somente as forças de esquerda ganharam adeptos. As forças antirrepublicanas também acumularam forças. Em 1925, com a morte de

Friedrich Ebert, presidente eleito da Alemanha desde 1919, novas eleições resultaram na vitória em segundo turno de um ex-militar, com relações próximas com a antiga monarquia, o Marechal de Campo Paul von Hindenburg. Esse confuso e polarizado cenário seguiu nos anos seguintes. Em 1928 nas eleições para o parlamento, a direita, que havia sido vencedora em 1925, foi quem mais perdeu assentos, enquanto o SPD e o KPD ampliaram sua participação na casa legislativa (Santana, 1993; Moraes, 2018).

Depois de uma breve punição pela tentativa de golpe em Munique, o Partido Nazista volta a legalidade em 1925, reformulando sua atuação. A tática agora não era mais realizar golpes e sim buscar o poder pelo voto. Outra medida adotada foi uma maior concentração do poder dentro do partido em seu líder, Adolf Hitler, que acompanhava a decisão política de torná-lo grande e influente para competir no cenário político nacional. Também houve mudanças na estratégia da propaganda partidária. O controle seguiria a lógica centralizadora do partido em torno do líder, mas paralelamente, as estruturas locais eram responsáveis por formar novos oradores, ganhando capilaridade em diferentes regiões (Moraes, 2018).

O período de calmaria da República de Weimar se encerraria com a quebra da bolsa de Nova York, em 1929. A Alemanha, que dependia dos empréstimos dos EUA naquele momento, viu essa fonte de recursos cessar. O número de desempregados passou de 1,3 milhões para 3 milhões durante o ano de 1930, e em 1933 já tinham atingido a marca de mais de 6 milhões. As indústrias foram extremamente afetadas, e em 1931 atingiram o índice de falência de 42% (Moraes, 2018). Coggiola (S/D) aponta que a crise afetou quase toda a população, e que apenas a grande burguesia de industriais e banqueiros passaria incólume ao caos.

Os trabalhadores industriais sofriam, com o desemprego em massa, uma miséria densa, na qual a procura de um emprego parecia interminável. A juventude carecia de qualquer perspectiva de trabalho, ou de vida “normal”: milhões de jovens viraram “nômades”, muitos enchiam os “campos de trabalho”. Fenômenos de decomposição social se desenvolveram em grande escala (droga, alcoolismo, prostituição...). O desespero e a cólera se voltavam contra o governo, freqüentemente ocupado pelos socialistas (SPD). Toda esperança, todo “bode expiatório”, eram aceitos: o nazismo, em escala maior que o fascismo italiano, seria capaz de mobilizar a pequena-burguesia desesperada (explorando seu medo da “proletarização”), esse grupo social que Gramsci, sem papas na língua, chamara “o povo dos macacos” (Coggiola, S/D, p. 2).

Em conjunto a uma crise econômica sem precedentes, o parlamento passava a ser mais atacado e descredibilizado do que antes, inclusive pelo próprio presidente da República, que era antirrepublicano, e pelos chanceleres escolhidos por ele. Reeleito em 1928, Hindenburg tentou acabar com o *Reichstag* a qualquer custo. Para isso ele usou das suas escolhas para o cargo de chanceler, fez inúmeros decretos, inclusive o que tornava o parlamento uma opção

condicionada aos desejos e decretos presidenciais. Em nova eleição parlamentar, em 1930, o NSDAP teve um salto histórico, que consolidou também a aliança com o conservadorismo como um todo. Em 1932, o bom desempenho eleitoral de Hitler (que recebeu 36,8% dos votos) no segundo turno, o credenciou como uma opção atraente e viável para as elites conservadoras, que queriam evitar a qualquer custo a ascensão comunista (Moraes, 2018).

Porém, Hindenburg seguia como presidente e resistia a indicar Hitler como chanceler. O Partido Nazista, após essa recusa do presidente, perdeu mais de 2 milhões de votos na eleição de novembro de 1932, o que para os membros era um sinal de problema e arrefecimento incontornáveis. O que “salvou” o partido de continuar regredindo foi o apoio da burguesia, que já estava interessada na presença de Hitler como chanceler e pressionava Hindenburg cada vez mais. Algumas petições foram enviadas ao longo dos meses por grupos de banqueiros, industriais, proprietários de terras e afins e foram aumentando até que finalmente, em 1933, não sendo mais capaz de resistir, Hindenburg convidou Hitler para ocupar o posto de primeiro-ministro da república. A partir disso, o futuro da Alemanha já estava desenhado (Moraes, 2018; Coggiola, 2008).

A disparidade ideológica e estratégica entre o SPD e o KPD, os principais partidos da esquerda, se intensificou na virada para a década de 1930. O KPD acusava o SPD de trair a causa operária, enquanto o SPD via o KPD como um agente de desestabilização da República e da democracia. A estratégia dos comunistas foi aderir à tese do “social-fascismo”, da Internacional Comunista, e localizar o SPD como o grande inimigo que deveria ser combatido. Assim, durante os anos de ascensão do nazismo, os dois partidos priorizam lutar um contra o outro e se recusaram a formar uma Frente Única contra o NSDAP. A Comintern aparentemente não compreendia plenamente a situação alemã e insistia na focalização no SPD como adversário principal. Trotsky foi um dos poucos líderes comunistas a identificar o erro dessa estratégia, mas não conseguiu alterar as decisões do partido nem da Internacional, que insistiu nessa linha até 1933, quando não havia mais ponto de retorno (Coggiola, S/D).

Santana (1993) e Baranowski (2000) também localizam a tensão entre o SPD e o KPD como os fatores que favoreceram a ascensão nazista. Outros indicam que as crises econômicas e os termos do Tratado de Versalhes foram as causas para um dos momentos de maior terror da história da humanidade. As teses sobre as possíveis causas que levaram à ascensão do nazismo ao poder foram muitas, Moraes (2018, p. 131) destaca algumas delas:

a progressiva perda de legitimidade do projeto republicano democrático liberal, tanto em função de desgastes diversos verificados ao longo dos anos 20 quanto dos ataques constantes de seus inimigos; a aguda crise econômica e social de princípios dos anos de 1930 que encontra uma configuração social e um ambiente político e

cultural propenso (ou pelo menos, que não se opunham) a soluções autoritárias; as iniciativas do próprio partido nazista, que se reestruturou para conquistar legitimidade pública; e, o apoio das elites alemãs (e suas pressões neste sentido junto a Hindenburg) para que aos nazistas fosse “dada uma chance”.

Concordo com os pontos apresentados pelo autor, os quais destacam que a ascensão do nazismo deve ser compreendida como o resultado de uma série de eventos, todos fundamentais para os acontecimentos de 1933. Alguns desses aspectos remontam até mesmo ao período anterior à Primeira Guerra Mundial. A aversão de parte da população à modernidade e às mudanças que ela trouxe à Alemanha, juntamente com o desejo de muitos de retornar aos valores tradicionais que pareciam perdidos com a urbanização “forçada”, bem como o legado do antissemitismo no país, em conjunto com os fatores citados anteriormente, proporcionaram um terreno fértil para a propaganda nazista, que prometia solução para todos os problemas, desde os mais antigos até os mais recentes (D’Alessio e Capelato, 2004; Moraes, 2018).

Em 1923, na URSS³, Lenin tinha seu estado de saúde agravado e os principais possíveis sucessores eram Stalin, Trotsky, Zinoviev e Kamenev, sendo que os dois primeiros polarizaram a disputa política e ideológica do partido. Uma diferença fundamental entre os dois era a concepção do processo revolucionário: Trotsky defendia a teoria da revolução permanente, que partia da necessidade da extensão contínua da revolução socialista globalmente, enquanto Stalin acreditava na ideia do “socialismo em um só país”, focando na construção do socialismo dentro das fronteiras soviéticas antes de exportar a revolução. Até aquele momento, ninguém enxergava a possibilidade de Stalin como sucessor de Lenin, porém ele tomou uma série de políticas estratégicas para que isso pudesse acontecer (Fitzpatrick, 2023).

Os eventos que possibilitaram que a sucessão ficasse nas mãos de Stalin foram uma mistura de articulação política, estratégia de muitos anos e eliminação dos adversários. As diferenças de posições começaram a se cristalizar entre duas facções. Zinoviev e Kamenev, que também eram possíveis sucessores, inicialmente optaram por se juntar a Stalin, isolando Trotsky. Durante o XIII Congresso do Partido, com Lenin ainda vivo, a facção liderada por Stalin ganhou a maioria, e passou a atuar abertamente pela exclusão e marginalização de Trotsky das decisões do politburo. Nesse ínterim, Stalin ampliou sua base na Organização do Partido Comunista, controlando a maior parte da máquina partidária e enfraquecendo a liderança coletiva que estava no poder. Foi então a vez de Zinoviev e Kamenev serem

³ A União das Repúblicas Socialistas e Soviéticas foi formada em 1922, pela união de várias repúblicas como a Rússia, Ucrânia, Bielorrússia e outras.

excluídos, concretizando a posição de Stálin como grande líder centralizador. Isso o permitiu reescrever a história do partido, se colocando como principal colaborador de Lenin e seu natural sucessor (Felshitsinsky, 1990; Daniels, 1953).

O Partido Comunista Soviético passava assim por uma grande transformação. Com Lénin, havia espaço para debates políticos e divergências internas, sendo o próprio Lenin conhecido por seu intelecto e poder de persuasão. Já Stalin chegou ao poder por sua capacidade de manobrar as redes de influência e lealdade por dentro da burocracia do partido. O resultado é uma liderança fundamentada em uma hierarquia rígida, que centraliza o poder e silencia as divergências. Seguidos expurgos e, principalmente, os chamados “Processos de Moscou”, concretizaram esse poder total sobre o partido. O mesmo modelo centralizador e autoritário foi aplicado no governo soviético e suas instituições, com a utilização dos órgãos de segurança, como a GPU, contra membros que criticavam ou se opunham ao regime. No campo da cultura e da arte isso significou um momento de pouca liberdade de criação (Daniels, 1953).

No Plano Econômico, era preciso superar a NEP. Em 1928, aprovou-se o primeiro plano quinquenal, que entraria em vigor no ano seguinte. Primeiro, o planejamento passou a ser centralizado, assim como todo o resto, com o estado desempenhando um papel central na formulação e implementação dos planos, de médio e longo prazo. Esse planejamento era realizado pela GOSPLAN, Comissão Estatal de Planejamento, que elaborava os planos gerais e coordenava os recursos. Nesse momento o foco foi a indústria pesada, com investimentos majoritariamente nesse setor, deixando de lado a indústria leve. Esse modelo de planificação foi alinhado com as ideias de Stalin de socialismo em um só país (Duarte e Martins, 2022).

Durante o Primeiro Plano Quinquenal, uma das principais tarefas era a de coletivização forçada das terras, buscando eliminar o caráter burguês que se instaurou no campo durante os anos da NEP. Esse processo resultou em repressão contra os camponeses, principalmente os *kulaks*, mas não somente eles, que foram expropriados e muitos deles mortos. A taxa de terras coletivizadas superou a meta, mas as ações resultaram em um impacto devastador sobre o campesinato soviético. No processo de industrialização os efeitos do primeiro plano foi a aceleração da indústria, principalmente em setores como mecânica, armamentos, siderurgia, transportes, energia elétrica, carvão e petróleo. Houve uma transferência de população dos campos para a cidade, favorecendo o fornecimento de mão de obra para as indústrias (Duarte; Martins, 2022).

Já o segundo plano, realizado entre os anos de 1932 e 1937, buscou corrigir os erros

de planejamento do primeiro, bem como continuar e intensificar os acertos. Apesar de lidar com a ausência de mão de obra qualificada e de infraestrutura adequada, o segundo Plano conseguiu avanços industriais importantes para a URSS. O objetivo continuava a ser a expansão da indústria pesada, focando em setores-chave, mas setores como a produção agropecuária e a indústria leve também alcançaram resultados expressivos. Este plano, juntamente com o anterior, desempenhou papel importante na construção da URSS como uma grande potência industrial (Duarte e Martins, 2022).

Além das mudanças internas, as relações exteriores da URSS também passaram por transformações significativas. Durante a década de 1930, a URSS adota uma postura conciliadora, sem questionar o sistema internacional estabelecido (Ricupero, 2008). Ingressou na Liga das Nações e restabeleceu relações diplomáticas rompidas desde a revolução, como com os EUA. O Ministro das Relações Exteriores ainda se esforçou para formar uma coalização antifascistas com as democracias, o que fica evidente durante a Guerra Civil Espanhola (1936-1939) e nos anos de ascensão nazista.

A Alemanha continuou uma República até 1934, quando Hitler uniu os cargos de presidente e chanceler à figura dele, e realizou um plebiscito que concedeu o título de *Führer und Reichskanzler* (Líder e Chanceler do Reich), marcando o início do 3º Reich. Esse regime se caracterizou pela centralização extrema do poder, em que os partidos políticos de oposição foram eliminados, substituídos por organizações e sindicatos nazistas, visando o controle absoluto da sociedade. O rompimento com Tratado de Versalhes foi das primeiras medidas de Hitler, com o regime nazista expandindo seu exército e a indústria armamentista. Essas ações faziam parte dos ideais de uma Alemanha poderosa, nacionalista, expansionista e militarista (D'Alessio; Capelato, 2004).

O estabelecimento do nazismo na Alemanha combinou ações legais e também ilegais. Entre as ações legais, plebiscitos, como o que permitiu a Hitler ascender ao poder, ou anexar a Áustria, criaram uma aparente legitimidade democrática. No âmbito da ilegalidade, uma série de ações aconteceram, como as já citadas perseguições e prisões de opositores políticos, bem como as suspensões dos direitos civis, a supressão da liberdade de imprensa, a lei de concessão de plenos poderes, que inclusive permitia ignorar a intervenção do parlamento e do judiciário. Isso tudo foi combinado com uma relação direta do regime com o povo, utilizando de propagandas políticas com forte apelo emocional ao nacionalismo e do ódio ao outro (principalmente contra comunistas e judeus), da superioridade racial ariana, do culto ao *Führer*, da necessidade de um estado forte, entre outros tópicos frequentemente mobilizados

de todas as formas possíveis, dos discursos oficiais à educação nas escolas. Assim, o estabelecimento do nazismo combinava manipulação e coerção, e adentrava em todas as esferas da vida do povo alemão, criando uma estrutura autoritária mascarada pelo apoio popular.

A respeito das forças coercitivas, elas desempenharam um papel crítico no estabelecimento e controle da ordem durante o regime. Essas forças incluem a Gestapo (Polícia Secreta do Estado; *Geheimstaatspolizei*), a SA (Divisão de Assalto; *Sturmabteilung*), a SD (Serviço de Segurança; *Sicherheitsdienst*) e a SS (Corpo de Guarda; *Schutzstaffel*). Por meio dessas forças o Estado identificava, perseguia e eliminava pessoas e grupos considerados inimigos, como os comunistas, os judeus, homossexuais, ciganos, entre outras etnias e grupos. A SS, liderada por Heinrich Himmler, se tornou a mais poderosa das organizações, controlando inclusive os campos de concentração e extermínio. Essas organizações eram, de forma geral, a força que permitia o controle completo e absoluto de Hitler sob a Alemanha.

A política expansionista do regime faz parte de uma missão mais ampla, que relaciona os outros aspectos já comentados sobre o nazismo, de nacionalização das massas, destruição dos inimigos, e expansão territorial. Hitler desenvolveu uma ideia, desde a década anterior, de missão nacional, que incluía a possibilidade de derramamento de sangue para que os novos territórios fossem adquiridos (Kershaw, 2004).

Até o momento, busquei abordar os contextos políticos, econômicos e sociais que marcaram a Alemanha e a URSS no período. Apesar de trilharem caminhos revolucionários distintos, ambas acabaram se aproximando algumas vezes, no período entreguerras. No início da década de 1920, assinaram o Tratado de Rapallo, no qual procuravam cooperar entre si, para superar o isolamento e as restrições impostas internacionalmente aos dois países. Na década de 1930, a relação entre os países ficou particularmente tensa, com a ascensão de Hitler, em 1933, que enxergava na URSS um de seus maiores inimigos ideológicos. Porém, um pacto nada convencional de não agressão aconteceu entre as nações, em 1939. O Pacto *Molotov-Ribbentrop*, apesar de parecer uma aliança, era uma estratégia de ambos os países, que queriam ganhar tempo e se concentrar em outras frentes na guerra. Outra aproximação que merece destaque é o uso que ambas fizeram da propaganda como ferramenta para moldar a opinião pública e legitimar suas políticas.

Até aqui buscamos dar ênfase às questões políticas, econômicas e sociais desses dois contextos, nas próximas páginas vamos discutir um pouco mais sobre o cinema, suas relações

com os acontecimentos políticos, os principais movimentos artísticos e culturais, bem como o lazer e esporte e as disputas políticas em torno desses temas.

2.3 Os antecedentes do cinema

Pode-se atribuir as raízes da ideia de cinema às pinturas rupestres da pré-história, primeiras tentativas de externalizar os sonhos por meio de imagens, ou, como mais comumente acontece, às Lanternas Mágicas chinesas ou aos teatros/shows de sombras, bastante populares a partir da segunda metade do século XVIII. Mas foi somente no início do século XIX, a partir da descoberta do fenômeno da persistência retiniana da visão⁴, que uma série de equipamentos passaram a ser inventados buscando a projeção de imagens sequenciais que geram a impressão de movimento (Nazario, 1999; Elsaesser, 2018).

Por exemplo, Étienne-Jules Marey, um médico aficionado pela importância do movimento (segundo ele, sua ausência significava a morte), ao empregar seu fuzil fotográfico, realizou diversos filmes para comprovar a suspensão das quatro patas do cavalo durante o galope. Seu objetivo não era ligado ao espetáculo, mas suas pesquisas desde 1878 mostravam o poder das imagens em movimento (Nazario, 1999; Melo, 2005).

Entre 1894 e 1895 os irmãos Auguste Lumière (1862-1954) e Louis Lumière (1864-1948) reuniram algumas características dos aparelhos anteriores em um só, o cinematógrafo. Apesar da própria descrença de seus criadores a respeito da permanência da sua criação, o aparelho foi o único que prevaleceu, atraindo interesses diversos, como o de Georges Méliès (1861-1938), um ilusionista francês que realizou diversas experimentações e espetáculos de sucesso. É dele o famoso *L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat* (A chegada do trem na estação), que possui a famosa, e talvez inverídica história, de que os espectadores se assustaram acreditando ser um trem de verdade. Além disso, é também o criador da série de filmes *L'Affaire Dreyfus* (1899), sobre os eventos do caso Dreyfus, considerado a primeira produção cinematográfica de cunho político na história do cinema. Os criativos filmes de Méliès, repletos de elementos mágicos, invenções e viagens fantásticas, são representativos de uma era denominada 'cinema dos primeiros tempos', também conhecido como pré-cinema. Esta fase é marcada pela exploração pioneira e inovadora das possibilidades do meio cinematográfico. Porém, as ideias do ilusionista e cineasta francês logo foram abandonadas em virtude de outras. Como afirma Nazario (1999, p. 27), “[o]

⁴ Fenômeno óptico em que a imagem permanece na retina por uma fração de segundo. A persistência retiniana é fundamental para a percepção de movimento, pois a ilusão provocada quando uma imagem persiste na retina por um breve intervalo de tempo faz com que imagens projetadas em um ritmo específico pareçam estar em sequência ininterrupta, criando assim uma sensação de movimento contínuo.

cinema dos pioneiros era impudico e, como atração de feira, buscava o sensacional”. À medida que a linguagem cinematográfica ia se desenvolvendo, esse cinema anterior foi ficando esquecido, juntamente com seu primeiro reconhecido cineasta, Méliès (Nazario, 1999).

Nos Estados Unidos, a indústria e, conseqüentemente, a linguagem cinematográfica experimentou desenvolvimento mais acelerado em comparação com outras regiões do mundo. Dois dos grandes destaques desse momento foram D.W. Griffith (1875-1948) e Lois Weber (1879-1939). Eles inovaram tanto nas formas de filmagem, quanto nos gêneros cinematográficos, buscando desvencilhar o cinema do teatro filmado. A utilização do plano americano,⁵ close-up dramático,⁶ montagem paralela,⁷ entre outras formas de estruturação de um filme, possibilitou ainda mais o progresso do cinema. O florescimento de uma linguagem cinematográfica ia possibilitando, inclusive, uma interação com outras formas de expressão artística e cultural, como o teatro e a literatura. Um exemplo dessas interações é demonstrado por Cornelsen (2001), que destaca que além das adaptações literárias, conceitos como o de *Kinostil* (estilo cinematográfico), cunhado pelo escritor alemão Alfred Döblin em 1913, demonstra a influência da montagem cinematográfica na narrativa literária. Figes (2017) também aponta a influência do cinema nas artes visuais e na música, moldando estilos de compositores como Shostakovich, e inspirando escritores, como Maiakovski.

Assim, o que antes era considerado por muitos um entretenimento bobo, uma “atração de feira”, passava a se tornar uma arte complexa. Com uma linguagem própria, o cinema começava a abordar reflexões filosóficas, explorar temas complexos, expressar movimentos artísticos e culturais, desafiar normas sociais e, finalmente, disputar sentido e significado político e social.

2.4 Breves apontamentos sobre cinema e propaganda política

A propaganda se caracteriza, de maneira geral, como a disseminação sistemática de informações e ideias, que buscam influenciar o comportamento de determinado público. O conteúdo e a forma da mensagem normalmente são intencionais e estratégicos para

⁵ Posicionamento da câmera que enquadra o personagem dos joelhos para cima.

⁶ Enquadramento dos peitos ou ombros para cima e tem a finalidade de demonstrar uma expressão dramática. “[O] close-up oscila entre sentir-se intimamente conectado ao tamanho e perturbado por ele. O close-up de um rosto está próximo demais e é grande demais, assim, produz uma espécie de vazio, porque a proximidade do close-up não permite recuo” (Elsaesser, 2018, p.100).

⁷ A montagem paralela compara ou opõe séries temáticas com objetivo de gerar tensão no espectador (Aumont; Marie, 2003, p. 220). A montagem Griffithiana, tinha objetivo de causar emoção ou tensão, diferentemente da montagem Eisensteiniana, que priorizava o sentido. Ambos os conceitos serão mobilizados para análise dos filmes.

disseminar uma ideia específica. No caso mais específico da propaganda política, busca-se influenciar ou promover determinada ideologia ou agenda (Pereira, 2003). Para atingir esses objetivos, a propaganda

[j]oga com os sentidos e com a imaginação utilizando diversos símbolos. Atua sobre os instintos, suscitando reflexos. A força motriz que ela tende a fazer nascer e dirigir é de natureza sentimental: age sobre os sentimentos, buscando modelar os comportamentos coletivos (Capelato, 2009, p.41).

D.W Griffith foi também um dos pioneiros no ato de explorar o cinema como meio de propaganda. No filme *The Birth of a Nation* (O nascimento de uma nação, 1915), além de buscar novas técnicas cinematográficas, o diretor utilizou do cinema para transmitir uma mensagem política e social. No filme os afro-americanos (muitos interpretados por atores brancos com seus rostos pintados de preto, em uma prática conhecida como *blackface*) são retratados de forma estereotipada, caracterizados como vilões. Já os membros da *Klu Klux Klan* são retratados como heróis. Esse filme, de teor racista, já demonstrava o cinema como um meio poderoso para influenciar percepções e atitudes, sendo talvez um dos primeiros filmes de intenção evidentemente propagandística.

Durante a Primeira Guerra Mundial, o cinema deu indícios de seu potencial propagandístico em larga escala, embora ainda estivesse em seus primeiros passos de desenvolvimento, juntamente com o próprio receptor dos filmes, o público (Furhammar; Isaksson, 1976). Buscando conquistar o apoio público, os agentes responsáveis pela produção dos filmes começavam a retratar o inimigo de forma vilanizada, ridicularizada e caricata. Já os próprios feitos, líderes e soldados, eram exaltados, caracterizados como ídolos e com características que pudessem gerar identificação com o espectador. Alguns desses filmes tinham interesse em levar determinada informação, como o que acontecia no front (principalmente nos documentários de batalhas), outros buscavam afetar e moldar as emoções do público, como o que acontecia no cinema de ficção (e de modo algum essas duas intenções eram excludentes). Nos Estados Unidos, por exemplo, o filme *The Kaiser: The Beast of Berlin* (1918), foi um dos filmes de propaganda produzidos nesse período. O filme tinha como premissa vilanizar o inimigo alemão, principalmente seu líder, fortalecendo o sentimento anti-germânico entre a população e justificando a necessidade da entrada americana na Primeira Guerra.

Para Pereira (2003) e Capelato (2009), uma das características da primeira metade do século XX é a consolidação de regimes que usavam os meios de comunicação de massa para propaganda política. Os autores destacam principalmente o intervalo entre 1920 e 1940, como

um período no qual as mídias, e consequentemente a propaganda política, tiveram grande desenvolvimento. D'Alessio e Capelato (2004) apontam que em qualquer regime a propaganda política é uma estratégia importante, mas ela possui mais força coercitiva quando o Estado tem em suas mãos os meios de comunicação, os instrumentos de persuasão e exerce o controle das informações por meio da censura. O poder coercitivo se caracteriza pela capacidade de controlar e influenciar o outro, seja por meio de ameaça, medo, uso da força física ou pela persuasão. A propaganda relaciona-se com a luta persuasiva pelo poder, ou seja, ela se utiliza de aspectos relacionados à influência das atitudes, dos comportamentos e das crenças ou de um reforço de determinada narrativa.

Após a experiência da primeira guerra e também da Revolução Russa, a propaganda política ganhou papel de destaque, sendo considerada um elemento político fundamental. O cinema se popularizou e se desenvolveu cada vez mais, se mostrando um meio fértil para instrumentalização política, passando a ser mais percebido e valorizado pelas diferentes forças, líderes e partidos políticos (Capelato, 2009). A capacidade do cinema de combinar o entretenimento com mensagens políticas, ao mesmo tempo que possibilita o tão caro apelo emocional, o transformou em um dos (e talvez o) mais importantes meios de comunicação do momento.

É importante ressaltar que a eficácia das mensagens não é unilateral, ou seja, ela não é produzida com determinados aspectos propagandísticos e, consequentemente, produz o resultado esperado. As crenças, ideologias, o contexto histórico-cultural, e a subjetividade do receptor da mensagem são aspectos fundamentais para interpretação e “sucesso” daquilo que se deseja passar (Viana, 2009). Ao explorar a história do cinema nesses contextos, é imprescindível uma abordagem que busque compreender melhor os interesses dos partidos políticos, do estado, dos agentes produtores dos filmes, dos movimentos artísticos da época, bem como os possíveis interesses do público receptor. Passamos agora para uma história do cinema nos dois contextos dessa pesquisa, buscando retornar a esses interesses, quando necessário.

2.5 O cinema no contexto alemão e soviético (1918-1939).

Na história do cinema russo, é comum que o período pré-1917 seja eclipsado pelo cinema soviético e revolucionário dos anos de 1920. Pesquisadores e estudiosos do cinema, a exemplo de Batista Jr. (2017), muitas vezes partem da premissa de que quase não existia um cinema russo antes da revolução, muito menos um cinema russo com características próprias e contornos definidos. Assim como Leyda (1960) indica em *Kino: A history of the russian*

and the soviet film, isto está longe de ser verdade. O cinema pré-revolucionário, na Rússia czarista, apesar de pouco conhecido, já indicava alguns contornos. Durante o período, especialmente antes da Primeira Guerra Mundial, os filmes refletiam características já presentes em outras expressões artísticas do país, como a poesia e a literatura. Uma tendência marcante era a escolha de uma atmosfera sombria e trágica, frequentemente optando por finais melancólicos em detrimento dos tradicionais finais felizes. Esse estilo estava intrinsecamente ligado à realidade social da época e à estética predominante no período de decadência do império. O simbolismo russo, por exemplo, muitas vezes combinava a dinâmica acelerada dos filmes com uma espécie de paralisia dos personagens, refletindo a paralisia social diante das rápidas mudanças que ocorriam na sociedade (Lanari Bo, 2019).

Em 1912, o manifesto cubofuturista “Bofetada no gosto público”, assinado pelas figuras como Vladimir Maiakovski, David Burliuk, Aleksandr Kruchonykh e Viktor Khlebnikov, sinalizava um iminente horizonte de transformações. Este manifesto, um marco do movimento futurista russo⁸, defendia uma ruptura radical com as tradições da arte daquele momento. Criticava-se a aderência às convenções artísticas tradicionais, como o simbolismo, vistas pelos futuristas como desconectadas da realidade. Em contrapartida, propunham abraçar uma nova forma de arte, alinhada ao dinamismo da modernidade e carregada de objetivos revolucionários (Buriluk; Kruchonykh; Maiakovski; Khlebnikov; Maiakovski, 2017).

No cinema, essas mudanças, desejadas por artistas e intelectuais de esquerda, já se delineavam entre os anos de 1914 e 1917. As dificuldades de importação de filmes estrangeiros favoreceram a produção local. O repúdio à guerra, e a ascensão das lutas revolucionárias, inspiraram uma maior experimentação e criatividade no cinema russo. O momento é frequentemente chamado pelos historiadores de “Idade da Prata”, que compreende os últimos anos do Czarismo e os anos iniciais da revolução, fazendo alusão aos saís de prata do processo de criação dos filmes e, conseqüentemente, a riqueza cultural da época. Nesse período, movimentos artísticos relacionados ao atraso e a paralisia, como o simbolismo, perdiam força, enquanto outros movimentos, como o cubo-futurismo, ganhavam espaço nas discussões e motivações artísticas e cinematográficas.

Na Alemanha, Krakauer (1988) observa que, pelo menos até 1910, o cinema local

⁸ É importante ressaltar que o Futurismo Russo não se desenvolveu “ancorado” no futurismo italiano, e sim dentro de seu próprio contexto artístico e cultural. Apesar de compartilhar o fascínio pela modernidade e tecnologia com o futurismo italiano, o futurismo russo é ideologicamente diferente, uma vez que o futurismo italiano tinha uma inclinação para a violência e, em determinado momento, se alinhou com o fascismo do regime de Mussolini, enquanto o Futurismo Russo tinha um viés alinhado ao comunismo.

carecia de uma indústria própria e era dominado por filmes franceses, italianos e norte-americanos. Estes eram exibidos nos primeiros cinemas ambulantes, os *Wanderkinos*, que deram origem aos *Landekinos* (nickelodeons). Após 1900, começaram a surgir as telas primitivas do cinema, mas, segundo o autor, o cinema alemão até 1910 tinha “características de um moleque de rua; era uma criatura sem educação correndo selvagememente pelo mais baixo estrato da sociedade” (Krakauer, 1988, p. 28). Entre 1910 e 1914, o cinema, antes desprezado por artistas, atores e roteiristas, começava a despertar interesse e a ganhar contornos, porém ainda enfrentava (e perdia) na competição com o cinema estrangeiro. Assim como aconteceu na Rússia, a situação começou a mudar com o fechamento das fronteiras no início da guerra, gerando uma demanda crescente por filmes locais e incentivando o surgimento de companhias cinematográficas (Mühl-Benninghaus, 2014).

Diante da percepção das autoridades alemãs sobre o uso do cinema como ferramenta de propaganda pelos países beligerantes, especialmente na forma como esses filmes alimentavam sentimentos anti-germânicos no exterior, o chefe do Estado-Maior delegou ao Ministério da Guerra da Prússia a tarefa de criar a Universum Film AG (UFA). A UFA, que permaneceria por muitos anos como o principal estúdio cinematográfico alemão, foi concebida principalmente para a propaganda política alinhada aos objetivos do governo, embora não se limitasse exclusivamente à propaganda direta, buscando também produzir filmes que refletissem a cultura alemã e fortalecesse a indústria cinematográfica nacional (Mühl-Benninghaus, 2014). Para isso, a UFA integrou as maiores empresas cinematográficas da época, monopolizando a produção doméstica. Ela também reuniu um grupo de artistas, produtores e diretores, no intuito de realizar um trabalho de sucesso, que pudesse inclusive ser comercializado para outros países. Com esse movimento, o cinema alemão se distanciava da ideia de “entretenimento barato” (Krakauer, 1988).

Os eventos revolucionários de novembro de 1918 fizeram com que a UFA passasse por uma transferência de propriedade. O Reich renunciou a sua participação e o Banco Alemão *Deutsche Bank* adquiriu a maioria das ações. Krakauer (1988) indica que a mudança de dono não mudava a lógica da empresa, pois os atuais proprietários também queriam o padrão conservador e nacionalista nas telas, deixando bem evidente quem eram os inimigos e quem eram os heróis. Contudo, a transformação da UFA em uma empresa privada camuflou um pouco (e apenas por algum tempo) seu projeto propagandístico, principalmente porque o interesse econômico na exportação de filmes e as dificuldades impostas pelos outros países para recepção desses filmes exigiam que seus interesses políticos fossem mascarados. Isso

levou a produção e distribuição de filmes condizentes com o desejo das massas e, em muitos momentos, o desejo das massas não estavam ligados aos objetivos conservadores da UFA.

Com o fim da Primeira Guerra Mundial, os cinemas alemão e soviético começaram a seguir um novo rumo. O cinema de propaganda, percebido como fundamental na disputa política durante a guerra, continuaria a existir, mas em moldes diferentes, dialogando com a linguagem cinematográfica que se desenvolvia e o contexto histórico daquele momento. Na Alemanha, a UFA mantinha seu objetivo inicial, ao mesmo tempo que outras empresas, algumas inclusive ligadas a partidos e grupos políticos, surgiam. O início da trajetória do cinema no recorte temporal deste trabalho foi marcado por uma busca pela definição e consolidação de uma identidade cinematográfica nacional, ao mesmo tempo em que a propaganda começava a criar formas mais estruturadas para atingir o público e disputar os significados. Como resultado desse contexto histórico e político, dos avanços tecnológicos e das influências culturais entre as nações, artistas e diretores começaram a explorar intensamente esse meio, inovando e moldando o que seria o cinema da década de 1920.

Embora impulsionado pela fundação da UFA, o desenvolvimento do cinema alemão não se limitava a ela. Assim como em outras artes, o período pós-guerra foi marcado por uma efervescência intelectual e criativa, que também deixou suas marcas no cinema. Neste contexto, a arte expressionista alemã se tornava popular, refletindo uma ruptura com convenções tradicionais e buscando novas formas de expressão artística. A estética vanguardista e revolucionária em ascensão dialoga com o que acontecia na Rússia pós-revolucionária. Neste novo mundo, recentemente liberto dos impérios, inspirado pelas lutas populares e revoluções, repleto de aspirações, anseios e desejos de mudanças e de superação do passado, as últimas resistências frente ao cinema se esvaem, e um período marcado por uma explosão de criações estéticas e explorações cinematográficas emerge.

Ilma Esperança Santana (1993), por exemplo, aponta o surgimento do cinema operário alemão, inclusive com a criação de uma empresa do próprio Partido Comunista da Alemanha (KPD), a Prometheus. Fundada por Münzenberg em 1926, ela era resultado da união da *IAH* e de uma produtora pequena, a *Deka-Schatz*, e buscou criar um cinema de cultura operária, que tivesse teor propagandístico e de agitação, e que incluísse temáticas importantes para o marxismo, como luta de classes e revolução. Até então, os filmes associados mais especificamente a partidos operários, eram em sua maioria os que chegavam do cinema soviético, e a *IAH* auxiliava na distribuição desses filmes. O cinema soviético era visto no Partido Comunista alemão como exemplo do que deveria ser o cinema operário da Alemanha, isso tinha relação com a sede da internacional comunista, e o processo revolucionário russo,

mas também com o sucesso do cinema soviético na Alemanha, como o *Bronenosets Potyomkin* (Encouraçado Potemkin, 1926), de Sergei Eisenstein, e o filme *Mat* (A mãe, 1926) de Vsevolod Pudovkin.

A Prometheus enfrentou desafios decorrentes de um capital limitado, de uma distribuição desigual nos cinemas, e também da censura na Alemanha. Paralelamente, a empresa estava inserida em um contexto de debate semelhante ao que ocorria na URSS, no qual se discutia a necessidade de produzir filmes com caráter de entretenimento para alcançar maior popularidade, sem, no entanto, perder de vista as críticas sociais e as questões ideológicas.

Já na Rússia, após a revolução de outubro, o cinema adquiriu, em partes, algumas funções ou motivações específicas, como o de educação e propaganda. Em 1917, Lênin foi nomeado Presidente do Conselho de Comissários do Povo, com António Lunatcharski como Comissário para Educação, pasta também responsável pela política cultural. Em 1919, o governo soviético nacionalizou a indústria cinematográfica e isso, juntamente com a citação atribuída a Lenin, que considerava o cinema a arte mais importante para os soviéticos, indicava um compromisso do Estado em subsidiar a produção de filmes. No entanto, devido à situação econômica do país, os subsídios eram limitados e insuficientes (Thompson, 2005; Leyda, 1960).

Durante a Guerra Civil, alguns problemas influenciaram ainda mais o desenvolvimento do cinema soviético. A saída de alguns cineastas, ligados a partidos conservadores ou a partidos considerados de esquerda, mas que discordavam da revolução, contribuiu com a escassez de talentos no setor. Um episódio envolvendo um negociante de filmes chamado Jacques Cibrario piorou ainda mais a situação. Contratado para adquirir material no exterior, Cibrario desviou os fundos recebidos pelo Estado por meio de empresas fictícias, resultando em mais falta de recursos para o cinema soviético (Lanari Bo, 2019; Thompson, 2005).

Mas um novo capítulo na história do cinema soviético não demorou a aparecer. Em 1922 era fundada a empresa cinematográfica *Gosudarstvennoe Kino* (Goskino), que assumiu a liderança como empresa estatal de cinema, sendo uma peça importante na centralização e nacionalização da indústria cinematográfica. Nesse momento, foi uma das principais responsáveis por apoiar o cinema vanguardista e auxiliar a desenvolver a experimentação artística. Já a *Mezhrabpomfilm-Rus*, fundada em 1924, resultado da fusão da empresa privada de cinema *Rus*, e da organização alemã *Internationale Arbeiterhilfe* (IAH) de ajuda internacional dos trabalhadores, foi uma empresa privada que produzia tanto filmes que

seguiram a ideologia revolucionária quanto temas mais amplos e mais ligados ao interesse do público soviético. A colaboração da *Mezhrabpomfilm* com a Alemanha merece destaque, pois juntamente com os acordos que foram feitos, promoveram o intercâmbio cultural entre os dois países (Thompson, 2005).

Thompson (2005) aponta que as negociações entre a Alemanha e a URSS, fruto também das relações diplomáticas do Tratado de Rapallo, foram fundamentais para o crescimento da indústria cinematográfica soviética. Mas obviamente que a Alemanha também se beneficiava dessas trocas comerciais. A exportação de filmes soviéticos para a Alemanha e filmes alemães para a URSS representava uma oportunidade de negócios e de revitalização da economia de dois lugares que foram duramente penalizados pela guerra. Essa troca cultural, bem como o intercâmbio técnico e artístico, tem influência nos avanços cinematográficos de ambos.

O intercâmbio cultural e artístico entre a Alemanha e a URSS pode ser exemplificado pela influência estética, pela técnica, e também na existência de coproduções cinematográficas. Em *Berlin: Die Sinfonie der Großstadt* (Berlim: Sinfonia da Metrópole, 1927), de Walter Ruttmann, existe a clara referência ao estilo de Dziga Vertov, que posteriormente seria expresso em um filme similar, *Tchelovek s kinoapparatom* (Um Homem com uma Câmera, 1929). *Aelita: Rainha de Marte* (1924), de Protazanov, combina influências formais do Expressionismo alemão em seu cenário com formas geométricas e futuristas mais conectadas ao vanguardismo construtivista da URSS. *Bronenosets Potyomkin* (Encouraçado Potemkin, 1926), de Sergei Eisenstein, foi um filme projetado para enfatizar a Revolução e destacar a união do povo soviético contra o Czarismo e seu maior público foi justamente na Alemanha, influenciando cineastas nos usos das técnicas narrativas e de montagem, inspirando debates cinematográficos sobre a temática da revolução. Já um exemplo de coprodução é o filme *Zhivoy trup* (O Cadáver Vivo, 1929), do diretor soviético Fyodor Otsep, baseado na peça de Tolstói. A colaboração para criação desse filme foi feita nas técnicas (com influência da montagem soviética e nas inovações de ângulos e possibilidades de edições alemãs), nos estilos (confluência estética) e nos recursos (os dois países contribuíram tanto materialmente como na colaboração humana: atores, diretores de fotografia, designers e outros agentes).

Lunatcharski, comissário da educação e responsável pelo setor de cinema do Estado, acreditava que era necessário realizar filmes que pudessem interessar ao público pelo caráter artístico e de entretenimento, mas que não perdesse de vista as questões ideológicas da revolução. Lenin também destacava algo similar. Para ele, deveria existir cinejornais sérios e

educativos, mas era importante a existência de filmes relacionados ao gosto popular, mesmo quando considerados “bobos” ou superficiais, desde que não perdesse de vista os elementos ideológicos da revolução (Taylor, 2005).

Outro importante nome da revolução russa também tinha sua opinião e planos para o cinema. Trotsky, em alguns de seus textos, como por exemplo “Vodka, a Igreja e o Cinema”, de 1923, discutiu a função desse meio. Para ele, o cinema era um desejo de distração, algo novo para rir e chorar, ao mesmo tempo que era uma forma de entretenimento que poderia levar educação ao povo, comunicando valores revolucionários e fortalecendo o partido. Na visão do Comandante do Exército Vermelho, o filme poderia ser mais que uma arma, poderia também ser projeto econômico e social, em que as pessoas trocariam os bares, a vodka e a igreja, pelos ambientes educativos dos cinemas (Trotsky, 1923).

Grande parte dos diretores que permaneceram na URSS também acreditavam na importância política da arte. Porém, existiam debates e diferenças. Alguns diretores estavam comprometidos em produzir filmes que mesclassem gêneros populares, como dramas e comédias, mas que não esquecessem da importância de abordar questões políticas e sociais e de fortalecer a revolução. Lunatcharski, Ermler, Abram Room e Protazanov eram alguns, que já na década de 1920, período de intensa experimentação, buscavam o que seria predominante na década de 1930, o realismo social. Abram Room, em seu filme *Tretya meshchanskaya* (A Cama e o Sofá, 1927), explorou temas domésticos na intenção de produzir um olhar crítico sobre as relações e os dilemas da época. *Katka - bumazhnyy ranet* (1926), de Friedrich Ermler, retrata o drama de Katka, uma camponesa que migra para Leningrado e enfrenta inúmeros obstáculos para conseguir sobreviver (Figura 1).

Taylor (2005) indica que os adeptos desse princípio cinematográfico, mais livre, mas sem perder de vista a revolução, seguiram realizando suas obras até 1928. O grupo *AKhRR* (Associação dos Artistas da Rússia Revolucionária) reunia alguns dos artistas que defendiam uma arte realista, visando ser mais “acessível” ao público. A autora argumenta que, embora houvesse um comprometimento com o cinema político, a maioria dos filmes lançados sob a premissa do realismo educativo acabava por produzir filmes com “viés pequeno-burguês”. Na busca pela aceitação pública, esses filmes frequentemente caíam no gênero melodramático, reproduzindo temáticas hollywoodianas.

Figura 1: *Katka - bumazhnyy ranet* (1926)



Fonte: fotograma retirado do filme. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sfKRlcPlx6Q>

Esta tensão entre arte e propaganda política no cinema revela um campo de disputa ideológico e, conseqüentemente, estético. Enquanto alguns líderes e diretores acreditavam nessa “mescla”, outros viam a incorporação de um teor político como um problema para o cinema enquanto arte. E em completa oposição a esse segundo grupo, havia ainda os que acreditavam no potencial revolucionário da arte, que precisava superar completamente a até então dominante arte burguesa. Esse último grupo argumentava que a arte deveria ter função prática, mais conectada à vida das pessoas e, nesse momento, servindo aos propósitos da construção de uma nova sociedade. Essa preocupação não era exclusiva do cinema soviético e acontecia também no cinema da República de Weimar. A dicotomia entre arte e propaganda refletia a complexidade da discussão da época, que permeou o cinema de vanguarda da década de 1920. Enquanto alguns viam um conflito e um problema para a arte, outros acreditavam na oportunidade de unir a arte ao cotidiano e às necessidades de um novo mundo, tornando o cinema uma ferramenta poderosa.

As discussões sobre o naturalismo, o realismo, as estéticas em geral e a política permearam os debates sobre o cinema do momento, e muitas vezes a busca pela combinação desses elementos (nem sempre excludentes, mas nem sempre compatíveis) se refletiu nas telas. Brecht, por exemplo, afirmava que era necessário construir algo além do que a realidade, para que o público pudesse refletir criticamente e não somente se identificar emocionalmente (Santana, 1993). Já na URSS, Diretores como Eisenstein, Kuleshov,

Pudovkin, Vertov, Chub e Dovzhenko buscavam desenvolver filmes comprometidos com a arte e o desenvolvimento da linguagem cinematográfica, ao mesmo tempo que também se comprometiam com a política e a revolução.

Alguns artistas, incluindo os membros do grupo LEF (Frente de Esquerda das Artes), formado por poetas, escritores, cineastas, entre outros, acreditavam que a revolução transformaria não só o sistema social, mas também estabeleceria as condições para o surgimento de uma nova forma de arte. Esta nova arte, por sua vez, deveria refletir e apoiar a transformação social. O LEF era inclinado ao Construtivismo e ao Produtivismo, movimentos artísticos que procuravam vincular a arte ao trabalho, reconhecendo a importância deste como um motor essencial para o desenvolvimento humano (Figueiredo, 2017).

Buscando superar a ideia de “arte pela arte”, o Construtivismo tem como um dos seus primeiros paradigmas a impossibilidade de viver e construir um mundo novo, em que a arte seja separada da vida e do trabalho. O Construtivismo buscava superar a arte “de cavalete” como diziam os lefistas, através de uma revolução da arte. Sua principal característica, portanto, é o objetivo revolucionário e político. Para os artistas não se tratava de representar a vida, mas sim de ajudar a construí-la. Em relação a forma, isso significava o uso de objetos e elementos associados à cultura material e a formas criadas pela humanidade por meio do trabalho. Assim, eram utilizadas figuras geométricas, cores vibrantes e contrastantes, e referências constantes a máquinas e peças (Figueiredo, 2017).

Vertente mais radicalizada dentro do Construtivismo, os produtivistas enfatizavam mais o aspecto utilitário da arte, visando a produção em massa que pudesse chegar a todos. Também havia aqueles que buscavam a experimentação, combinando tecnologia e arte para criar novas maneiras de se expressar e pautar as questões soviéticas do momento. A montagem era vista pelos cineastas construtivistas como o “nervo” do cinema, o “meio” para alcançar o objetivo revolucionário. O lefista Sergei Eisenstein, diretor conhecido pelas suas experimentações com a montagem, foi um dos principais proponentes dessa concepção. Ele enxergava no cinema um poderoso instrumento político e, com isso, desenvolveu sua famosa técnica de montagem, que ele considerava uma experiência cinematográfica inovadora, capaz de estimular a reflexão crítica e contribuir para a conscientização política e revolucionária. Ao conceber o cinema desta maneira, ele buscou aplicar o conceito de dialética cinematográfica, em que “dois pedaços de filme de qualquer tipo, colocados juntos, inevitavelmente, criam um novo conceito, uma nova qualidade, que surge da justaposição” (Eisenstein, 2002, p. 14), algo, por exemplo, observado em *A greve* (Figura 2).

Figura 2: *A greve* (1926), de Sergei Eisenstein.



Fonte: Fotograma retirado do filme. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=VD40vLjRaNA&t=2716s>

Em meados da década de 1920, era comum acreditar que o projeto construtivista e produtivista estava fadado ao fracasso. Lawton (2005) indica que, apesar do sucesso teórico das experimentações desses diretores, a população considerava a arte e, conseqüentemente, os filmes dessa vertente, difíceis de serem compreendidos. Isso fazia com que não fossem grandes sucessos de audiência. Essa afirmação, apesar de muito replicada, carece de maiores argumentações, uma vez que a recepção de um filme em períodos históricos distantes é algo difícil de ser analisada. Além disso, também parece contraditório que grande parte desses diretores tenham seguido exercendo impacto artístico e político por muitos anos, produzindo filmes de investimentos altíssimos ao longo das próximas duas décadas.

O Expressionismo alemão, vigente entre as décadas de 1910 e 1930, é outro caso de uma frequente má interpretação entre pesquisadores. É comum a ideia de que tais filmes, eram “macabros” ou “de terror”, refletindo a essência do “povo alemão” e prenunciando o surgimento do nazismo. Essa visão se enraíza nas análises de Krakauer e, de certa maneira, em Eisner. Embora reconheça o valor desses autores para compreensão do cinema alemão da época, concordo com algumas críticas de Viana (2009), que aponta limitações e problemas dessas análises e propõe uma leitura histórica menos homogeneizante. A interpretação de que o Expressionismo cinematográfico alemão encapsula uma totalidade do “povo alemão”, predizendo os horrores futuros, ignora as complexidades políticas e sociais do período pós-novembro de 1918. O Expressionismo, essencialmente revolucionário e desafiador das normas, não deve ser simplificado como um dos indícios de ascensão do nazismo, pois ele

fazia parte daquilo que era a necessidade de um novo mundo, a oposição ao conservadorismo. A análise de Krakauer, embora rica em descrições e insights sobre determinados aspectos dos filmes e do contexto alemão, peca ao se concentrar apenas nos elementos dos filmes que reforçam sua teoria.

O Expressionismo nasceu na Alemanha e combina forma e conteúdo. Grupos como *Die Brücke* (A ponte), da cidade de Dresden e *Neue Künstlervereinigung München*, da cidade Munique, foram seus principais precursores. O objetivo do Expressionismo é tornar manifesto necessidades anteriores e se opor ao naturalismo através do uso de símbolos, intensidade e declamação exagerada, caso explicitado principalmente nas poesias. Em um dos manifestos do movimento expressionista, “O novo homem” de Lothar Schreyer, escrito em 1919, é colocada a crítica à sociedade burguesa, à família, ao estado e à propriedade. Há ainda referência a necessidade do nascimento de um novo mundo e um novo homem, livre de sofrimentos e afastado de tudo que o faz sofrer. E assim como tudo que é humano é histórico, o próprio movimento muda ao longo dos anos. Em seu início, o Expressionismo intimista, presente nos dois grupos anteriormente citados, juntamente com o Expressionismo romântico, que emerge com a primeira guerra, eram os principais. Ao longo do tempo esses dois passam a conviver com o Expressionismo radical (utópico e concreto), que foi presente principalmente entre os anos de 1918 e 1921 (Viana, 2009). Como exemplo de filme expressionista, temos: *Das Cabinet des Dr. Caligari* (O Gabinete do Dr. Caligari, 1920), dirigido por Robert Wiene (Figura 3). O roteiro original, produzido por Carl Mayer e Hans Janowitz, consistia em uma crítica à autoridade e à psiquiatria, porém Wiene inseriu cenas que fizeram com que essa crítica se esvaziasse e o Expressionismo acaba por ser visto nesse filme de maneira mais formal pelo cenário distorcido, anguloso, deformado. *Tartufo* (1925), de F. W. Murnau, traz em si elementos formais do Expressionismo, como o exagero nas expressões faciais, e também no conteúdo, que é de crítica à burguesia e à hipocrisia religiosa.

Figura 3: Filme *O Gabinete do Dr. Caligari* (1920), de Robert Wiene



Fonte: Fotograma retirado do filme. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TLx52ifymWE>

Krakauer (1988) notou que, a partir de 1924, houve uma diminuição na produção de filmes expressionistas. Essa diminuição estaria ligada a certa calmaria econômica e ao arrefecimento das lutas sociais, que iria se manter até a crise de 1929. Por outro lado, nesse cenário ganhou destaque a Nova Objetividade, vertente estética que passou a predominar tanto nos filmes produzidos pelos partidos políticos de esquerda, quanto aqueles chamados filmes de Milieu (Santana, 1993; Krakauer, 1988).

Enquanto o Expressionismo se caracteriza pela necessidade de expressar com intensidade um sentimento interior, a Nova Objetividade procurou se distanciar disso, estando mais próxima de um realismo, de uma tentativa de expressar a realidade de forma mais objetiva. Os preceitos eram rejeitar o simbolismo expressionista e o romantismo do naturalismo, e o objetivo era ilustrar as condições sociais e políticas da República de Weimar, principalmente a pauperização do proletariado, de uma forma que o espectador pudesse ver aquilo como um espelho e, conseqüentemente, se identificar (Santana, 1993). Os filmes ligados ao cinema operário, como por exemplo *Mutter Krausens Fahrt ins Glück* (Viagem de Mãe Krause para a felicidade, 1929) (Figura 4), de Phil Jutzi e Kuhle Wampe (1932) de Slatan Dudow, são filmes que buscam demonstrar essa realidade e propor uma perspectiva de mudança, ou seja, uma saída revolucionária. Já os filmes de crítica social, conhecidos também como filmes de Milieu, utilizavam a pobreza e os problemas sociais como ambientação, porém, sem propor uma saída revolucionária como, por exemplo, no filme *Die Freudlose*

Gasse (A rua sem alegria, 1925), de G. W. Pabst e *Die Büchse der Pandora* (A caixa de Pandora, 1929), do mesmo diretor.

Figura 4: *Mutter Krausens Fahrt ins Glück* (1929), de Phil Jutzi



Fonte: Fotograma retirado do filme. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0mkRU2bJE8E>

A disputa na Alemanha não se restringiu ao âmbito político tradicional e não somente a esquerda realizou produções cinematográficas. O realismo conservador desse momento buscou enfatizar valores tradicionais, nacionalistas e, em alguns casos, abordou inclusive o teor racial, como o antissemitismo, embora ainda de forma mais discreta do que viria a ser na década de 1930. O realismo conservador buscou ou reafirmar a ordem estabelecida, ou idealizar o passado, mais especificamente, o império. Esses filmes, como aponta Krakauer (1988), normalmente produzidos pela UFA, tinham elementos como heroísmo militar, glorificação do passado da Alemanha, idealização do povo alemão e identificação de inimigos, como é o caso de alguns filmes de rua do final da década.

Entre os anos de 1929 e 1933, o cinema alemão estava em guerra. As eleições apertadas, a queda da popularidade da SPD e o acirramento da polarização entre o Partido Comunista alemão e o Partido Nazista refletiram-se nas telas, com ambos os lados da disputa buscando no cinema um meio de propaganda. De um lado a produção de filmes como *Kuhle Wampe oder Wem gehört die Welt?* (Kuhle Wampe, 1932), produzido pela Prometheus, que critica abertamente a sociedade capitalista e a desigualdade econômica. De outro, produções nacionalistas e pró-nazistas, como a do filme *Der Rebell* (O Rebelde, 1932), de Luis Trenker, bem como filmes produzidos pela UFA, que por meio do controle acionário de Alfred

Hugenberg, financiou alguns grupos nacionalistas e ajudou a promover e distribuir filmes com teor conservador, como *Morgenrot* (1933), de Gustav Ucicky.

Em um contexto marcado por instabilidades que remontam tanto ao período pré-Primeira Guerra Mundial quanto à intensificação causada pela derrota da Alemanha e as consequências dos tratados pós-guerra, o partido nazista chegou ao poder em 1933. O seu projeto de cultura, arte e cinema não nasceu nesse exato momento, mas sim foi se desenvolvendo em um ambiente que o possibilitou crescer, a partir da capitalização sobre os desafios da época, agravados pela crise econômica de 1929 a 1933. Nesse período, o partido ganhou cada vez mais adeptos e, conseqüentemente, mais assentos no parlamento, embalados por promessas de um futuro próspero e de vingança contra aqueles que eram apontados como os responsáveis pela má situação do povo alemão.

Sob a supervisão de Joseph Goebbels como Ministro da Propaganda, a indústria cinematográfica alemã passou por uma transformação radical, pois o cinema era considerado o principal meio de comunicação de massa e propaganda política. Não por acaso, a *Reichsfilmkammer* (Câmara de Cinema do Reich) foi fundada antes mesmo de todos os departamentos de cultura, em setembro de 1933. As companhias e estúdios foram absorvidas pelo regime, por volta de 1942. Nos 12 anos de nazismo, a produção estimada foi de 1350 filmes, cada um deles alinhado aos interesses do partido e todos estritamente vigiados e controlados (D'Alessio; Capelato, 2004; Farche; Couto, 2017).

Wagner Pereira (2003) aponta que a propaganda nazista no cinema, embora diluída nos filmes de ficção e entretenimento, era mais explícita do que em outros regimes fascistas, como no fascismo italiano e no franquismo espanhol. Isso sugere um ambiente mais fértil para as ideias do partido. A propaganda do cinema nazista estava de acordo com a filosofia de Hitler, expressa em *Mein Kampf*, em que ele trata o espectador médio como “Obtuso”, e enfatiza que a propaganda precisa ser simples e emotiva para capturar o sentimento do povo. Krakauer (1988) ao abordar a propaganda nazista dos filmes, diz que ela

não podia funcionar como a propaganda das democracias e apelar para a compreensão de sua plateia; ela tinha de tentar, ao contrário, suprimir a faculdade da compreensão, que poderia minar as bases de todo o sistema. Em vez de sugerir através da informação, a propaganda nazista retinha a informação ou a transformava em um instrumento de sugestão propagandística. Esta propaganda tinha como objetivo a regressão psicológica para manipular o povo à vontade (Krakauer, 1988, p.321).

No início do regime, os filmes produzidos buscavam forjar uma representação ideal do nazismo, como *Der Sieg des Glaubens* (A Vitória da Fé, 1933), de Leni Riefenstahl (Figura 5) e *Hans Westmar - Einer von Vielen* (Hans Westmar – Um Dentre Muitos, 1933), de Franz

Wenzler, em que os nazistas, a juventude hitlerista e o próprio Hitler eram retratados como “o bem”. Já “o mal” era representado pelos comunistas e judeus, buscando conduzir o espectador a visualizar o mundo de maneira semelhante. À medida que o regime foi se estabelecendo, apareceram também filmes contra ingleses, eslavos, russos, e qualquer outra etnia ou nacionalidade (Pereira, 2003; Santana, 1993; Krakauer, 1988).

Figura 5: Capa do filme *Der Sieg des Glaubens* (A Vitória da Fé, 1933), de Leni Riefenstahl



Fonte: <https://filmow.com/a-vitoria-da-fe-t18501/>

Ao mesmo tempo, outras formas de expressão artística, que estavam atreladas aos judeus, aos bolcheviques, partidos de esquerda e outros, foram proibidas e duramente reprimidas. As exposições de arte degenerada, promovidas pelo regime, buscavam desacreditar e desvalorizar essas expressões artísticas, rotuladas como “Bolchevismo cultural”, associando-as à decadência moral e intelectual (D’Alessio e Capelato, 2004).

Algumas estéticas foram centrais durante o nazismo, como o neoclassicismo e o romantismo. O neoclassicismo, dava ênfase na ordem, na simetria e na grandiosidade. Para o regime ele era ideal, pois possibilitava a transmissão dos ideais de poder e perfeição. Isso é evidente, por exemplo, na representação das massas no filme *Triumph des Willens* (Triunfo da Vontade, 1935) (Figura 6), em que havia a simetria nas formações e a ideia de unidade em torno de um líder. Em filmes como *Olympia* (1938), ele é visível na celebração de corpos atléticos perfeitos, fortes e belos, fazendo alusão às estátuas gregas clássicas. Esses elementos visuais não apenas glorificavam a força física e a beleza, mas também eram usados para transmitir os ideais de pureza racial e superioridade ariana promovidos pelo regime nazista. Ana Santos (2021) aponta que é importante diferenciar o neoclassicismo nazista da arte da Antiguidade grega, pois “o neoclassicismo nazista não é puramente uma reprodução da arte

grega, mas sim uma manifestação artística dos ideais racistas e higienistas nazistas – a partir do ideal de arte e beleza gregos” (Santos, 2021, p. 52). Já o romantismo se manifestava na ênfase na emoção, na glorificação do passado e na idealização da natureza e da beleza humana, presente em filmes como *Die goldene Stadt* (A Cidade Dourada) de 1942, dirigido por Veit Harlan.

Figura 6: *Triumph des Willens* (Triunfo da Vontade, 1935), de Leni Riefenstahl



Fonte: Fotograma retirado do filme. Disponível em: <https://www.dailymotion.com/video/x6uajey>

Merece destaque ainda as referências a símbolos, mitos e as narrativas que reforçavam a ideologia nazista. Alguns dos principais elementos utilizados foram a suástica, já citada, a águia, que denota força e dominação, e o emblema da SS, constituído por runas de origem nórdica e germânica, empregado para reforçar a ideia de superioridade racial ariana. Estes e outros símbolos, que serão abordados com mais detalhes na análise fílmica, eram peças-chave na construção da narrativa visual nazista (D'Alessio; Capelato, 2004).

Não começando apenas em 1933 e não chegando ao fim em 1945, a influência das narrativas e da propaganda desempenhada nesse momento se estendem até hoje. O uso do cinema pelo regime para promover conceitos como pureza racial ariana, superioridade do povo alemão e eugenia, disfarçados por corpos perfeitos e idealizados, massas homogêneas na mesma direção, demonstra aquilo que Benjamin (2021) intitulou de Estetização da Política. A análise da história do cinema nazista e das representações de esporte mobilizadas por eles, à qual pretendo contribuir mais adiante, atua como um alerta sobre o potencial obscuro da arte e a importância de reconhecê-lo quando necessário.

Na transição das décadas na URSS, a preocupação com o cinema que estava sendo desenvolvido ali era crescente entre os dirigentes. Para muitos deles, as produções estavam replicando filmes hollywoodianos e reproduzindo ideais burgueses ou, em total oposição, usando uma linguagem experimental que era “ininteligível” para o povo. Essas discussões desembocaram em uma grande mudança nas artes e que viria atingir seu ápice na década de 1930, em que a supervisão ideológica controlaria o cinema soviético e seu desenvolvimento como um todo.

Em 1929, Lunatcharsky deixa o comando do Commissariado do Povo para a Educação, sinalizando mudanças estruturais na pasta. A partir de 1930, o monopólio da produção, importação/exportação e distribuição cinematográfica na URSS passou a ficar a cargo da empresa estatal *Soiuzkino*, com Boris Shumyatsky no comando. Em 1934, com a Resolução do Comitê Central do Partido Comunista da União Soviética, o Realismo Socialista foi oficialmente declarado como parâmetro estético para todas as artes. Dizer que o cinema soviético da década de 1920 e da década de 1930 são totalmente diferentes é uma afirmação extrema, mas é perfeitamente plausível falar que as mudanças na atmosfera política deixam suas marcas nos filmes produzidos nos anos de 1930.

Em 1920, o cinema soviético estava em sua fase experimental e inovadora, caracterizada por uma liberdade artística que permitia a exploração de novas técnicas e linguagens cinematográficas. No entanto, em 1930, sob o regime de Stalin e com Boris Shumyatsky à frente da indústria cinematográfica, houve uma mudança para filmes realistas socialistas que visavam ao grande público. Esses filmes deveriam rejeitar as narrativas tradicionalmente burguesas e estar alinhados aos ideais socialistas. Embora essa mudança tenha imposto restrições criativas, não é correto afirmar que as produções estagnaram ou perderam completamente a criatividade e a conexão com os anos anteriores Taylor (2005). Boris Groys (1992), desafiando a noção de ruptura comum na bibliografia tradicional sobre o assunto, identifica algumas continuidades entre a cultura vanguardista dos anos 1920 e o Realismo Socialista dos anos 1930. Ele destaca o contínuo desprezo pelo mercado, o desejo de transformar a sociedade, a rejeição da divisão entre alta e baixa cultura e a ambição por criar uma nova arte livre das tradições anteriores. No entanto, esses objetivos eram perseguidos dentro de um conjunto estrito de regras que limitavam as temáticas admissíveis e promoviam uma visão idealizada da realidade.

O Realismo Socialista, promovido pelo Estado enquanto diretriz geral para as artes e o cinema, era estritamente regulamentado por meio de políticas estatais, diretrizes e censuras. O objetivo era retratar a vida na URSS de forma que os feitos e os avanços fossem glorificados.

O cinema desse momento buscava demonstrar a vida de agricultores e operários como feliz e gratificante, recuperar a ideia heroica dos que lutaram pelas revoluções de 1905 e 1917 e enfatizar a necessidade da luta de classes e do socialismo. Assim como Jay Leyda (1960) observa, essa abordagem buscava criar uma narrativa coletiva que reforçasse a identidade e os valores socialistas. Portanto, as narrativas predominantes eram desenvolvidas para serem inspiradoras, mostrando como as pessoas podiam contribuir para o sucesso da sociedade em direção ao comunismo.

Chapayev (1934), dos irmãos Sergei e Georg Vasilyev, foi o grande sucesso da década e do Realismo Socialista (Furhammar e Isaksson, 1976). Para Stalin, o filme, que glorificava o passado revolucionário e inspirava o presente e o futuro da causa socialista, era a essência da vertente artística (Leyda, 1960). Nesse período, com a ascensão de Hitler na Alemanha, iniciou-se também uma onda de filmes antifascistas, em que o comunismo era representado como uma força moralmente superior e justa e seu adversário como opressor e tirano. *Desertir* (1933), de Vsevolod Pudovkin, foi um desses filmes, marcando uma resposta aos acontecimentos políticos da Alemanha (Furhammar e Isaksson, 1976). Esse filme demonstra tanto a habilidade do diretor, quanto reflete a tendência cinematográfica soviética de buscar se engajar nos debates políticos, inclusive os internacionais. A tendência era de refletir as políticas externas e internas, mas também influenciar a percepção dos espectadores de fora da URSS sobre o comunismo e sobre o perigoso inimigo que estava em ascensão.

Marc Ferro, em sua análise do papel do cinema na sociedade, observa que 'Os soviéticos e os nazistas foram os primeiros a encarar o cinema em toda sua amplitude, analisando sua função, atribuindo-lhe um estatuto privilegiado no mundo do saber, da propaganda e da cultura' (Ferro, 1992, p. 72). A utilização do cinema para fins de propaganda não é exclusiva de regimes considerados autoritários, como buscamos discutir um pouco nesse subtópico, sendo importante também em democracias como no caso da República de Weimar, e no socialismo mais livre da NEP. É importante salientar essas questões, para evitar generalizações simplistas, que colocam em pé de igualdade situações e contextos distintos, compreendendo o papel do cinema de propaganda em seus mais diferentes contextos.

Muitas vezes vemos a associação do cinema que era produzido na URSS de 1930, com o estilo de filmes produzidos no nazismo. Na URSS, o cinema dos anos 1930, visava promover os ideais socialistas e comunistas, mas o elemento central dessa propaganda era o teor otimista das narrativas. Muitos dos cineastas da década de 1920, seguiram com seus trabalhos e percursos pela década de 1930, enxergando o cinema como uma forma educativa, destinada a promover os valores socialistas, de construção de um mundo justo e livre das

amarras do capitalismo (Taylor, 2005). Já o cinema nazista, também utilizado como ferramenta de propaganda, glorificava o nacionalismo extremo, demonizava grupos como os judeus e os comunistas, bestializava o inimigo enquanto o tratava de forma caricata e o associava ao terror e a barbárie. Tecnicamente, o estilo dramático, focado no grandioso, nos espetáculos, nas multidões, no líder como um deus, também distancia essas duas formas de propaganda cinematográfica. Colocar esses regimes e produtos desses regimes em pé de igualdade é simplificar as complexidades e ignorar os contextos e processos desses dois momentos. Durante as análises retomaremos essas questões.

2.6 Lazer e Esporte no Entreguerras

Após ter explorado tópicos como política e economia do entreguerras, bem como a história do cinema, suas vertentes estéticas mais importantes, principais figuras e inovações nessa linguagem, chegamos ao momento final deste capítulo. Por meio de um entendimento mais amplo sobre o cotidiano e a cultura nesses lugares, principalmente o lazer, o esporte e os interesses políticos subjacentes, construiremos uma base mais sólida para as análises subsequentes.

O conceito de “Lazer”, termo que há alguns anos vem sendo objeto de disputa e reflexão, não se resume apenas à ausência de trabalho e, representa também a possibilidade de escolha sobre o tempo fora das obrigações. Neste estudo, compreendemos o lazer de acordo com Melo e Alves Junior (2003, p. 29) como “um fenômeno moderno, surgido com a artificialização do tempo de trabalho, típico do modelo de produção fabril desenvolvido a partir da Revolução Industrial”, e que envolve a junção de dois parâmetros, o do tempo e o do prazer, ou seja, fazem parte de uma escolha para obter prazer, mesmo que nem sempre esse prazer aconteça.

Para Lovell (2006), o tempo livre na Rússia é uma discussão complexa, que envolve fronteiras turvas, que borram a ideia totalizante do “surgimento do lazer” como uma ruptura com a cultura tradicional, e indicaria que esse processo não aconteceu da mesma forma em todos os lugares. O autor sugere que o tempo livre é uma questão fundamental para compreensão da Rússia, pois o lazer é um reflexo da organização da sociedade, de como valorizamos nosso tempo e de como as mudanças sociais e econômicas moldam nossas vidas. Após a revolução a ideia de “tempo livre”, que era mais comum nesse momento do que o termo “lazer”, se tornava cada vez mais importante para o povo soviético, e era mobilizada

diversas vezes pelo Estado, principalmente nos debates sobre a redução da jornada de trabalho.

Na Alemanha, o debate sobre o tempo livre também foi uma pauta fundamental, principalmente durante a Revolução. Tendo iniciado seu processo de industrialização um pouco antes do que a URSS, a população alemã também vivenciou a delimitação do tempo de trabalho e tempo livre mais cedo. O tempo livre passou a ser desejado e reivindicado, principalmente pelos sindicatos, movimentos e partidos de esquerda, no bojo de condições de trabalho mais justas, como uma necessidade fundamental e como possibilidade de emancipação.

Essa transformação, marcada por uma delimitação entre o tempo de trabalho e o tempo livre, pavimentou o caminho para uma nova era de lazer. Lionel Richard (1988), descreve em seu livro *A República de Weimar*, vários aspectos da vida cotidiana na Alemanha do pós-guerra durante seus breves anos como democracia. O autor demonstra que no pós-guerra e, principalmente, pós-revolução, o lazer passou a estar mais presente na vida das pessoas, devido ao aumento do tempo livre proporcionado pela queda da monarquia e pelas reivindicações dos trabalhadores e trabalhadoras. Para o autor, apesar da maior disponibilidade de tempo e oferta de lazer, a grande maioria dos trabalhadores queria se entreter em atividades que não exigissem muita concentração intelectual, refletindo o desejo de escapar das pressões cotidianas e mergulhar em realidades distantes das exigências de seu dia a dia laboral. Brecht fazia também considerações similares, de que a oposição de tempo de trabalho e tempo livre, acabava por organizar o lazer em um tempo de fuga, onde os trabalhadores pudessem escapar de seu trabalho alienante.

Mas é precisamente esta oposição aguda entre trabalho e o lazer própria do modo de produção capitalista que separa todas as atividades intelectuais em atividades que servem aos divertimentos e que organiza estes últimos em um sistema de reprodução de força de trabalho. As distrações nada devem conter do trabalho. As distrações, no interesse da produção, são voltadas à não-produção. Naturalmente, não é assim que se pode criar um estilo de vida formando um todo único e coerente. Isto não é imputável ao fato de que a arte se acha envolvida no ciclo da produção, mas ao fato de que ela o seja incompletamente e deva criar uma ilhota de “não produção”. O homem que comprou seu ingresso se transforma diante da tela em ocioso e em explorador; e como se coloca nele próprio o objeto da exploração, pode-se dizer que ele é uma vítima da “ins-ploração” (Brecht, 1970 *apud* Santana, 1993, p. 15).

Richard (1988) aponta que os principais lazers da população alemã durante a República de Weimar, incorporaram também uma gama de aspectos anteriores a esse momento, como as diversões mais “tradicionais”, que não se perderam totalmente com a chegada da modernidade. Algumas dessas diversões eram os festejos populares, as feiras, as missas (principalmente nas cidades menores e no campo), as festas nos ambientes privados, os

festejos carnavalescos, os espetáculos circenses, os festivais de cerveja, os parques de diversões e a literatura. Tudo isso continuava fazendo parte da vida das pessoas, mas obviamente que com mudanças e alterações, principalmente em uma década tão agitada como foram os anos de 1920.

Em relação aos lazeres mais modernos, Richard (1988) e Berghaus (1988) indicam um fator importante que moldou parte dessas atividades e do comportamento das pessoas, a “americanização do lazer”. A partir de 1924, os Estados Unidos ampliaram sua presença não apenas na economia alemã, mas também em seu cotidiano, com a presença do jazz, das danças, shows, cinema, esportes (como o boxe), etc. Berghaus, que aborda especificamente a *Girlkultur* (Cultura das mulheres), indica que essas foram profundamente influenciadas pelos meios de comunicação de massa a incorporarem o lazer americanizado em seus cotidianos. O autor faz uma ressalva quando trata sobre as mulheres da classe operária e as mulheres de esquerda, que mesmo não estando totalmente livres dessa influência, não foram atingidas por essa febre do mesmo jeito.

Richard (1988) aponta que o cinema era a principal fonte de diversão da década, e que as salas não estavam presentes apenas nos grandes centros, sendo 50% a 60% delas espalhadas no interior da Alemanha. Em 1924, 2 milhões de entradas foram vendidas no país, com sessões durante o dia todo, inclusive pela manhã. Apesar de aparentemente os filmes mais populares serem aqueles considerados obras de “pura distração”, como os melodramas hollywoodianos, o cinema também foi lugar de intensas disputas, como indicamos no capítulo anterior. Filmes produzidos pelas diferentes forças políticas, como o Partido Comunista, Partido Socialdemocrata e filmes de teor nacionalista e pró-nazistas, também contavam com audiência cativa.

Os concertos musicais, vivenciados principalmente pelas elites, eram espaços de pouca mudança e influência da modernidade. Músicos de tradição clássicas e românticas, como Wagner - favorito de Hitler e abertamente nacionalista - e Bach, eram os mais populares. Essa predileção enfatizava uma resistência (e conservadorismo) das elites e aristocracia alemã. Já no teatro, as intensas disputas políticas do momento se faziam mais evidentes. Algumas associações eram controladas e mantidas diretamente pelas forças políticas, como a União dos Teatros Populares, ligada ao Partido Socialdemocrata, bem como a Liga Teatral Popular, ligada à direita alemã.

Alguns dos principais lazeres apontados por Richard (1988), que também eram atividades e espaços de disputa, eram os estabelecimentos de variedades, que aumentaram principalmente no período de estabilidade. Esses lugares proporcionavam shows, sketches,

comédias, danças, teatros entre outras atrações. Livia Sudaré Oliveira (2017) destaca também o cabaré. Para a autora, esse era um gênero em construção e difícil de ser definido, principalmente em um momento de tamanhas mudanças, mas que fez muito sucesso na República de Weimar. Os artistas, criadores e congressistas do cabaré buscavam abordar em seu espetáculo questões políticas diversas e expressar suas insatisfações. Quando ligados a uma ideia mais à esquerda, buscavam se opor a ascensão nazista, normalmente em tom jocoso (o que recebia muitas críticas, como por exemplo de Walter Benjamin). O acirramento político, e a escalada da violência, transformou alguns cabarés e artistas (judeus e comunistas) em alvo. Alguns fugiram ou deixaram as críticas de lado, mas muitos resistiram, como foi o caso do cabaré Tingel-Tangel.

As manifestações esportivas eram, sem dúvidas, um dos maiores fenômenos da Alemanha no entreguerras. Esportes como futebol, boxe, ciclismo e atletismo, eram os mais populares, e seus sentidos e significados eram também frequentemente disputados. A direita normalmente valorizava a ideia da força, da beleza, da virilidade, da construção de um homem performático, o que deságua nas representações de Leni Riefenstahl. A esquerda já buscava compreender o esporte como forma de emancipação da classe trabalhadora, como espaço de coletividade, mais um lugar para lazer, diversão e organização (Melo, 2005; Santana, 1993; Richard, 1988).

Nascida como uma resposta ao movimento nacionalista da direita, a Sociedade de Ginástica Alemã inaugurou, em 1890, um movimento esportivo dos trabalhadores da Alemanha. Logo surgiram também o Clube de Ciclismo Solidariedade dos Trabalhadores, a Associação de Caminhada Amigos da Natureza, a Associação de Natação dos Trabalhadores, a Associação de Navegação Livre, a Associação de Atletismo de Pista e Campo dos Trabalhadores e a Associação de Xadrez dos Trabalhadores. Essas organizações foram um grande sucesso e inspiraram organizações similares em outros países. Em 1913, algumas dessas se uniram para construir a Internacional de Cultura Física Socialista (Riordan, 1999).

O esporte dos trabalhadores unia pelo mundo milhões de pessoas, e apesar dos objetivos variarem de país para país, todos concordavam com a necessidade de se diferenciar do esporte burguês, sendo aberto a todos e todas, de todas as etnias, e oferecendo ao operariado uma alternativa ao esporte competitivo chauvinista e obcecado por recordes. Assim, era de extrema importância que ele fosse oposição ao nacionalismo e ao militarismo que faziam parte da maioria das organizações esportivas. Após a Primeira Guerra, a crescente pressão dos jovens para que o esporte competitivo fosse incorporado levou à reformulação e a mudança de nome da Internacional de Cultura Física Socialista para *Sozialistische*

Arbeitersport Internationale, ou como era mais conhecida, *Lucerne Sport International* (LSI) (Riordan, 1999).

A rivalidade entre os socialistas e os comunistas também se expressou no movimento esportivo dos trabalhadores. Em contraponto a LSI, o movimento comunista internacional criou a *International Association of Red Sport*, ou *Red Sports International*, a RSI. Cada uma delas, em torno de seus ideais esportivos, organizou jogos esportivos internacionais, sendo alguns deles nos países que compreendem esta pesquisa, Alemanha e URSS. Os primeiros jogos dos trabalhadores foram organizados pela LSI em Praga, em 1921, e os primeiros jogos oficiais aconteceram em 1925, em Frankfurt (os jogos de verão) e Schreiberhau (os jogos de inverno). O foco do evento era se contrapor às Olimpíadas tradicionais, e combater o racismo, o sexismo e a exclusão social, em um espaço verdadeiramente de conagração entre os trabalhadores. Os jogos foram um verdadeiro sucesso, com a presença de atletas de 19 países e 150.000 espectadores (Riordan, 1999). É importante ressaltar que, na Alemanha, também existia a Liga de Esportes do Partido Comunista, que compartilhava seus ideais com a RSI, se opondo à LSI, uma vez que obedecia à lógica da Comintern.

Nos anos que antecederam a ascensão do nazismo, as atividades de lazer e esporte na Alemanha começaram a refletir as tensões do período. Espaços de lazer que eram frequentados por judeus ou pessoas de esquerda se tornaram alvos constantes de ameaças e violências por grupos nazifascistas. Esses ataques refletiam tanto o crescimento do movimento, mas também a apatia (ou cumplicidade) das autoridades locais, que fechavam os olhos para as agressões.

Com a chegada ao poder de Hitler, clubes de lazer e associações alemãs de esporte operário (comunista e socialista) foram desmanteladas. A criação da KdF – *Nationalsozialistische Gemeinschaft Kraft durch Freude* (Comunidade Nacional-Socialista Força pela Alegria), em 1933, organização criada para centralizar e regular as políticas de lazer, fazia parte do projeto de controle total sobre a vida pública e social da população, além de ser um meio de propaganda política do regime. Essa organização tinha como função promover políticas de higiene, saúde, centros esportivos, programas de lazer e cultura, bem como controlar o tempo das férias e períodos de descanso (Cornelsen, 2023).

Segundo Elcio Loureiro Cornelsen (2023), o nazismo interferia nas atividades de lazer do trabalhador, pois não acreditava na capacidade dele organizar seu tempo livre ou, temia que esse tempo livre fosse usado para atividades e pensamentos não condizentes com a ideologia do regime. A KdF proporcionava muitas opções de lazer, como visitas a teatros, cinemas, concertos, exposições, a organização de grupos para caminhadas e atividades

esportivas, danças folclóricas, ofertas de cursos e um dos aspectos mais destacados eram as viagens subsidiadas, ou seja, o turismo (Cornelsen, 2023).

O projeto de controle e propaganda nazista estava nas casas, nas ruas, nos trabalhos, nos programas de rádio, no cotidiano, no lazer, no esporte, em qualquer pedaço que ela pudesse penetrar. Os valores do regime estavam presentes em todos os âmbitos da vida social, buscando seduzir e manter seduzida a população em torno do ideal de formação de um novo homem, de uma nova sociedade. Tudo era pensado para levar ao povo alemão orientações políticas, como uma espécie de sussurro onipresente e ininterrupto. É nesse contexto que estavam as festas populares, os cabarés (muitos não foram fechados, só passaram por um redirecionamento político), o cinema, os teatros, os passeios, o convívio social e, uma das manifestações mais importantes, o esporte.

O esporte era uma das prioridades do Partido Nazista, seja pela contribuição na formação militar e disciplina dos jovens, seja por reforçar ideais eugenistas de força e beleza, que estavam entrelaçados com os ideais racistas e nacionalistas do regime. Ele permeava vários aspectos da vida social nazista, desde a Educação Física nas escolas, que enfatizava os valores de obediência, vigor físico e resistência, até as organizações juvenis como a Juventude Hitlerista, que incorporavam o esporte como um dos principais pilares de seus programas. Além disso, nos eventos ginásticos e esportivos eram pensados para demonstrar publicamente a vitalidade alemã. O maior exemplo nesse sentido foram os Jogos Olímpicos de Berlim, de 1936.

Os Jogos de Berlim representaram o ápice da propaganda nazista por meio do esporte (e do cinema). Os objetivos dessa propaganda foram principalmente romper com o isolamento internacional, legitimando o regime para os outros países, enquanto desviava atenção das políticas repressivas e violentas internas, apresentando uma Alemanha harmoniosa, forte e alegre. Por meio da espetacularização do esporte e de mentiras e disfarces promovidos por intermédio das mídias, o regime construía uma imagem completamente divergente da realidade autoritária e racista do país, promovendo uma propaganda para o exterior nada condizente com a realidade (Cornelsen, 2019).

Após explorar o lazer e o esporte na Alemanha no entreguerras, volto ao lazer na URSS nesse mesmo período. Lovell (2006) aponta que desde os primeiros dias da Revolução, o lazer estava imbricado na ideia de construção de uma nova sociedade e que, essencialmente, esse “novo homem” soviético deveria utilizar seu tempo livre da maneira mais racional

possível, buscando a emancipação e a superação do individualismo, em prol de uma vida mais coletiva e organizada.

A concepção de cultura proletária foi alvo de intenso debate durante o início da década de 1920. O Movimento Cultura Operária (*Proletkult*) defendia a necessidade de criação de uma cultura proletária totalmente nova, que rompesse com o que havia sido produzido até então. Recusavam, assim, qualquer contribuição de intelectuais burgueses ou dos tempos do Czarismo, e reivindicavam a autoeducação, chegando a organizar cerca de 80 mil pessoas e editar vinte jornais e revistas em 1919. Trotsky e Lênin combateram o *Proletkult*. O primeiro por defender que a cultura proletária seria o florescer de um processo longo, de superação, por incorporação crítica (e não por negação), da cultura universal até então produzida. Na mesma linha, Lênin classifica o rechaço a cultura universal como uma visão antimarxista de cultura, e define como tarefa do governo bolchevique, no campo da cultura, garantir a preservação, disseminação e a massificação de todas as conquistas culturais e artísticas das épocas precedentes (Santos, 2017; Silva, 2017; Trotsky, 2017).

Da mesma forma, o lazer e o esporte também eram campos de disputa na URSS. O Partido considerava que existiam práticas consideradas “inadequadas” e “inaceitáveis” para um verdadeiro bolchevique, e que, portanto, deveriam ser desestimuladas, por meio de propagandas, falta de financiamento, proibições e/ou controle estatal (ex: a censura em filmes e peças de teatros). Passeios inúteis, que estimulavam o consumismo e a americanização dos costumes, assim como a igreja, vista como ópio do povo, também eram combatidos. Um verdadeiro bolchevique deveria rejeitar a ignorância, o analfabetismo e também a religiosidade e optar por atividades mais estimulantes e intelectuais (Ulyanova, 2018).

Outro lazer popular que foi controlado no momento foi o abuso de álcool. O governo soviético lançou inúmeras campanhas para combater o alcoolismo, incluindo proibições em determinados horários e locais, e promoção de atividades alternativas de lazer. Trotsky, no já citado “Vodka, Igreja e o cinema”, se detém a pensar sobre a questão das distrações (o lazer). Cita a velha fórmula “oito horas de trabalho, oito horas de repouso, oito horas de liberdade” para apontar que: “quanto mais as oito horas de trabalho forem produtivas, mais as oito horas de repouso serão reparadoras e higiênicas, e mais as oito horas de liberdade serão culturais e enriquecedoras” (Trotsky, 2009, p. 35). Critica tanto a religião, quanto o abuso de álcool, considerando ambos como instrumentos de opressão, e aponta o cinema como uma alternativa poderosa e democrática de lazer, que poderia contribuir para a economia e elevação cultural das massas. “Por que não poderia um governo operário organizar uma rede de salas de cinema, por que não poderia implantar esse modo de distração e educação na vida popular,

opondo-se ao alcoolismo e tornando-o ao mesmo tempo uma fonte de receitas?” (Trotsky, 2009, p. 36-37).

Diferentemente dessas atividades, os ambientes educativos eram estimulados e vistos como uma das principais formas de disseminar os valores socialistas e garantir que a classe trabalhadora tivesse acesso ao conhecimento necessário para se emancipar. A educação era uma das temáticas mais importantes desde a criação do primeiro soviete, que organizava cursos de formações, agitação e propaganda, jogos, círculos teatrais, discussões literárias e outros. Siegelbaum (1999) aponta que após a revolução de outubro, entidades como os comitês de fábrica, sindicatos, movimentos como o *Proletkult*, e o Partido Bolchevique, tomaram a iniciativa de fundar clubes do tipo. Esses espaços tornaram-se arenas de competição por recursos, instalações e atenção dos trabalhadores e trabalhadoras, refletindo os debates sobre seus propósitos. Algumas dessas entidades buscavam perpetuar o lazer apenas como forma de descanso e reparação do trabalho, enquanto outras aspiravam por uma revolução na vida cotidiana da população, tentando encontrar a combinação ideal entre educação, criação e convívio.

O lazer da década de 1920 passou por inúmeras mudanças. Durante a guerra civil, por exemplo, alguns territórios da Rússia estavam dominados pelo exército branco, o que fazia com esses lugares tivessem influência aristocrática, evidenciando formas de lazer alinhadas com as elites do país e as ideologias conservadoras. Já os territórios centrais, dominados pelo exército vermelho, começavam a experimentar algumas transformações culturais. No entanto, é importante ressaltar que, nesses primeiros anos, o lazer sofria impactos consideráveis devido ao contexto pós-Primeira Guerra Mundial, e da Guerra Civil, o que restringia (principalmente financeiramente) e moldava as formas de entretenimento e lazer disponíveis para a população.

Já durante a NEP, o panorama cultural urbano tinha mais alternativas. Os clubes e entidades operárias ganhavam espaços para expandir e, devido à abertura para o mercado, cafés, tabernas, teatros comerciais, cinemas, salões de dança entravam novamente em cena, competindo com os clubes por popularidade. Essa situação trouxe preocupação sobre a possibilidade de que os valores burgueses pudessem dominar o cotidiano das pessoas e comprometer a construção do comunismo (Figs, 2017).

No entreguerras, o teatro seguia com intensa popularidade e se tornava também um dos meios de propaganda e educação soviética. Desde o início, companhias teatrais estavam presentes nos trens de *agitprop*, que abrangeram todo o território russo no início da revolução, levando filmes, peças de teatro, folhetos, oradores e afins para disseminar a ideologia comunista e consolidar a revolução. Nas cidades, companhias de teatro político eram abertas e

financiadas, como os teatros infantis. Nos primeiros anos existia uma maior liberdade criativa, mas ao longo da década ele se consolidava nos moldes dos interesses de propaganda socialista (Lanari Bo, 2019; Van de Water, 2006).

O cinema, que também já era popular há alguns anos, mantinha seu status como uma das principais formas de entretenimento na URSS. Muitas salas foram abertas, inclusive fora dos grandes centros, atraindo um público diverso que, apesar de majoritariamente urbano, também incluía campesinato. Assim como o teatro, o Estado financiou inúmeras produções, mas, principalmente durante o período da NEP, havia espaço para outras produções, de financiamento privado. Em ambos os casos (e também para os filmes que vinham de fora), existia controle, evitando que produções com conteúdo ideológico burguês e antirrevolucionárias fossem distribuídas (Lanari Bo, 2019).

O esporte, ou a cultura física, também estava nesse bojo de atividades consideradas importantes para o regime. Na primeira década, buscou-se construir uma cultura física com novos valores e significados, que se afastasse do esporte competitivo burguês. Alguns líderes e cientistas soviéticos enfatizavam a lógica utilitarista do esporte, da necessidade de promoção das atividades físicas para saúde da população e para promoção de uma melhora cognitiva (que relacionava o esporte à melhora do sistema nervoso central). Outros, viam a necessidade do esporte apenas para um ganho militar, importante tanto para a guerra civil, quanto para a defesa da revolução em outros momentos. Nesse debate existiam também os que buscavam construir um esporte mais conectado com a cultura, que pudesse possibilitar diversão, união e coletividade, oferecendo uma alternativa socialista ao esporte (Jesus, 2010).

No âmbito mais interno, as entidades responsáveis pela promoção do esporte eram os clubes e associações sindicais, que representavam um grupo preocupado com iniciativas de saúde, bem-estar, educação, coletividade e lazer. O *Komsomol*, a Liga da Juventude Comunista, foi uma das organizações de destaque do momento, que apesar de competir por membros com outras organizações pré-revolucionárias, era muito favorecido pelo partido e, desempenhava um importante papel de socialização dos jovens soviéticos com valores e práticas comunistas, incluindo o esporte, que era visto pela Liga como uma forma de fortalecer o caráter, a moral e saúde (Riordan, 1989).

Excluída do movimento olímpico internacional, e com divergências políticas com a LSI, a URSS se empenharia na construção da *Red Sports International*, em Moscou, no ano de 1921, como uma colateral da Comintern. Em 1928, essa organização promoveria a Primeira Spartakiada dos Trabalhadores, realizada em Moscou, representando o ideal do movimento esportivo comunista. O programa esportivo contava com 21 modalidades

esportivas (mais do que as 17 que compunham o programa de Amsterdã), e com a presença de mais de 600 atletas de 14 países diferentes. Além disso, o evento do movimento esportista comunista não focava apenas nos esportes, contando também com jogos de massa, carnavais, leituras de poesias, exposições de espetáculos, desfiles, danças e músicas folclóricas (Riordan, 1999). Ainda em 1928 ocorreria ainda a Primeira Spartakiada de Inverno, em Oslo, e em 1931 a Segunda Spartakiada, em Berlim.

Em 1934, a Internacional Comunista abandona a tese do Social-fascismo, e passa a defender a formação de frentes populares com os socialistas e burgueses progressistas, contra o fascismo. Essa reorientação política tem desdobramentos na política esportiva, com a aproximação da RSI dos socialistas da LSI. Em 1936, essas duas organizações somam esforços, em conjunto com uma série de outros grupos da esquerda republicana espanhola, pela organização dos Jogos Olímpicos Populares de Barcelona, pensados como contraponto aos Jogos Olímpicos de Berlim. Seria, portanto, uma iniciativa ampla, que reunia várias forças políticas, e que buscava defender os “reais” valores do Olimpismo, que estariam sendo deturpados pela organização nazista dos Jogos Olímpicos de Berlim. O início da Guerra Civil Espanhola no dia marcado para a abertura do evento acabou frustrando a iniciativa, mas essa frente organizaria em 1937 uma Olimpíada Operária, na Antuérpia (Bélgica) (Pujadas e Santacana, 1992; Gounot, 2005).

Sob o regime Stalinista, a política esportiva também se modificou em muitos aspectos. Primeiramente, sob a teoria do “socialismo em um só país”, a oposição completa ao esporte burguês e a construção de uma cultura física pautada nos ideais comunistas, foram por água abaixo, e esporte começava a ser visto de forma similar a outros governos nacionalistas, como símbolo de força e prestígio nacional. Assim,

Em vez de focar sua atenção nas organizações de trabalhadores, os comunistas passaram então a defender o trabalho dentro das organizações burguesas. Em vez de condenar os eventos esportivos como os Jogos Olímpicos como espetáculos imperialistas, o Partido Comunista passou gradativamente a celebrar os ideais e as tradições do esporte moderno (Jesus, 2010, p. 10).

Os líderes da organização juvenil *Komsomol* também foram duramente reprimidos e perseguidos, e dos sete primeiros líderes, seis foram executados. Essa dinâmica fez com que a organização ficasse cada vez mais a cara do regime Stalinista, visando os interesses esportivos do estado, que eram diferentes dos interesses de antes e sem qualquer possibilidade democrática de questionar as decisões do partido em torno do tema (Riordan, 1989).

Em relação ao lazer, a situação não foi diferente. Instrumentalizado pelo regime, as iniciativas nessa área foram se deturpando, se moldando aos interesses oficiais. Ao invés de

uma procura por um tempo livre educativo, divertido ou coletivo, passou a predominar o controle, e a promoção de uma lógica recreativa das práticas, que visava manter a população engajada e alinhada com o governo em meio uma onda de terror e repressão, principalmente entre os anos de 1936 e 1938. A uniformização das manifestações culturais e de lazer foram um reflexo disso, contribuindo para a diluição das práticas em torno de um ideal de homogeneidade que caracteriza o regime Stalinista.

Os parques, os clubes, os teatros, os cinemas e os palácios de cultura (centros multifuncionais destinados à educação, ao lazer que ofereciam inúmeros tipos de atividades de lazer, concertos, espetáculos teatrais, aulas esportivas e outros) eram os principais espaços e formas de lazer do momento, e todos foram seguindo a lógica da centralização e uniformização, por mais que fossem patrocinados por sindicatos ou outras associações (Siegelbaum, 1999). Os palácios serviam mais a proposta de fuga da realidade e de veículo de propaganda do que aos objetivos realmente revolucionários, embora tenham existido tentativas de reinterpretação e resistência dos cidadãos soviéticos, que buscavam criar outros significados.

Podemos perceber que, apesar das divergências ideológicas e das mudanças ocorridas durante o entre guerras, o lazer e o esporte eram reconhecidos e explorados como ferramentas de engajamento e propaganda política. Afirmar isso não significa negar o potencial dessas manifestações, mas sim compreender que elas podem ser cooptadas ou pensadas de acordo com uma determinada finalidade política. Na Alemanha, sob o nazismo, o esporte servia para promover a ideologia racista de superioridade racial e de preparação militar. Enquanto durante a República de Weimar, os Partidos Socialdemocrata e Comunista viam no esporte uma forma de promover a coletividade, similar ao que aconteceu na URSS durante a década de 1920. Em ambos os contextos, o esporte e o lazer refletiam os desejos, as lutas e as aspirações do povo, assim como os desejos e aspirações de seus líderes e partidos, o que muitas vezes pareciam esferas incompatíveis e acabavam por reprimir e controlar o que a população desejava para seu tempo livre. O entre guerras se destaca pelas transformações políticas, as transformações na propaganda política, às transformações do lazer e do esporte, bem como seus significados políticos.

3. LITURGIAS DA ORDEM BURGUESA E CONSERVADORA

Em meio à análise dos filmes e dos contextos, algumas semelhanças e diferenças foram percebidas: nos interesses políticos, nas opções estéticas, na compreensão do cinema e nas formas de representação do corpo, da beleza, do esporte, do lazer, do espaço público e das massas. Entre várias possibilidades de organizar a exposição, optei por agrupar as análises em dois capítulos: um que contém principalmente as análises que convergem para representações de esporte e lazer mais ligadas à ordem, à monumentalidade, em que as massas são tratadas de maneira mais homogênea, coreografada e disciplinada, e o outro, em que essas representações adquirem outros sentidos. Vale frisar que, mesmo dentro dessas convergências, existem nuances que borram as fronteiras dessa divisão, e ainda que cada um desses capítulos privilegie a análise de determinados filmes, as outras obras aparecerão sempre que necessário.

Neste capítulo, abordo predominantemente os filmes *Metrópolis* (1927), de Fritz Lang, *Olympia* (1938), de Leni Riefenstahl, e *Tsirk* (1936), de Grigori Alexandrov. Esses três filmes, ainda que em níveis diferentes, se apresentam como uma forma de liturgia da ordem, possuindo caráter disciplinador, homogêneo e coreografado nas representações de esporte e lazer, em espectros marcados por acomodações às normas burguesas e ao conservadorismo.

3.1 *Metropolis* (1927)⁹

Em 1890 nascia o diretor de *Metropolis*, Friedrich Anton Christian Lang, ou apenas Fritz Lang. Filho do arquiteto Anton Lang e de Paula Schlesinger, Friedrich acabou optando por não seguir a profissão do pai e fez um curso técnico de pintura. No decorrer de sua carreira, sempre muito aficionado a questões estéticas, se viu apaixonado pelo cinema, descobrindo, finalmente, o que gostaria de fazer. Lang escreveu seu primeiro roteiro em 1916, intitulado *Die Peitsche* (O chicote) que aparentemente não chegou a ser filmado. Após algumas tentativas e escritas de roteiros para outros diretores, Lang dirigiu seu primeiro filme, *Halbblut* (Mestiço, 1919), filmado em meio à Revolução Espartaquista. Segundo o próprio diretor, nem um evento desses seria capaz de fazê-lo parar de filmar (Nazario, 1999).

Conhecido por seu perfeccionismo e pelo excesso de exigências com seus companheiros de trabalho, Lang viveu parte de sua vida como cineasta na Alemanha da República de Weimar e parte como exilado nos Estados Unidos. Sua cinematografia pode ser dividida em dois momentos: os filmes alemães e os hollywoodianos. Durante seus anos como

⁹ Parte da análise de *Metrópolis* aqui desenvolvida já foi parcialmente publicada por mim, em co-autoria com Elcio Loureiro Cornelsen, nas reflexões do artigo “Representações de lazer e de suas implicações políticas no Cinema da República de Weimar: *Metropolis* e *Menschen am Sonntag*”, na revista *Pandaemonium Germanicum*.

cineasta na Alemanha, destaco filmes como: *Der müde Tod* (A Morte Cansada, 1921), *Dr. Mabuse, der Spieler* (Dr. Mabuse, o Jogador, 1922), *Die Nibelungen* (Os Nibelungos, 1924), *Metropolis* (1927) e *M - Eine Stadt sucht einen Mörder* (M, O vampiro de Dusseldorf, 1931).

Metropolis, um de seus principais filmes, é um marco do cinema mudo alemão. A primeira versão do roteiro, escrito por Thea Von Harbou, foi publicada em uma revista ilustrada denominada *Illustriertes Blatt* e, posteriormente, em livro. Após essa publicação, Fritz Lang, que já havia conquistado prestígio com alguns de seus filmes anteriores, usou sua influência para aprovar junto ao estúdio UFA – *Universum Film Aktien-Gesellschaft*, o projeto de transformá-lo em filme. As filmagens começaram em 1925 e a exibição teve início em 1927.

O enredo de *Metropolis* se desenrola em uma cidade industrial futurista, fortemente dividida. Enquanto a maioria da população pena, trabalhando e habitando o subterrâneo, a classe dominante desfruta de uma vida confortável e tranquila na superfície, sendo Freder (interpretado por Gustav Fröhlich), filho do poderoso administrador da cidade, Joh Fredersen (Alfred Abel), seu principal representante. Após se apaixonar por Maria (Brigitte Helm), uma líder popular, e descobrir as condições cruéis dos trabalhadores subterrâneos, Freder se une a eles. Enquanto isso, seu pai planeja substituir Maria por um robô para incitar a violência entre os operários. Instigados pela versão robô de Maria, os habitantes do mundo inferior se rebelam, destruindo as máquinas que faziam funcionar Metrópolis. Essa revolta, porém, acaba se voltando contra os próprios trabalhadores e trabalhadoras, já que, sem as máquinas, a cidade inferior acaba inundada, pondo em risco a vida de seus filhos e filhas. O filme termina com as crianças sendo salvas por Maria e Freder Fredersen, que se apresenta a todos como o tão esperado mediador, capaz de conciliar as duas classes.

A magnitude do filme não se restringiu às inúmeras inspirações que gerou, e também se expressa nas pesquisas sobre ele. O filme foi analisado por inúmeros pesquisadores e pesquisadoras ao longo dos anos, sob diferentes perspectivas e com olhares para diferentes aspectos fílmicos. Talvez a análise mais famosa tenha sido apresentada no livro de Kracauer, *De Caligari a Hitler: Uma História Psicológica do Cinema Alemão* (1988), em que o autor analisa vários filmes alemães do período, *Metropolis* entre eles, e os aponta como um reflexo psicológico das tensões sociais e políticas da República de Weimar e como um prelúdio do que estava por vir na década seguinte. Outras análises também foram produzidas, algumas buscando compreender as questões estéticas e, mais comumente relacionado a isso a arquitetura da cidade fictícia de Metrópolis (Eisner, 2002; Lezo, 2010. Suppia, 2012; Barros, 2016), os Sentidos do Trabalho Precarizado na Metropolis (Mello *et. al*, 2009), Gênero e Sexualidade feminina (Ramos, 2021) e Mobilização Operária e Lazer (Carvalho;Saldanha,

2022).

É impossível analisar *Metropolis* e não tratar de sua cidade cinematográfica que impactou o cinema. A cidade futurista é simbólica, representando os medos e anseios da sociedade daquele momento, além de representar graficamente a divisão de classes com sua arquitetura verticalizada, com os capitalistas, como Joh Fredersen, habitando os níveis superiores, enquanto os trabalhadores e trabalhadoras ocupam os subsolos (Barros, 2016).

Lezo (2010), ao explorar a estética de *Metropolis*, também ressalta a arquitetura da cidade e o uso de luz e sombra como artifícios simbólicos para o entendimento da obra e do contexto histórico em que foi criada. A autora aponta como a cidade de Lang, composta de arranha-céus iluminados, representa o ideal de progresso e poder, enquanto as sombras e a escuridão dos espaços subterrâneos, onde vive o operariado, enfatizam a desumanização. Essa dualidade proposta pela iluminação e pelo “lugar alto” *versus* “lugar baixo” é um componente essencial para transmitir a tensão e a aparente crítica social do filme.

O espaço “estratificado” para representar a disputa social e política entre grupos e classes é um recurso frequentemente utilizado no cinema. Em *Snowpiercer* (Expresso do Amanhã, 2013), o diretor Bong Joon-ho explora a divisão espacial de um trem para representar a luta de classes. Porém, nesse caso, o espaço é dividido de forma horizontal: as classes dominantes ocupam os vagões da frente, enquanto a classe trabalhadora é confinada aos vagões traseiros. Mais recentemente, em *O Poço* (2019) essa estratificação também é utilizada, dessa vez verticalizada, como em *Metropolis*. Nesse filme, a estrutura prisional é vertical e a comida é enviada de cima para baixo, de forma que os primeiros níveis se alimentam à vontade, enquanto os ocupantes dos níveis inferiores ficam com as sobras.

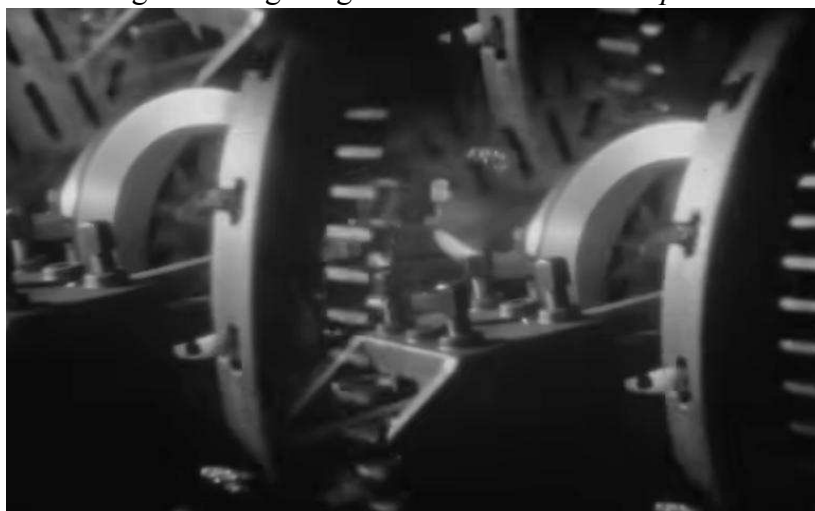
Mas não é somente pela disposição espacial da cidade que essa divisão se manifesta em *Metropolis*. Recursos, como o luxo ou a miséria, a presença ou ausência de tecnologias, o tipo e a disponibilidade de alimentação, as diferentes formas de lazer e de esporte ou sua completa ausência, as vestimentas, a iluminação, o trabalho, tudo isso faz parte dessa construção.

O lazer aparece em alguns momentos como fator importante em algumas pesquisas. Barros (2016) pontua como parte da humanidade em *Metropolis* vivencia momentos de lazer nos jardins e nos terraços e se beneficia de uma vida lúdica e confortável. Em contraste, na “cidade dos trabalhadores”, para uma massa triste, cabisbaixa e melancólica, resta apenas o trabalho. Carvalho e Saldanha (2022), ao comparar *A Greve* (1926) e *Metropolis*, destacam o lazer como um elemento central, tanto na construção da narrativa, quanto na análise política dos filmes. Busco aqui me aprofundar sobre o tema.

E, falando de lazer, é quase impossível não relacionar lazer e trabalho. Nesse sentido,

as pesquisas sobre o trabalho em *Metropolis* são essenciais. Entendo que o lazer é um fenômeno nascido na sociedade capitalista e que tem relação com o tempo do trabalho (Melo; Alves Junior, 2003). Tempo, Trabalho e Lazer que são aspectos fundamentais em *Metrópolis*. Já no início do filme é destacada a importância desses temas. Os primeiros fotogramas (Figura 7) são uma série de máquinas e engrenagens, estabelecendo uma simbologia importante. Esses equipamentos ocupam quase todo o enquadramento, de forma monstruosa, que em conjunto com o som, cria uma atmosfera de terror em relação às máquinas. Já o relógio (Figura 8), exibido em Plano Detalhe com números fora de um padrão convencional, passa uma sensação de um tempo distorcido, ou até infinito, principalmente em relação ao tempo de trabalho. O relógio e a máquina antecipam como o fator tempo e trabalho são centrais para o desenvolvimento do filme, pois retornam constantemente na narrativa.

Figura 7: Engrenagens da fábrica em *Metropolis*



Fonte: Lang, Fritz (1927: 3'22)

Figura 8: Relógio da fábrica em *Metropolis*



Fonte: Lang, Fritz (1927: 3'36)

É curioso perceber que engrenagens são mobilizadas nos outros filmes analisados, como por exemplo *Stachka* e *Kuhle Wampe*. Nos dois últimos casos, o maquinário fabril se apresenta conectado a violência e à opressão que os trabalhadores e trabalhadoras sofrem no ambiente industrial capitalista.

Em determinado momento, como veremos mais adiante, o protagonista Freder, após se deparar com uma realidade até então desconhecida, troca de lugar com um trabalhador e assume o posto dele na máquina. Essa máquina, além de destacar a posição de exploração do trabalhador, é representada em formato de relógio, onde o trabalhador e, posteriormente Freder, tenta controlar os ponteiros, que consomem toda a sua energia e vitalidade.

Essa mesma máquina (Figura 9) é palco para outra simbologia. Quando o protagonista é quem está operando a máquina-relógio, ele se ajoelha, como se estivesse carregando uma cruz. Essa postura de sacrifício reforça ainda mais a construção de Freder como o “salvador”, assumindo o papel de uma figura messiânica.

Figura 9: Freder, operando a máquina após trocar de lugar com o trabalhador.



Fonte: Lang, Fritz (1927: 47'09")

Após a troca de turno entre os trabalhadores, ainda nesse início, aparece o seguinte intertítulo “So tief die Stadt der Arbeiter unter der Erde lag, so hoch über ihr türmte sich der Häuserblock, der 'Klub der Söhne' hiess, mit seinen Hörsälen und Bibliotheken, seinen Theatern und Stadions” (Lang, 1927).¹⁰ Os herdeiros, que pertencem ao “Clube dos Filhos”, que viviam nos enormes edifícios erigidos sobre a superfície, desfrutavam de espaços de cultura e lazer, como os jardins, os campos esportivos, as bibliotecas e os teatros, enquanto os trabalhadores estão confinados às profundezas insalubres da cidade.

¹⁰ Tradução minha: “Tão profunda era a cidade dos trabalhadores sob a terra, tão alto acima dela erguia-se o bloco de edifícios, chamado 'Clube dos Filhos', com seus auditórios e bibliotecas, seus teatros e estádios”.

Após o intertítulo citado acima, somos transportados para a cidade superior, em que jovens praticam esportes em uma espécie de campo esportivo (Figura 10). O local, rodeado de paredes altas e estátuas que remetem às estátuas clássicas gregas, exala uma atmosfera de grandiosidade e evoca que aquele "Clube dos Filhos" integra sucessores de um ideal de superioridade e perfeição. Nesse ambiente, os jovens desfrutam do privilégio de uma cidade dedicada ao lazer e aos esportes, cidade essa desconhecida pelos trabalhadores e trabalhadoras que vivem no subterrâneo.

Figura 10: Campo esportivo de *Metropolis*



Fonte: Lang, Fritz (1927: 7'12")

Cumprе destacar a similaridade da arquitetura local com a estética neoclássica de *Olympia*. A praça esportiva de *Metrópolis* emula uma estética fascista, com grandes e maciças paredes e colunas, que oprimem o ser humano em sua “pequenez”, obrigando-o a mirar de baixo para cima as estátuas de guerreiros no topo das colunas, modelos de perfeição e beleza atlética. Nessa sequência, em que se tem uma tomada em plano de conjunto exibindo os corredores, somos apresentados ao protagonista, Freder (Figura 11), que vence a corrida, reforçando ainda mais sua construção como uma figura de vigor físico e pureza moral.

Figura 11: Freder vencendo a corrida



Fonte: Lang, Fritz (1927: 7'23'')

Após essa cena, há outro intertítulo importante para análise das representações de lazer em *Metrópolis*: “*Väter, für die jede Umdrehung eines Maschinenrades Gold bedeutete, hatten ihren Söhnen das Wunder der Ewigen Gärten geschenkt*”¹¹. Esse intertítulo, que precede a apresentação dos jardins da cidade das elites de *Metrópolis* (Figura 12), sugere que o lazer dessa pequena parte da população foi construído em cima da extração de mais-valia dos trabalhadores.

Figura 12: Jardins das elites de *Metropolis*



Fonte: Lang, Fritz (1927: 9'08'')

Os jardins, espaço de lazer das elites, possui uma estética romântica, que idealiza a natureza idílica e a transforma em um refúgio, perfeito e controlado (Figura 13). O ambiente com fontes que jorram água em abundância, com vegetação diversa e animais exóticos, como

¹¹ Tradução minha: “Pais, para os quais cada rotação de uma engrenagem significava ouro, presentearam seus filhos com o milagre dos Jardins Eternos”.

pavões, ornamentos e a presença de pessoas com vestimentas e acessórios exuberantes, reforça essa sensação de paraíso. É um “Éden”, inclusive chamado dessa forma em algumas traduções. Nesse cenário paradisíaco, luxuoso, o herdeiro brinca com uma jovem, jogando água e desfrutando da leveza e da beleza que esse espaço proporciona.

Figura 13: O herdeiro nos jardins de Metropolis



Fonte: Lang, Fritz (1927: 9'15'')

O contraste entre o mundo de baixo e o mundo de cima logo volta a aparecer quando a operária Maria sobe para a cidade da classe dominante com algumas crianças, justamente para a parte dos jardins. Ao vê-la, Freder coloca a mão no peito, como se fosse tomado por uma súbita paixão ou um despertar, e decide procurá-la. Ao ir à cidade dos trabalhadores ele se depara pela primeira vez com as fábricas e as máquinas, estas últimas assumem formas monstruosas e, ali, ele testemunha uma explosão e a consequente morte de alguns trabalhadores. Esse momento marca uma espécie de “tomada de consciência” do predestinado, que nasceu entre as elites, mas nele reside o poder de “melhorar as coisas”. Barros (2016) e Carvalho e Saldanha (2022), apontam como Freder, apontado como o “coração” que vai conciliar “o cérebro” (os industriais) e “as mãos” (os trabalhadores), e a Maria, encarnam em si, por meio de inúmeros artifícios uma visão conciliadora, pacifista e idealizada sobre a luta de classes.

Em algumas das breves passagens de lazer dos trabalhadores e trabalhadoras, podemos nos questionar sobre certo preconceito de classe ou até conservadorismo (o que não é incomum nos filmes desses anos da República de Weimar) imbuídos no filme. Freder, após se solidarizar com a explosão das máquinas e morte dos trabalhadores, troca de lugar com um dos operários. Esse ato simbólico de troca, em que Freder se torna um elo entre a classe

dominante e a classe trabalhadora, possibilita um desses raros momentos de lazer para um membro da classe operária. O trabalhador, no lugar do herdeiro, começa a vivenciar uma experiência de luxo e de possibilidades de prazeres, dos quais nunca teve acesso. Nesse cenário, ele se depara com um bilhete, de um local chamado *Yoshiwara*, possivelmente inspirado no famoso local de entretenimento de Tóquio, que era conhecido por suas apresentações artísticas e pelo entretenimento adulto. No bilhete, aparecem duas frases impressas em caixa alta: “WER SEINE LASTER BEHERRSCHEN WILL MUSS SEINEN LASTEREN NACHGEHEN. OSCAR WILDE”¹² e “IM PARADIES SOLLEN HÖRNER SEIN. MAN SAGT, ES GEBE DORT WEIN. WARUM DENN WEIN UND HÖRNER? WERDEN SELTEN WEIB UND WEIN DER HIMMELSCHLERN ALLEN. OMAR KHAYYAM”¹³.

Ambas as citações reforçam a atmosfera de que o *Yoshiwara* é provavelmente um local onde as pessoas vão para buscar prazeres considerados “desviantes”. Nas cenas subsequentes, o trabalhador, ao receber o bilhete, começa a imaginar o local, repleto de jogos de azar, figuras sensuais, exóticas e marginalizadas (Figura 14). A imaginação reforça a ideia de que o lazer é para ele apenas “um sonho” e o que é imaginado demonstra alguns aspectos conservadores e elitistas do filme. O lazer sonhado pelo trabalhador é completamente diferente dos das elites. Um é aparentemente inferior, já o outro é “puro”, “organizado”, e acontece em ambientes como jardins e campos esportivos.

Figura 14: Ambientação do Yoshiwara (Parte 1)



Fonte: Lang, Fritz (1927: 37'26'')

¹² Tradução minha: “Aquele que deseja dominar seus vícios deve seguir seus vícios. Oscar Wilde”

¹³ Tradução minha: “No paraíso, devem haver trompas. Dizem que lá há vinho. Pois por que então vinho e trompas haveriam? Raramente são mulher e vinho o céu para todos. Omar Khayyam”

Em relação aos aspectos cinematográficos, essa sequência da imaginação do trabalhador sobre o *Yoshiwara* busca causar no espectador uma sensação de caos e intensidade emocional. Com uma sobreposição de planos que se alternam rapidamente, em uma espécie de experiência cinematográfica quase fantasiosa e alucinante, cria-se uma atmosfera de um lugar “fora da norma”. A iluminação também precisa ser destacada. Diferentemente dos Jardins e dos campos esportivos que possuíam uma iluminação clara e quase divina, *Yoshiwara* aparece por meio de sombras intensas, com uma atmosfera sedutora, misteriosa e perigosa. O *close-up* de figuras “exóticas” e marginalizadas, como o homem negro sorrindo e a mulher com traços orientais, reforçam o lugar como um local que transgride as normas culturais daquele povo naquele momento. O ritmo também é um fator importante. Nessa sequência, juntamente com a aparição da roleta girando rapidamente, intensifica-se um sentimento de vertigem e velocidade, que proporciona um entendimento de que aquele lazer, que o trabalhador ficou tentado a usufruir, além de desviante, era instável e fugaz (Figura 15). Posteriormente, descobrimos que o trabalhador não apenas ficou tentado a conhecer o *Yoshiwara*, como ele realmente foi ao local.

Figura 15: Ambientação do Yoshiwara (Parte 2)



Fonte: Lang, Fritz (1927: 37'40")

Murphy (2007), ao analisar o filme, aponta que *Metrópolis* incorpora aspectos do Expressionismo e do Modernismo para criar uma narrativa de desorientação e ambiguidade. O autor sugere que essa expressão estética é uma maneira de refletir a alienação do sujeito moderno. Que a montagem simultânea é feita de forma proposital para representar o estado psicológico das personagens. Acreditamos que é uma forma possível de se analisar *Metrópolis*, mas o conjunto fílmico, o final conciliatório, as outras representações e até as discussões em torno da vida do diretor, da roteirista e dos próprios interesses da empresa

cinematográfica responsável, nos indica mais uma postura e uma visão conservadora de mundo do que uma postura efetivamente crítica. Veremos isso mais adiante.

Uma das “vilãs” do filme, a falsa Maria, ou Maria Robô, aparece no *Yoshiwara* logo após um intertítulo que sugere que o apocalipse está próximo. Essa Maria, criada pelo inventor e ocultista Rotwang (Rudolf Klein-Rogge) para incitar a desordem, realiza uma dança provocante, quase animalesca, que contrasta com a imagem da verdadeira Maria, delicada, pacífica e conciliadora (Figura 16). Em seguida, surge uma página de um livro antigo, uma Bíblia cristã, que retrata a figura da "Grande Babilônia", do Livro do Apocalipse, descrita como prostituta enviada para seduzir e enganar, representando uma ameaça moral e corruptiva (Figura 17).

Figura 16: Maria Robô em uma performance no Yoshiwara



Fonte: Lang, Fritz (1927: 92'28")

Figura 17: Escritos sobre A grande Babilônia



Fonte: Lang, Fritz (1927: 93'06")

Na sequência, homens que presenciaram a apresentação de Maria no *Yoshiwara* começam a lutar esgrima nos Jardins Eternos, um espaço anteriormente marcado pela serenidade e pelo lazer puro (Figura 18). Essa cena demonstra como a Maria Robô foi projetada para incitar o caos e o descontrole, promovendo um tipo de lazer primitivo e violento, ligado a um ambiente sombrio.

Figura 18: Homens lutando nos jardins



Fonte: Lang, Fritz (1927: 96'21")

O intertítulo “Die Ewigen Gärten liegen verwaist... doch Nacht um Nacht im Yoshiwara...”¹⁴ marca uma separação entre os dois tipos de lazer: o dos Jardins, associado à pureza, foi abandonado em favor dos excessos e da devassidão do *Yoshiwara*. Ambientar a Maria Robô nesse espaço reforça sua função de “vilã”, feito a “Grande Babilônia”, descrita no Livro do Apocalipse (17, 3-5) como uma criatura de sete cabeças e dez chifres, em contraste com a verdadeira Maria, cuidadosa, sensível e apaziguadora.

A construção da dicotomia entre vilã e mocinha nas duas Marias é feita predominantemente por meio da oposição entre dois tipos de lazer. A vilã Maria, construída em torno de um estereótipo de sensualidade exacerbada e com movimentos que beiram o animalesco, aparece sempre em locais de lazer “desviantes”, como o *Yoshiwara*, um espaço de excessos e transgressões. Ela instiga os trabalhadores a uma revolução, questionando-os diretamente sobre o sistema que estão submetidos. O intertítulo “*Wer schmiert die Maschinen-Gelenke mit seinem eigenen Mark?*”¹⁵ demonstra um pouco disso. Essa fala coloca em evidência a exploração sofrida pelos trabalhadores e seu sacrifício físico para manter as máquinas em funcionamento. É uma provocação que incita a revolta e a destruição das máquinas. Mas a narrativa revela que essa incitação ao caos é manipulada pelo cientista, que

¹⁴ Tradução minha: “Os Jardins Eternos permanecem desertos... enquanto noite após noite em Yoshiwara...”

¹⁵ Tradução minha: “*Quem lubrifica as articulações das máquinas com sua própria carne?*”

diz claramente que não é Joh Fredersen quem controla Maria, mas ele mesmo. Dessa forma os vilões do filme são Maria Robô e o cientista Rotwang, que manipulam a situação para provocar a destruição e o caos. Um detalhe que adiciona uma camada simbólica, que foi apontado por Nazario (1999), é que na casa do cientista existe a presença de uma estrela de Davi. Esse símbolo, importante para o judaísmo, pode refletir o contexto de preconceitos antissemitas atribuídos ao inventor e ocultista.

Fritz Lang foi uma figura complexa e contraditória, que gera inúmeras discussões a respeito de suas aspirações políticas. Nazario (1999), por exemplo, argumenta que *Metropolis* é uma obra-prima nazista, sugerindo que a “boa” Maria (a Maria humana, não o robô) representa uma mensagem alinhada com os ideais hitleristas, enquanto a Maria robô, criada pelo cientista Rotwang e que incita os operários à revolta, simboliza o “mal”, o bolchevismo. Essa interpretação não pode ser descartada, considerando que a Maria robô, uma criação de um “cientista maluco”, provoca os trabalhadores a abandonarem o caminho conciliatório, resultando em caos e destruição. Essa ruptura conduz à ruína dos trabalhadores, à ameaça contra os filhos (ou seja, a família), à destruição das instituições sociais e à insanidade coletiva. Até a representação visual do feminino reforça essa leitura: a Maria conciliadora, com maquiagem leve e expressão angelical, contrasta com a Maria robô, que promove a luta de classes, que dança sensualmente, que utiliza maquiagem pesada e que possui um olhar demoníaco.

Se pensarmos em alguns aspectos do filme, podemos ficar realmente “desconfiados” sobre *Metropolis*. Nos campos esportivos e jardins, os herdeiros são representados como figuras jovens e disciplinadas, e as imagens de estátuas clássicas, uma forma de arte frequentemente mobilizada em representações modernas, auxiliam na construção da legitimidade desses herdeiros. Quando o “coração”, símbolo central encarnado em Freder, é um fruto da classe dominante, a metáfora atribui a ele um papel messiânico, como se o poder e a bondade viessem naturalmente a alguém nascido na elite. Essa personagem é dotada de uma suposta superioridade cultural, evidenciada por meio de seu lazer. É nesse ser jovem, saudável e disciplinado que reside o poder de melhorar as coisas e guiar as massas para um grande acordo de paz. Em *Olympia* e *Tsirk* a juventude atlética e forte é também aquela que é considerada modelo a ser seguido.

E por mais que seja visível a predominância de outras vertentes estéticas em *Metropolis*, como o Expressionismo e a *Neue Sachlichkeit* (Nova Objetividade), a presença de um jardim alinhada à estética romântica, e de estruturas e formas que remetem ao neoclassicismo, não deve ser ignorada, principalmente nesse contexto.

O neoclassicismo dá ênfase à ordem, à simetria e à grandiosidade. Para o regime nazista, por exemplo, ele era ideal, pois possibilitava a transmissão dos ideais de poder e perfeição. Isso é evidente em alguns filmes elaborados pela cineasta do regime, Leni Riefenstahl. No filme documentário *Triumph des Willens* (Triunfo da Vontade, 1935), existe por exemplo a simetria nas formações e a ideia de unidade em torno de um líder, imagens que parecem similares a *Metrópolis* em alguns momentos. Em *Olympia* (1938), o neoclassicismo é visível na celebração de corpos atléticos perfeitos, fortes e belos, fazendo alusão às estátuas gregas clássicas. Esses elementos visuais não apenas glorificavam a força física e a beleza, mas também eram usados para transmitir os ideais de pureza racial e superioridade ariana promovidos pelo regime nazista. Ana Santos (2021) aponta que é importante diferenciar o neoclassicismo nazista da arte da Antiguidade grega, pois “o neoclassicismo nazista não é puramente uma reprodução da arte grega, mas sim uma manifestação artística dos ideais racistas e higienistas nazistas – a partir do ideal de arte e beleza gregos” (2021, p. 52). Já o romantismo se manifestava na ênfase à emoção, na glorificação do passado e na idealização da natureza e da beleza humana, presente em filmes como *Die goldene Stadt* (A Cidade Dourada) de 1942, dirigido por Veit Harlan. Portanto, é difícil acreditar em certa “inocência” ou “neutralidade” dos agentes produtores de *Metrópolis*.

Até a imagem dos trabalhadores retratada por Fritz Lang pode ser questionada. A movimentação em sincronia, sem expressão e sem individualidade, reforça uma visão de controle, como se cada trabalhador fosse apenas uma peça facilmente substituível, refletindo o que Walter Benjamin (2012, p. 301) aponta sobre o proletariado: “ele é visto como uma 'massa compacta' somente a partir de fora, na mente de seu repressor”. Contudo, à medida que isso muda e o proletariado assume uma postura diferente, não compactada, desafiando essa dominação, a visão vilanizada dessa massa emerge.

A história contada por Lang de que ele recusou o convite de Hitler para liderar a produção cinematográfica do Terceiro Reich, o que o fez deixar a Alemanha em 1933, embora plausível, apresenta algumas inconsistências. Após a estreia de *Metropolis*, Lang foi chamado por Joseph Goebbels, que lhe propôs um papel de destaque na propaganda nazista. Segundo o relato do próprio Lang, essa proposta o assustou e o motivou a deixar o país. De fato, não é possível saber o que aconteceu, mas que o diretor realmente foi para os Estados Unidos no início do nazismo, isso é verdade.

Há também uma teoria de que Lang, de certa forma “isento”, estaria mais alinhado aos ideais do SPD, embora não fosse filiado ao partido. A lógica conciliatória característica da socialdemocracia daquele momento, parece estar presente em várias ocasiões do filme

(Carvalho; Saldanha, 2022). Essa dúvida, porém, não recai sobre sua companheira e roteirista de *Metropolis* (1927), Thea Von Harbour, que além do evidente teor nacionalista de seus roteiros, se filiou ao partido nazista em 1933.

Fato é que, por mais que exista críticas ao capitalismo (coisa que o partido nacional socialista também fazia nos primeiros anos), *Metropolis* é definitivamente um filme contrarrevolucionário, que não pretende vislumbrar uma real mudança da ordem vigente.

No plano do visível, o lazer e o esporte que nos é apresentado é o da burguesia, legitimado como moralmente superior. Essa naturalização não parece estar colocada dessa forma para reforçar uma crítica social, mas sim por ser concebida assim pelos agentes produtores do filme. Da mesma maneira, a quase ausência de representações de lazer da classe trabalhadora, nos raros momentos em que elas aparecem, têm teor moralista, refletindo esse mesmo entendimento.

3.2 *Tsirk* (1936)

Tsirk (O circo, 1936), dirigido por Grigori Aleksandrov e construído sob a égide do Realismo Socialista, é um dos produtos culturais mais emblemáticos do período stalinista. Segundo Lanari Bo (2019), o filme alcançou um grande sucesso de recepção, atraindo mais de um milhão de espectadores apenas nas duas primeiras semanas de exibição.

Essa obra cinematográfica articula elementos do gênero musical, tendências do estilo *Art Déco*, além dos ideais e projetos do Realismo Socialista. Sua narrativa acompanha a trajetória da artista de circo Marion Dixon, interpretada por Liubov Orlova, que busca refúgio na URSS após sofrer perseguição nos Estados Unidos da América (EUA) por ser mãe de um filho negro.

Desse modo, o enredo mobiliza temas e questões de gênero, raça e pertencimento político, com o objetivo de representar simbolicamente o projeto de mundo superior que se pretendia construir na URSS, uma vez que que, em tal cenário, a igualdade relatada como onipresente da sociedade soviética é:

The ubiquitous equality of Soviet society is *Circus'* métier, and is orchestrated in material and abstract terms; Dixon is presented as a wretched woman from the West, who, through an assumption of Soviet ideals, accesses a truer, purer version of herself. This purity is contingent on the adoption and performance of ideology; the film goes to glittering lengths to prove the superiority of Soviet customs – regarding one's appearance, comportment, and interpersonal relationships – over inadequate Western mores, demonstrating that in the Soviet Union it matters not whether one is

white, black, female, male, stupid, or smart (Furlong, 2024, p. 2).¹⁶

O esforço de construção simbólica de uma sociedade moralmente superior passa a integrar uma política oficial do governo soviético. Isso ganha contornos mais definidos e estreitos com o Realismo Socialista, elaborado por Andrei Jdánov em 1928 e institucionalizado por Joseph Stalin em 1932.

Nesse contexto, o cinema, uma das formas de arte mais populares naquele momento, assume um papel central. Ou seja, a produção cinematográfica soviética passa a ser orientada por uma função educativa e ideológica, incumbida de representar a “verdade revolucionária” de acordo com os princípios do Estado Soviético. E, assim, tem-se que:

Até 1941, eram duas premissas básicas adotadas na elaboração do planejamento temático: filmes que tratassem das origens e existência do regime soviético, com a devida interpretação bolchevique da história, e filmes que legitimassem políticas e ações contemporâneas do governo (Lanari Bo, 2019, p. 12).

O Realismo Socialista exigia que as produções artísticas retratassem a realidade revolucionária, não no sentido literal, mas conforme os princípios e objetivos do projeto socialista (Andrade, 2010). Na prática, isso significou um afastamento de vertentes estéticas presentes na década anterior, como o construtivismo, e uma aproximação ao naturalismo, estilo que favorecia a mobilização de sentimentos, a construção de histórias lineares e de fácil compreensão pelo grande público, além do foco em histórias consideradas inspiradoras para o povo.

Diante disso, é interessante observar o seguinte: tornaram-se predominantes as narrativas que exaltavam heróis tipicamente soviéticos, como os que representavam o trabalhador, o camponês ou o intelectual comprometido com o coletivo, os quais retratavam uma vida mais alegre e igualitária, isto porque

[A] arte do Realismo Socialista adotou o princípio da alegoria e pode ser determinado pelas seguintes características: ilusão de progresso instantâneo, através da representação de pessoas caminhando para a frente em um ponto fora do quadro; o uso de muito vermelho, com trabalhadores e camponeses estereotipados; a imagem do “homem novo” soviético como o tipo ideal para a produção; e o uso de símbolos religiosos como a tela iluminada por uma misteriosa luz do sol. Os personagens tinham os cabelos voando com o

¹⁶ Tradução minha: A igualdade ubíqua da sociedade soviética é o *métier* de *Tsirk*, e é orquestrada em termos materiais e abstratos; Dixon é apresentada como uma mulher miserável do Ocidente que, ao assumir os ideais soviéticos, acessa uma versão mais verdadeira e pura de si mesma. Essa pureza é contingente à adoção e à performance da ideologia; o filme se empenha de maneira deslumbrante em provar a superioridade dos costumes soviéticos - no que se refere à aparência, ao comportamento e às relações interpessoais - sobre os inadequados valores ocidentais, demonstrando que, na União Soviética, não importa se alguém é branco ou negro, mulher ou homem, tolo ou inteligente (Furlong, 2024, p. 2).

vento, juntamente com uma foice e um martelo sobrepostos, como uma cruz; e finalmente, o uso de funções que integram o espectador com a obra, indicando não uma experiência única, mas uma experiência possível, real (Holz, 1993, *apud* Forte, 2013, p. 3).

Nesse sentido, Lanari Bo (2019), no livro “Cinema para os Russos, Cinema para os Soviéticos”, faz um apanhado das produções soviéticas em seu contexto histórico e apresenta observações interessantes e relevantes sobre o filme de Aleksandrov. O autor aponta que *Tsirk* como uma espécie de tradução da ideologia oficial do Realismo Socialista, à medida que, por meio do drama, constrói uma narrativa de redenção coletiva e de exaltação dos valores soviéticos.

Embora *Tsirk* funcione como um instrumento eficaz de propaganda, articulando a ideia de um mundo melhor e mais justo, por meio de uma abordagem antirracista e contrária às opressões de gênero, o filme também revela e evidencia algumas contradições internas do período soviético, incluindo a restrição da liberdade criativa.

Logo, esses elementos operam tal como dispositivos pedagógicos, destinados a afetar e atizar a sensibilidade coletiva, enaltecendo a realidade sob a perspectiva do partido, ao mesmo tempo em que encena um ideal a ser alcançado, aquilo que era o desejado pelo Estado Soviético.

Grigori Vasilyevich Aleksandrov (1903–1983) foi um dos principais cineastas soviéticos durante o stalinismo, tendo recebido o título de Herói do Trabalho Socialista. Co-diretor de *Outubro*, ao lado de Eisenstein, ele se diferenciava de seu colega por ser considerado um cineasta “seguro” para o regime, pois se alinhou integralmente ao projeto de cultura de massas instaurado em 1934.

Após passar um tempo nos EUA, no início da década de 1930, onde estudou o cinema hollywoodiano e observou de perto suas técnicas de montagem, narrativas e, sobretudo, a eficácia de seus mecanismos de entretenimento de massa, Aleksandrov dirigiu filmes como *O circo* (1936), *Volga-Volga* (1938) e *Primavera* (1947), os quais se tornaram exemplos marcantes da cultura visual da época e de sua direção. Além disso, cabe ressaltar que suas produções combinam humor, música e propaganda, refletindo a síntese entre diversão popular e propaganda ideológica.

O enredo conta a história de Marion Dixon (Lyubo Orlova), uma artista de circo branca, norte-americana, que passa a ser perseguida em seu país de origem por ter um filho negro e, por isso, sofre linchamento em uma cidade do interior. Então, após ser acolhida por Franz von Kneishitz (Pavel Massalsky), um agente teatral alemão, não por acaso caracterizado com aparência física semelhante à de Hitler. Com sua ajuda, Marion segue para

se apresentar em um circo local de Moscou.

Na capital soviética, ela chama atenção de Ludvig (Vladimir Volodin), diretor de circo, que encarrega o artista Martynov (Sergei Stolyarov) de criar um número ainda mais impactante que o de Marion. Entretanto, os dois artistas se apaixonam um pelo outro e iniciam um romance. Assim, ao descobrir o desejo de Marion de permanecer em Moscou, Kneishitz, tenta sabotar essa relação, recorrendo à chantagem para manter seu controle sobre ela e forçá-la a retornar à Europa.

Com a ajuda de Rayka (Yevgeniya Melnikova), Marion consegue escapar e, junto a seu amado, apresenta um espetáculo intitulado “Voo à Estratosfera”. A última tentativa de von Kneishitz de retomar o controle sobre Marion consiste em humilhá-la publicamente, revelando o seu “grande segredo”: o fato dela ter um filho negro. Porém, em vez de julgamento ou desaprovação, o público soviético reage com afeto, cuidado e acolhimento tanto com a mãe como com a criança.

Portanto, o clímax do filme ocorre logo após esse momento, quando a plateia do espetáculo circense entoia uma canção de ode à pátria soviética que, por sua vez, simboliza a fraternidade entre os diferentes povos e reforça a propaganda da URSS como um lugar acolhedor, feliz e plural.

O pano de fundo do desenvolvimento da maior parte do filme se estabelece em espaços de lazer, os circos. Nesse momento inicial, Marion Dixon tenta escapar do linchamento da população estadunidense, que descobre que a artista teve um filho negro, fruto de um relacionamento interracial (Figura 19).

Figura 19: Marion Dixon fugindo dos EUA



Fonte: Alexandrov, Grigori (1936: 1'46'')

A ambientação norte-americana do momento da fuga da artista é marcada pela *mise-en-scène* de outdoors publicitários, que divulgam bens de consumo, alguns deles diretamente associados ao lazer. Esse frame cumpre função ideológica: a personagem, centralizada no enquadramento, mas com o corpo pequeno diante da grandiosidade das mensagens publicitárias, evidencia a reificação da mercadoria na sociedade burguesa ocidental. Marion, enquadrada entre os outdoors de anúncios de '*Old Fashioned Whiskey*' e do automóvel da marca 'Pontiac', está sozinha, perseguida pela moral racista de seu país de origem, e seu corpo reduzido diante de um mundo repleto de mercadorias, prazeres privatizados e distinções de classe.

A artista consegue fugir do linchamento e entra em um vagão de trem, se encontrando pela primeira vez com Von Kneishitz que, em um primeiro momento, a acolhe com um abraço. Um globo, presente na frente do trem, com letras enormes de "USA" gira rapidamente até ser substituído pelas letras C.C.C.P. (abreviatura em russo para a União das Repúblicas Socialistas Soviéticas), e sermos transportados para um espetáculo circense em Moscou. A ruptura aqui não é apenas espacial, mas também ideológica. Da América do Norte, opressora, racista, excludente, para um outro mundo, que de cara se apresenta como vibrante, alegre, participativo e acolhedor.

Richard Taylor (1994), no artigo "*The Illusion of Happiness and the Happiness of Illusion: Grigori Aleksandrov's 'The Circus'*", aponta o filme como um exemplo de propaganda soviética sob Stalin, e da adaptação da estética hollywoodiana sob os ditames do Realismo Socialista. O autor indica aspectos importantes para compreender a propaganda no filme, como: a frequente oposição entre socialismo e fascismo/capitalismo, a disputa entre URSS e EUA, e a apresentação da URSS como refúgio e lugar de todos. Na fortuna crítica sobre o filme de Grigori Aleksandrov, encontra-se também o texto de Natalya Stanislavovna Frolova "ОБРАЗ АМЕРИКИ И АМЕРИКАНЦЕВ В СОВЕТСКОМ КИНЕМАТОГРАФЕ 1930-х гг. НА ПРИМЕРЕ ФИЛЬМА «ЦИРК»" (A imagem da América e dos americanos no cinema soviético dos anos 1930: o exemplo do filme 'O Circo'), que utiliza *Tsirk* como estudo de caso para uma análise do cinema soviético de 1930. A autora indica como o filme produz uma imagem padronizada dos EUA e dos americanos, como um "capitalismo em decomposição" em oposição ao que acontecia na URSS: um estado humanista, moderno e antirracista.

Durante as apresentações circenses temos duas representações coexistindo: de um lado, o espetáculo, sendo que alguns de seus números foram construídos e apresentados por

alemães e norte-americanos, de outro, o público, com sua composição e comportamento moldados pelo contexto soviético.

Voltando ao espetáculo, o globo terrestre com a inscrição C.C.C.P. faz parte da apresentação circense. Uma foca o equilibra em seu focinho e depois brinca com o artista. A princípio, a cena pode ser lida como um espetáculo soviético, no entanto, a sequência apresenta uma alegoria política. O globo terrestre agora está situado no mundo soviético, controlado pelas mãos dos artistas, pelo focinho da foca, pelas patas do urso, pela briga dos cachorros, pelas mãos da plateia, em meio a um espetáculo de cultura popular e diante de um público formado por homens, mulheres e crianças, que se divertem em meio ao seu lazer (Figura 20).

Figura 20: Apresentação circense com o globo terrestre)



Fonte: Alexandrov, Grigori (1936: 3'29'')

O circo representado é um espaço monumental, arquitetonicamente grandioso, decorado com ornamentos e luzes, lotado de espectadores em todos seus níveis e aparentemente sem distinção. Marion, a protagonista, é introduzida em meio a uma coreografia grandiosa, que remete não apenas ao espetáculo circense, mas à própria linguagem do cinema. Na apresentação, a artista é lançada em um canhão em direção à lua, cena essa que evoca o filme de Georges Méliès, *Viagem à lua* (*Le Voyage dans la Lune*; 1902). Essa representação se opõe às imagens mostradas da fuga de Marion dos Estados Unidos. Lá, o enquadramento de imagens mostrava propagandas de um lazer estreitamente ligado à distinção de classe e ao consumo de mercadorias, além de ser um espaço de violência, racismo e exclusão. Já no circo apresentado para o público soviético, o enfoque na plateia plural, engajada, alegre, receptiva, que foca na técnica, no coletivo e na coreografia,

sugere um lazer compartilhado, plural.

A apresentação do “Voo à Lua” sob a tutela de Von Kneishitz, empresário alemão que agencia Marion Dixon, utiliza o glamour para moldar o significado do espetáculo. Brilhos e cenários luminosos produzem fascínio visual, funcionando como estética moderna, mas também como fetichização (Figura 21). A artista, apresentada como uma estrela, tem sua performance reduzida à dimensão comercial. Seu trabalho é alienado e o espetáculo, por si só, sem considerar o público, antecede o planejamento do número soviético “Voo à Estratosfera”. Desde os diálogos iniciais, este último se configura de outra forma: a presença de inúmeros artistas, engenheiros e técnicos indica um esforço coordenado, no qual o ato não depende mais do carisma individual, mas da competência coletiva. A narrativa constrói, assim, um contraste claro entre dois modelos: o capitalista, ligado a norte-americanos e alemães e centrado no “eu”, e o concebido na URSS, socialista, voltado ao “nós”.

Figura 21: Apresentação “voo à lua”



Fonte: Alexandrov, Grigori (1936: 11'44")

O circo como cenário principal também não é aleatório. Assim como o teatro e as performances de rua, o circo tinha um caráter ambivalente na URSS após a Revolução. De um lado era lido com desconfiança, algumas vezes relacionado a um entretenimento burguês. De outro, era visto como uma forma de arte popular com potencial pedagógico e propagandístico. O Comissariado dos Povos para a Educação, de Lunatcharski, buscava construir a visão de um circo como uma forma de cultura elevada, que deveria estar ao lado da literatura, cinema e do teatro, alcançando o cidadão comum. Durante o stalinismo o circo se tornou controlado pelo Estado, e no ano de 1936, foi criada uma administração específica para circos, a *SoyuzGosTsirk* (Gérin, 2018).

A popularidade do circo pode explicar, em parte, a popularidade de *Tsirk*, que foi um dos filmes mais assistidos do contexto, e também pode justificar a escolha de Aleksandrov em representá-lo. O apelo popular de um lazer tão presente na vida dos soviéticos, associado ao riso, ao espetáculo e à música, em conjunto com a própria afirmação de Stalin: “A vida tornou-se melhor, camaradas; a vida tornou-se mais alegre”, sinaliza a estratégia de propaganda política do regime. Aleksandrov tinha uma receita para sedução de sua propaganda: tramas simples, estruturadas de maneira clássica, com vilões e mocinhos, humor e alegria. A missão era criar um cinema para o povo, utilizando o cinema burguês de Hollywood enquanto inspiração.

A temática do filme evidencia sua associação tanto com o cinema hollywoodiano, quanto com a popularidade do circo, amplamente explorada pelo cinema do entreguerras. O filme parece dialogar, e talvez até se contrapor, com *The Circus* (Estados Unidos, 1928), de Charles Chaplin. No filme de Chaplin, a história é sobre Vagabundo, um homem pobre que sem querer entra em uma apresentação circense e se apaixona por Merna, uma amazona que sofre maus-tratos do padrasto e que é apaixonada por outro artista. Vagabundo salva Merna de seu pai e a ajuda a se casar com Rex. O final do filme de Chaplin é amargo, com o protagonista pobre, explorado e abandonado pelo circo. O contraste entre os filmes é revelador: em *Tsirk* o circo é posto a serviço da ideologia, com final feliz como metáfora da sociedade soviética. Outros filmes de circo podem ter servido de inspiração. Em *Die Flucht in den Zirkus* (O circo da vida, Alemanha, 1926), a trama gira em torno de Vera, uma jovem revolucionária que vive um romance com Vladimir, um monarquista. Quando ela é acusada de conspiração, precisa fugir e acaba sendo acolhida por um circo. Quando Vera está prestes a ser executada, Vladimir arrisca sua vida para salvá-la. Em todos esses casos, incluindo *Tsirk*, percebe-se o melodrama romântico como apelo emocional e como fio condutor da narrativa.

Esse tipo de narrativa se aproxima de *Metrópolis* e se distancia de *A greve* e de *Kuhle Wampe*. Em *Metrópolis*, Freder, filho do capitalista, renuncia a seu conforto para tentar estabelecer a paz e sofre como os heróis tradicionais: passa por provações e, em conjunto com Maria, obtém a redenção no fim. Já em *A greve* e *Kuhle Wampe* o drama não é individual, e se percebe a estratégia de afastamento e a busca pela ruptura da narrativa burguesa aristotélica. Talvez, a diferença entre *Tsirk* e *Metrópolis* resida no fato de que o primeiro preserva elementos da dramaturgia burguesa como forma de diálogo com o público, mas tenta ressignificá-las.

A associação com o drama burguês não se dá apenas no conteúdo. Beth Holmgren (2007) aponta apropriações do cinema hollywoodiano em *Tsirk*, indicando elementos estéticos

similares aos estadunidenses, a exemplo dos números coreográficos similares ao de Busby Berkeley (coreógrafo estadunidense que dominou o cinema musical dos anos de 1930). Já Rimgaila Salys (2007), em “Art Deco Aesthetics in Grigori Aleksandrov’s *The Circus*”, enfoca suas análises na fusão da *Art Déco* com o Realismo Socialista. A autora constata que o circo, como era considerado uma forma popular de arte, tinha certa autonomia frente a outras práticas culturais, o que permitiu uma maior liberdade de criação na elaboração do filme. Essa liberdade de representação do circo, porém, não fazia com que sua finalidade política fosse esvaziada, mas sim potencializada.

A *Art Déco*, como aponta Salys (2007), é um estilo visual associado à modernidade industrial, luxuosa e exótica e, em *Tsirk*, utilizada para promover uma ideia de elevação cultural. Oriunda do universo burguês ocidental, a *Art Déco*, em parte, é mobilizada para caracterizar os americanos e europeus e, em parte, é reapropriada no filme, transformando aquilo que era considerado um símbolo de distinção de classe em uma ideia de prosperidade coletiva soviética. Os elementos da *mise-en-scène*, como os figurinos luxuosos com pedrarias e plumas, a coreografia simétrica, os móveis e as decorações dos ambientes internos, não são escolhas neutras e fazem parte de uma tentativa de transmitir uma mensagem, nesse caso, de “bom gosto” e “progresso” da URSS, mesmo que os moldes sejam os das artes burguesas. Ao tomar emprestado códigos burgueses, corre-se o risco de reforçar os valores e formas que se desejava superar. O feminino, as questões de raça e a lógica da estratificação social, embora reconfigurados sob um viés socialista, não são totalmente subvertidos em *Tsirk* e, em alguns momentos, acabam reforçando esses mesmos valores (Taylor, 1996; Furlong, 2024).

Retornando às representações de lazer, entre os momentos grandiosos do espetáculo há cenas de lazer doméstico. Depois da aproximação de Marion e Martynov, vemos o amor dos jovens artistas florescer (Figura 22). Em um aposento iluminado, o personagem toca piano e canta uma música sobre amor e patriotismo, com versos que dizem: “todas as suas florestas nos fazem respirar livremente” e “nosso riso é o mais alegre”, reforçando a conexão entre os dois, ao mesmo tempo em que evoca o pertencimento coletivo e enaltece a URSS. A atuação, os olhares e sorrisos trocados reforçam ainda mais a conexão entre eles.

Figura 22: Aproximação de Marion e Martynov



Fonte: Alexandrov, Grigori (1936: 22'11'')

Logo na sequência, há outra cena de lazer privado: Rayka, filha do empresário circense soviético, encontra-se com o empresário alemão Von Kneishitz (Figura 23). Eles dançam, conversam e saboreiam um farto banquete em um ambiente que remete a cafés e *resorts* burgueses, compostos por cristaleiras, mobília vitoriana, tortas decoradas, arquitetura monumental clássica e serviço de inúmeros garçons. Van Kneishitz, ao descobrir o planejamento do espetáculo soviético “Voo à estratosfera”, planeja o boicote. O contraste do lazer privado nesse momento, com o do casal protagonista, é evidente. No caso de Rayka e do empresário alemão, o ambiente remete à ostentação e privilégio e seu significado não é um momento genuíno, de trocas e convivência, mas sim um momento de disputas e sabotagens.

Figura 23: Encontro de Rayka e Von Kneishitz



Fonte: Alexandrov, Grigori (1936: 27'18'')

O primeiro boicote de Von Kneishitz funciona e Martynov sofre uma queda na

tentativa de alçar vôo. Nesse momento, Marion diz ao empresário alemão que gostaria de permanecer em Moscou. O empresário a reprime e ameaça revelar seu segredo. Em seguida, como forma de manipulação, ele atira sobre ela as roupas de gala e as joias brilhantes que havia comprado, mercadorias que para ele funcionavam como prova de seu amor. Marion encerra a cena com uma frase que representa um ponto de inflexão da sua trajetória no país socialista e sua consequente transformação: “aquela Marion de antes não existe mais.”. Antes, estrela individual de um espetáculo burguês, depois, transformada em uma verdadeira mulher socialista, que não precisa de presentes superficiais e amor subvertido, pois pode ser verdadeiramente amada e acolhida na URSS.

Em “Adorable Cog: The Ideological Fashioning of Femininity in Soviet-Era Cinema”, Nora Furlong (2024) oferece uma análise crítica da feminilidade no cinema soviético de *Tsirk*. A autora aponta como Marion Dixon é construída para se adequar aos ideais socialistas, se tornando ao longo do filme uma *Nova Mulher Soviética*. Hilton (2014), ao comparar a protagonistas de *Ninotchka* (1939), de Ernst Lubitsch, e *Tsirk*, indica como o desenvolvimento de ambas é explorado para servir como propaganda do capitalismo ou do comunismo. Em ambos, a protagonista muda seu visual, suas vestes, seu humor e passa de deslocada e infeliz para inserida em um mundo novo e amante de uma nova pátria.

Em análise similar, Beth Holmgren (2007), em “The Blue Angel and Blackface: Redeeming Entertainment in Aleksandrov's Circus”, ao apontar as ambivalências da apropriação do cinema hollywoodiano em *Tsirk*, indica que Marion Dixon opera como contraposição à figura de Lola Lola, de *Der Blaue Engel* (*O anjo azul*, 1930), pois, no ambiente mais inclusivo e humanista de *Tsirk*, a *femme fatale* Marion se converte em heroína.

Já a segunda tentativa de boicote de Von Kneishitz ao romance de Marion e Martynov fracassa, principalmente porque Rayka, filha do diretor do circo, percebe a manipulação do alemão, se une à artista para ajudá-la a permanecer em Moscou. Enquanto Rayka ajuda Marion, acaba perdendo o horário de sua apresentação no número “Voo à estratosfera”, que faria em conjunto à Martynov e outros artistas. Sua ausência obriga o diretor a tomar duas decisões: a primeira de adiar o número por meio de uma improvisação de uma atração tradicional e a segunda de substituir sua filha na atração principal.

A improvisação é uma ideia que o diretor tem após ouvir antigos colegas de palco cantando uma canção divertida, composta por onomatopeias rítmicas. O diretor se lembra do número que realizava com eles e decide chamá-los para apresentá-lo. Esse momento possui uma camada histórica interessante, quando aparece um cartaz de divulgação de 1903, do Circo Ciniselli, onde esta antiga apresentação está estampada. Inaugurado em 1877 em São

Petersburgo, o Circo Ciniselli foi o primeiro circo permanente no país e tornou-se símbolo da modernização dos espetáculos circenses entre o final do século XIX e o início do século XX (Figura 24). No cartaz que aparece em *tsirk* lê-se a inscrição “Milagre da técnica do século XX”, acompanhada do desenho de três artistas em monociclos. Estabelece-se um contraste entre o passado e os avanços tecnológicos do início do século XX e o presente soviético, no qual se exibia espetáculos como o ‘lançamento de pessoas’ rumo à estratosfera. É interessante perceber que a tradição é enaltecida tanto na escolha do número para substituir o “Voo à estratosfera”, quanto no desenvolvimento da apresentação, realizada com alegria pelos artistas e com participação ativa do público, que cantava e batia palmas (Figura 25).

Figura 24: Cartaz de divulgação do Circo Ciniselli



Fonte: Alexandrov, Grigori (1936: 63'31")

Figura 25: Apresentação do trio em monociclos



Fonte: Alexandrov, Grigori (1936: 64'40")

Ao final dessa apresentação, o diretor toma a segunda decisão, de substituir na atração principal sua filha Rayka por Marion Dixon. Construída coletivamente pelos soviéticos, a

atração “voo à estratosfera” sintetiza elementos caros da representação que se desejava construir sobre os soviéticos e o socialismo: o cenário simétrico, marcado por figuras geométricas e iluminado de forma intensa, confere um ar quase divino ao casal de artistas. Trata-se de uma reelaboração da estética *Art Déco* voltada a exaltar a sociedade, o público, os artistas, os avanços científicos e a cultura física.

Martinov e Marion alçam voo rumo à estratosfera. Após o pouso, trajando um figurino que remete ao aviador e iluminado de modo a reforçar sua heroicidade, ele encarna o herói moderno: o homem soviético, o mocinho da trama, que reúne coragem, força, bondade e espírito coletivo (Figura 26). Não podemos ignorar a similaridade com o Freder, herói de *Metropolis*, igualmente construído de maneira destacada e monumentalizada.

Figura 26: Martinov após o voo



Fonte: Alexandrov, Grigori (1936: 73'20")

Marion também se assemelha à personagem Maria de *Metropolis*. Representada com arquétipo de feminilidade virtuosa, ela encarna uma nova mulher, transformada e acolhida pela cultura socialista, forte e destemida, capaz de enfrentar desafios físicos com graça e confiança, conquistando o entusiasmo do público (Figura 27).

Figura 27: Marion após o voo



Fonte: Alexandrov, Grigori (1936: 74'07")

Como apontado anteriormente, Aleksandrov conhecia bem a linguagem do musical hollywoodiano e, em muitos momentos, incorporava elementos que remetem diretamente a essas estéticas. Busby Berkeley foi co-diretor e coreógrafo de inúmeros musicais no início dos anos 1930, a exemplo de *Footlight Parade* (1933) e *Gold Diggers of 1933* (1933). O coreógrafo era conhecido pela geometria dos corpos femininos, a construção de feminilidade glamourosa e a escala grandiosa de formações humanas. Fischer (1976) compreende o trabalho de Berkeley como uma forma de objetificação e despersonalização das mulheres, pois elas aparecem idênticas nas coreografias, todas brancas e dentro de determinado padrão corporal, integradas a um padrão visual abstrato que apaga qualquer marca de diferença. Em alguns pontos Alexandrov mantém elementos de proximidade com o coreógrafo estadunidense, principalmente nas formas grandiosas, mas é perceptível a tentativa de reorientar o espetáculo.

É importante ressaltar que essa massa que se apresenta no espetáculo de *Tsirk* não é a massa apresentada em *Kuhle Wampe* ou *Tchelovek s kinoapparatom*, que veremos mais adiante. Especialmente no número “Voo à estratosfera”, a massa é uma massa-espetáculo, de um corpo coreografado, disciplinado e harmônico, a princípio (na superfície) abstraído de um contexto social. A massa coreografada serve como metonímia do Estado socialista sob Stalin: corpos disciplinados, harmônicos, unificados, simbolizando força, progresso e consenso. A uniformidade visual é reorientada para passar a ideia de coesão, a trajetória de Marion e sua fusão no coro que a cerca, a transforma em parte integrada do conjunto (Figura 28).

Figura 28: Coreografia feminina do “vôo à estratosfera”



Fonte: Alexandrov, Grigori (1936: 75'46")

É importante ressaltar a centralidade do corpo em *Tsirk*, especialmente no espetáculo “Voo à estratosfera”, pois ele se conecta a um contexto mais amplo de cultura corporal da década de 1930. O cinema, que desde o início explorou o corpo como elemento de atração, ganhou alguns contornos específicos no contexto desta tese. Na Alemanha, a *Körperkultur* (Cultura Física) ou, ou a *Freikörperkultur* (naturismo), ganhava força em amplos segmentos da população e, mais tarde, o nazismo se apropriaria da cultura corporal e a exploraria em torno dos ideais nazistas. *Olympia*, de Leni Riefenstahl, talvez seja o principal exemplo de um corpo quase mítico em evidência no cinema. O corpo idealizado, o atleta transformado em estátua viva, em referência clara às estátuas gregas, era propaganda de pureza racial e do “novo alemão”. Durante o stalinismo, a cultura corporal também recebeu atenção, mantendo elementos de competição, recordes, monumentalização e espetáculo de massa. No campo cultural, as formas e códigos burgueses foram apropriadas e remodeladas durante o stalinismo. Em parte, essa incorporação era por serem formas mais compreensíveis e eficazes. Em parte, tinha relação com o projeto de construção de um estado centralizado, preocupado com unidade e disciplina. Apesar dessas questões, é necessário pontuar que o corpo soviético encena ressignificações, como cooperação e coletividade.

Algumas cenas de *Tsirk* e *Olympia* em um primeiro momento parecem se assemelhar. Mas é importante olhá-las atentamente. Em *Tsirk* tochas são empunhadas por uma massa de mulheres, organizadas de forma mais gráfica do que escultórica, indicando que todos os corpos são fundamentais para a forma total (Figura 29). A iluminação possibilita a visualização de detalhes dos corpos, o que demonstra uma preocupação com a questão

atlética, mas o central não são os contornos corporais, mas a dramaticidade da cena. Nesse plano específico, nem mesmo Marion Dixon é centralizada. Já em *Olympia*, o jovem quase nu segura a tocha diante de uma pira, e a câmera, posicionada de baixo para cima, coloca-o como divino (Figura 30). O corpo é evidenciado, idealizado e o estilo visual é inspirado na antiguidade clássica e no desejo de associar o corpo humano aos de estátuas gregas. Ambos os filmes usam o espetáculo e o corpo atlético com objetivos de propaganda, mas divergem em seus significados.

Figura 29: Tochas empunhadas na coreografia do Vôo à estratosfera



Fonte: Alexandrov, Grigori (1936: 76'04'')

Figura 30: Tocha empunhada no filme Olympia



Fonte: Riefenstahl, Leni (1938: 11'28'')

Outros dois planos se assemelham em um primeiro momento, ambos em plano médio. Em um, Martynov levanta voo no espetáculo circense (Figura 31), no outro, em *Olympia*, os

corpos dos atletas também parecem alçar voo (Figura 32). Nesse momento em *Olympia*, filmado em contra-plongée, os atletas adquirem função quase mítica, evocando um corpo que transcende a gravidade. O atleta é transformado em algo divino, heroico, perfeito. Já o protagonista de *Tsirk*, filmado de maneira horizontal, com o corpo também em suspensão, se apresenta também como um herói, como um homem forte, que transcende os limites, mas ele é humanizado, não mitificado. O voo é um avanço tecnológico que foi pensado por um coletivo de pessoas, engenheiros e artistas. Atrás de seu voo não está o céu, mas a plateia do circo, que faz parte da sua ascensão.

Figura 31: Martynov alçando vôo



Fonte: Alexandrov, Grigori (1936: 73'11'')

Figura 32: Saltos dos atletas em *Olympia*



Fonte: Riefenstahl, Leni (1938: 92'12'')

Outra cena relacionada à cultura corporal e que se assemelha à *Olympia* acontece antes do “Voo à estratosfera”. Nesse momento vemos uma cena cuidadosamente coreografada, que

enaltece a força de corpos masculinos e parece associá-los a estátuas gregas (Figura 33). Nessa apresentação, os artistas formam esculturas vivas, com os corpos alternando poses e gestos de ginástica. Os homens fortes, quase nus, com musculatura em evidência, são banhados por jatos de água verticais, significando vitalidade e purificação. A nudez, a musculatura em evidência e as poses de estátuas gregas não são apenas uma vitrine individual, pois os corpos em cena dialogam e precisam dos outros para compor a coreografia.

Figura 33: Coreografia masculina e *Tsirk*



Fonte: Alexandrov, Grigori (1936: 48'36'')

Ana Luiza Ianeles dos Santos (2021) aponta o uso do ideal de referência das estátuas gregas como forma de legitimar e reforçar a manifestação de ideais racistas e higienistas. Ao mesmo tempo, a autora observa, como trazido anteriormente, que esse neoclassicismo, comum na arte nazista, não é uma reprodução fiel da arte grega, mas uma apropriação do ideal de arte e beleza gregos, adaptada a novos fins políticos. Na arte nazista, o corpo representado não é o dos deuses da Antiguidade, mas o do homem ariano, elevado à condição de modelo absoluto. Isso desloca o sentido das formas clássicas, pois a forma física deixa de ser expressão mitológica e passa a funcionar como propaganda racial. Em *Tsirk*, por mais que exista mobilização do corpo heroico, seu sentido não é o mesmo presente nas artes nazistas, pois não serve à afirmação de uma supremacia racial, mas se insere em um horizonte em que a força é celebrada como expressão de disciplina, produtividade e coletividade.

Existe um discurso convergente entre *Busby Berkeley* e *Olympia*, que também pode ser identificado, em certa medida, em *Tsirk*. Uma das coreografias de Berkeley no filme *Rua 42* (1933), intitulada *Young and Healthy*, embora não apresente de forma explícita um discurso médico, remete - já no título e na composição coreográfica - à exaltação do corpo

jovem, ágil e saudável. Trata-se de um imaginário que se aproxima de *Olympia*, no qual a relação entre saúde, vitalidade e perfeição física é mobilizada de modo central. Ao se apropriar dessa estética burguesa, *Tsirk* incorpora parcialmente esses significados, ainda que, como já apontamos, o conjunto filmico expresse um projeto político distinto.

Rovai (2009) aponta como, além de ser um filme sobre nazismo, *Olympia* é também um filme sobre a transformação do corpo em mercadoria visual. O autor indica em sua análise como o corpo atlético é construído: closes em rostos concentrados, recortes de músculos contraídos, enquadramentos do atleta, tudo criando um padrão de beleza e harmonia. Essa construção transforma o corpo real em uma imagem idealizada, apta ao consumo. Nesse sentido, Alexandrov, em *Tsirk*, ao se apropriar da estética hollywoodiana, a exemplo das coreografias de Berkeley, acaba incorrendo, mesmo que parcialmente, nessa lógica de mercantilização visual do corpo. Marion em vários momentos, mesmo naqueles que já se encontra inserida no cotidiano soviético, é envolta de glamour, e seu corpo atlético e performático é evidenciado. No entanto, essas representações não se consolidam inteiramente como mercadoria visual. Isso porque, como se observa na análise fílmica, não é possível interpretar fragmentos isolados de um filme sem considerar sua totalidade narrativa e ideológica. O projeto soviético stalinista se utilizava de formas burguesa também para afirmar sua prosperidade, mas buscava ressignificá-los.

Desse modo, *Tsirk* incorpora a cultura corporal como parte fundamental de sua propaganda. No contexto soviético a promoção da cultura física era uma das formas de construir o “Novo homem soviético”. Isso se traduz nos corpos encenados no espetáculo circense e na figura do herói soviético, de Martynov, homem alto, forte, detentor de potência e destreza, que encarna o arquétipo de *Bogatyr* (herói épico russo, representado com frequência durante a década de 1930).

Após o voo à estratosfera, o filme caminha para uma de suas principais resoluções políticas: a aceitação pública do filho de Marion Dixon. O alemão Von Kneishitz, caricatura evidente do fascismo europeu, interrompe o espetáculo na intenção de humilhar e expor Marion, revelando que ela foi amante de um homem negro e apresentando o filho da artista à plateia. O empresário acredita que o público irá reagir com horror, assim como aconteceu nos EUA, mas, imediatamente, o diretor do circo o questiona “E daí?”, demonstrando a desconstrução das práticas racistas pelos soviéticos. A criança passa pelos braços da plateia, como sinal de acolhimento, enquanto o vilão é vaiado intensamente. Essa sequência busca representar a superioridade moral atribuída ao povo soviético, que rejeita o racismo e que cuida de todas as crianças, sem distinção. Ao ridicularizar o vilão, um homem alemão, o filme

busca inverter o racismo ocidental e tratar como infame o opressor ao invés do oprimido.

A criança ser acolhida durante o espetáculo circense (no momento de lazer) é uma decisão carregada de simbolismo (Figura 34). O circo é o espaço principal do filme, em que acontece a maior parte das cenas, e o picadeiro é espaço central desse circo que adquire carga política significativa. É nesse espaço que acontece a construção de uma utopia socialista, em que a artista se transforma, se apaixona e é acolhida; é nesse local que as diferenças raciais e sociais são superadas e a plateia participa ativamente de todas essas mudanças. O engajamento coletivo, em um momento de lazer popular, demonstra uma compreensão daquele espaço como algo que ultrapassa a distração. É uma síntese da sociedade socialista idealizada, aquela que deveria ser retratada no Realismo Socialista.

Figura 34: Acolhimento de Marion e seu filho após o espetáculo



Fonte: Alexandrov, Grigori (1936: 85'13'')

O que *Tsirk* diz, de forma direta, é que a URSS é um espaço de acolhimento e fraternidade entre os povos, diferente dos Estados Unidos e da Europa. Para dizer isso, mobiliza a alegria do lazer do circo, a bondade e o acolhimento dos personagens soviéticos e a repulsa ao racismo e à exclusão. Mas o que o filme não nos diz, mas indica, é que sua estreia coincide com o auge dos expurgos, um período repleto de prisões e perseguições arbitrárias e envolto em inúmeras tensões étnicas.

Ratchford (1993) indica que a presença de filmes de humor, justamente no auge dos expurgos stalinistas, não é aleatória. À medida que a realidade soviética tornava-se mais dura e a repressão se fortalecia, a propaganda de um mundo radiante e feliz se fazia mais necessária e presente. *Tsirk* se insere no contexto do auge dos expurgos e da promulgação da Constituição Soviética de 1936. Cuidadosamente produzido para apresentar um país de

trabalhadores felizes, consagrando ideais de cidadania, internacionalismo e direitos sociais, o filme foi laureado internacionalmente e reverenciado por Stálin, demonstrando seu alinhamento com os propósitos estéticos e propagandísticos do momento.

O momento de lazer é a celebração da URSS. Nele acontece a transição para o ápice do filme, em que o coletivo caminha em uma parada cívica, cantando a música composta por Isaac Dunaevsky, *Широка страна моя родная* (Canção da Pátria). O momento é marcado pela alegria coletiva e a união de diferentes povos, unidos por uma causa comum. Ao explorar o papel do lazer e da cultura corporal, é possível perceber que o uso dessas representações indicam a instrumentalização desses tópicos sob o regime stalinista, pois elas eram enxergadas como fundamentais para seduzir as massas. Isso as colocam enquanto ferramenta política, mas revela também o contraditório dessas práticas. Alexandrov recorre ao circo e à festa justamente porque esse espaço é, por tradição, um espaço de alegria, afeto, organização, transformação e comunidade. Representar esse fenômeno e esse espaço é reconhecer e, ao mesmo tempo, disputar seu potencial político.

A monumentalidade, o espetáculo, os corpos coreografados vistos até agora nos filmes *Metropolis* e *Tsirk*, ainda são atravessados por ambivalências. Já em *Olympia*, a radicalidade do projeto não deixa dúvidas sobre sua função.

3.3 *Olympia* (1938)

Olympia (1938), de Leni Riefenstahl, é talvez um dos exemplos mais sofisticados daquilo que Walter Benjamin (2021) chamou de estetização da política como uma das marcas do fascismo e como oposição à politização da arte¹⁷. Financiada, hoje se sabe, pelo próprio governo, e não pelo COI, a filmagem dos Jogos Olímpicos de 1936 consumiu 400 quilômetros de negativos e implicou mais de dois anos de edição. O filme, com duração de quase quatro horas, e dividido em duas partes, *Fest der Völker* (Festa dos Povos) e *Fest der Schönheit* (Festa da Beleza), ficou conhecido pela exaltação do corpo jovem, atlético, da saúde, da “beleza”, funcionando como vitrine ideológica do nazismo (Nazario, 2012).

Inicialmente conhecida como atriz e dançarina, Leni foi a cineasta responsável por dirigir os filmes oficiais do nazismo, como as obras *Triumph des Willens* (1935; *Triunfo da Vontade*) e *Olympia* (1938). Após a guerra, a diretora enfrentou os processos de desnazificação, mas foi considerada apenas *Mitläuferin* (simpatizante), o que é contestado por pesquisadores do assunto, uma vez que sua obra revela total alinhamento com a ideologia

¹⁷ Contraponto à estetização da política promovida pelo fascismo. É a tarefa revolucionária de colocar a arte a serviço da transformação social (Benjamin, 2021).

nazista, principalmente com os ideais eugênicos do regime. Longe de ser unanimidade, o debate sobre Leni oscila entre o reconhecimento do trabalho artístico da cineasta e o papel que ela exerceu na difusão do mito ariano, que contribuiu para que os crimes cometidos pelo regime fossem legitimados (Santos, 2021).

Embora o projeto eugênico nazista seja geralmente relacionado à morte e ao terror, essa caracterização (verdadeira, diga-se de passagem) não captura a sua totalidade. Paralelamente a essa “eugenia negativa” conhecida e amplamente denunciada, do assassinato em massa de doentes mentais, das câmaras de gás ou dos campos de concentração e de extermínio, se organiza também um conjunto de ações e discursos de uma “eugenia positiva”, isto é, a promoção e difusão de um ideal considerado “belo”, “saudável” e “forte” como padrões universais (Santos, 2021). Ao cristalizar ideais de *rasse*¹⁸, reforça e legitima as exclusões, esterilizações e o extermínio em massa daqueles que não se enquadram nos padrões desejados. Porém, essa “eugenia positiva” muitas vezes não é imediatamente reconhecida como uma representação do nazifascismo. *Olympia* é a síntese de parte do projeto político do nazismo, seus valores, seus signos, sua concepção de mundo. Um projeto, aliás, muito maior que esse filme, e com ecos e permanências até os dias de hoje.

É importante ressaltar que o conceito de beleza utilizado aqui é aquele formulado no pensamento eugênico do século XIX e aprofundado após a década de 1920. Empregar esse conceito para refletir sobre o presente não seria anacrônico, desde que se parta de uma concepção histórica que compreende o presente como atravessado por resquícios do passado. É evidente que o conceito de beleza não é universal, manifestando-se de maneiras diversas em diferentes contextos culturais, sociais e históricos. Contudo, o que nos interessa nesta análise é compreender o belo como uma construção ideológica ligada à eugenia e à propaganda nazifascista, que promoveu um projeto de “embelezamento” social por meio da exclusão e da homogeneização. Nesse sentido, a “beleza” foi instrumentalizada para legitimar práticas discriminatórias e reforçar hierarquias sociais (Santos, 2021).

A permanência de discursos normativos, hierárquicos e excludentes, muitas vezes sob a fachada de valores universais, e a relação quase simbiótica entre saúde e beleza, pode ser observada em outros exemplos contemporâneos. A cultura *fitness*, muito popular na atualidade e disseminada em redes sociais, como *Instagram* e *TikTok*, normalmente exalta um tipo específico de corpo: jovem, magro e atlético. Esse ideal é apoiado por narrativas de

¹⁸ Cornelsen (2004, p.7) indica que o termo *rasse* no discurso nazista, designa uma “categoria sistemática que expressa totalidade de elementos pertencentes a uma determinada espécie” O termo não é vinculado apenas à uma questão biológica, mas também à aspectos culturais, históricos e espirituais (Rosenberg, 1934, p. 4, *apud* Santos, 2021, p.51)

autocuidado, disciplina, bem-estar e, na prática, desqualifica e marginaliza corpos e vidas com rotinas e hábitos diferentes daqueles. A ascensão da estética intitulada de *clean girl*, caracterizada por uma imagem “minimalista”, com maquiagem “natural”, cabelos lisos e sem *frizz*, e uma aparência de *effortless beauty* (beleza sem esforço), é também um processo de exclusão dos cabelos texturizados, dos corpos racializados e das marcas e práticas culturais de diferentes povos. Longe de ser apenas tendências estéticas, apartadas de qualquer discurso político, reforçam normas de gênero, raça e classe. Movimentos políticos nacionalistas, a exemplo do partido Vox, na Espanha, também aderem a estéticas homogeneizantes, às representações clássicas e ao discurso de busca por um passado idealizado.

Recentemente, dois eventos sintetizaram um pouco esse debate. A *American Eagle*, marca de jeans norte-americana, lançou uma campanha com a atriz Sydney Sweeney (filiada ao Partido Republicano), que utiliza a semelhança da pronúncia entre as palavras *jeans* e *genes* em inglês para associar a atriz – loira, magra, de olhos azuis – a um ideal de beleza e genética. A campanha dialoga com declarações do Presidente norte-americano Donald Trump, que em mais de uma ocasião já associou mazelas sociais, como o aumento da criminalidade, à imigração, afirmando que há entre os imigrantes nos Estados Unidos muitos “genes ruins”. Assim, a simbologia da campanha remete a um imaginário estético e biológico excludente, que associa valor social e superioridade a determinadas características físicas, reafirmando padrões eurocêntricos. A estética disseminada nessa campanha publicitária, com fins propagandistas, faz parte de um processo histórico, em que a construção de identidades foi marcada por dicotomias entre o “civilizado” e o “selvagem” e a imposição de um padrão estético branco serve como ferramenta de dominação e exclusão.

Outro movimento em alta na sociedade norte-americana, e que envolve esse mesmo público, são os *rush* das *sororities* (irmandades) das universidades, principalmente dos estados do Alabama e Mississippi. As jovens brancas, magras, muitas vezes republicanas, de classe média, que promovem um estilo de vida relacionado com valores conservadores, a estética da perfeição e a ostentação, fazem uma espécie de ritual de divulgação e seleção (excludente, diga-se de passagem) para participar dessas irmandades. Esses *rushs* muitas vezes são postados no *Instagram* e *TikTok*. Em vídeos mais recentes, as jovens dançam simetricamente, com seus corpos magros, cabelos loiros e pele branca, as roupas quase idênticas e se associam a valores como os da família tradicional, o patriotismo, a competitividade e a disciplina. A afirmação de um determinado padrão de beleza, vitalidade, saúde e “genes” opera, nesses casos, simbolicamente como uma forma de eugenia positiva, promovendo e difundindo um ideal supostamente desejável e universal, arraigado em

características físicas específicas, associadas à ideia de superioridade.

No Brasil, o documentário *O fim da beleza* (2024), produzido pela empresa de extrema direita Brasil Paralelo, também apresenta elementos dessa estética eugênica. Apresentado como um material cultural, o filme mobiliza as mesmas ideias presentes nestes outros exemplos. A divulgação do documentário no site da produtora destaca que “desde o iluminismo, o ser humano vem se afastando das ideias e valores que sustentavam a cultura ocidental” e que “a beleza rege as estruturas da sociedade e não se trata de uma mera ideia individual”. A beleza, concebida como universal, objetiva e ligada a um ideal físico eurocêntrico, coloca-se a serviço de determinadas ideias, enquanto, em oposição, a feiura passa a ser tudo aquilo que não se encaixa nesses padrões e que, portanto, deve ser combatida. Assim como as exposições de “arte degenerada”, na Alemanha da década de 1930, nesse documentário fica manifesto o desprezo e a desqualificação por toda forma artística ou estética, de todos os corpos e práticas que não se encaixem no padrão hegemônico.

A instrumentalização da estética encontrou em *Olympia* (1938) uma de suas expressões mais conhecidas. Não à toa, os Jogos Olímpicos de 1936 e, consequentemente, o filme de Riefenstahl, têm sido objetos de análise de diversos pesquisadores. Excelentes trabalhos foram produzidos por pesquisadores brasileiros, a exemplo de Elcio Loureiro Cornelsen (2006; 2023), Ana Luiza Ianeles dos Santos (2021), Victor Andrade de Melo (2005) e Luiz Nazario (2012).

De forma mais ampla, ao observar a instrumentalização da arte e da cultura da Antiguidade grega nos Jogos Olímpicos de Berlim, Elcio Loureiro Cornelsen (2006), em “*Olímpia a serviço de Germânia*”, indica que a apropriação de elementos como a monumentalidade arquitetônica, a perfeição física e a estética das esculturas neoclássicas foi cuidadosamente selecionada para projetar uma imagem de continuidade entre a Antiguidade e o Terceiro Reich. Ao aprofundar a análise, torna-se evidente como a apropriação dessa estética foi esvaziada de seu sentido original e colocada a serviço da ocultação da violência do regime. Esses argumentos são reforçados na análise de Luiz Nazario (2012) em “*O discurso ideológico de Olympia*”, que observa como os Jogos Olímpicos de 1936 foram transformados em propaganda política e como o filme *Olympia* foi central nesse processo. Por meio de um orçamento milionário e um aparato técnico inédito, Leni Riefenstahl construiu o filme como narrativa ideológica, em que a Alemanha aparece como herdeira da tradição greco-romana.

Mauro L. Rovai (2009) também oferece contribuições sobre essas questões no texto “*Imagem e técnica como itinerários das ciências sociais: considerações sobre o cinema de Leni Riefenstahl*”. O autor analisa sobretudo as duas obras mais conhecidas da diretora,

Triumph des Willens e *Olympia*, indicando que os recursos técnicos foram fundamentais para a construção do sentido político dos filmes. A partir dessa análise, torna-se possível compreender como tais obras atuaram ativamente no projeto nazista.

Já Victor Andrade de Melo (2005), no artigo intitulado “de Étienne-Jules Marey a Leni Riefenstahl”, busca compreender as articulações e proximidades entre esporte e cinema. Para isso, compara principalmente dois filmes, *Kuhle Wampe* e *Olympia*. Ao abordar o filme de Riefenstahl, o autor demonstra como o esporte foi apropriado para servir de propaganda, glorificando o corpo ariano e a identidade nacional, numa homogeneização que contrasta com a diversidade de *Kuhle Wampe*. A análise de Melo reforça a ideia de que tais representações evoluíram com o amadurecimento da linguagem cinematográfica, refletindo as contradições da modernidade.

Na mesma direção, Ana Luiza Ianeles dos Santos (2021), em sua dissertação intitulada *O belo, o forte e o saudável: Eugenia e representações nazistas nas obras e narrativas de Leni Riefenstahl (1945-2002)*, analisa como os conceitos de beleza, força e saúde, articulados ao discurso da eugenia positiva, são fundamentais para compreender a obra da cineasta. Mesmo que Riefenstahl tenha sido considerada apenas *Mitläuferin* (simpatizante) pelo Tribunal de Desnazificação, Santos (2021) aponta como suas produções são repletas de elementos fundamentais para o nazismo. O trabalho da autora, bem como os trabalhos de Cornelsen (2006) evidenciam como a estética fascista é mascarada por uma suposta neutralidade artística e suposto entendimento universal do “Belo” e do “Saudável”. O trabalho de Santos (2021) é fundamental para esta tese, pois a autora reconhece que a eugenia está longe de ser um capítulo encerrado da história.

Destaco ainda outros dois trabalhos que contribuíram para a análise de *Olympia*. Susan Sontag (2022), em seu ensaio “Fascinante Fascismo”, indica como a estética do fascismo busca seduzir por meio do apagamento da diferença, da ode à disciplina e da ordem. Já David Welch (2004), ao analisar a construção de *Volksgemeinschaft*¹⁹ (Comunidade do povo) na propaganda nazista, destaca como essa ideia ao reforçar a retórica de unidade, de comunidade em torno de valores “verdadeiramente alemães”, excluía sistematicamente os grupos que não se encaixavam nesses ideais. Seus elementos reforçam os valores existentes naquela sociedade, construindo um *Volk*²⁰ (povo) orgânico e coeso racialmente, promovendo a ideia de harmonia social. Fontana (2021) observa a manipulação das emoções na propaganda nazista e

¹⁹ A tradução de *Volksgemeinschaft*, no discurso nazista, tem certa similaridade com a ideia de *Rasse*, de maneira que a compreensão desse conceito precisa estar relacionada a uma comunidade “racial”.

²⁰ O conceito de *Volk*, nesse contexto, se aproxima da noção de *Rasse*.

os artifícios que foram utilizados para isso, indicando como a ideia de comunidade era indispensável para despertar sentimentos.

Iniciando nossa análise pelo título da obra, sua escolha – assim como todas as outras – não foi ocasional. Os títulos dos dois volumes de *Olympia* são apropriações da ideia da festa como algo que vai além de um ornamento retórico. As festas representam momentos de compartilhamento social, de intercâmbio cultural, de consolidação de vínculos. Elas evocam narrativas de memória coletiva, na intenção de preservá-las ou revivê-las. E, nesse sentido, une e distingue pessoas com afinidades comuns. Dessa forma, as festas emergem como um mecanismo de coesão e integração, capaz de mobilizar resistências, mas também revelar contradições (Guarinello, 2001). Com isso, as festas são também campo de disputas simbólicas, que podem ser apropriadas por diferentes interesses, funcionando como forma de dominação, vitais para a construção da *Volksgemeinschaft*.

Em *Olympia*, os volumes *Fest der Völker* (Festa dos Povos) e *Fest der Schönheit* (Festa da Beleza) funcionam como estratégias de apropriação da ideia de festa, transformando os Jogos Olímpicos de 1936 em um ritual coletivo, festivo, uma grandiosa celebração nazista, que glorifica corpos perfeitos, exaltando a força e a beleza “ariana”, ao mesmo tempo que evoca as massas, a memória coletiva, ao retorno ao passado germânico e os associa à antiguidade grega. Obviamente, como as festas também são espaços de liberdade e resistência, ao mobilizar esses sentidos, não consegue deixar de demonstrar as fissuras, como as vitórias do corredor norte-americano e negro Jesse Owens.

Inserida no processo de *Gleichschaltung* (sincronização) e *Volksgemeinschaft*, a intervenção no lazer se constituiu como forma de controle social e ideológico durante o regime nazista. Cornelsen (2023) indica como a KdF (*Kraft durch Freude* - Comunidade Nacional-Socialista Força pela Alegria) fazia parte do projeto de transformar o tempo livre das trabalhadoras e dos trabalhadores em espaços instrumentalizados para aquela ideologia e regulados para a reprodução da força de trabalho. Para isso, a KdF atuava na organização de eventos e cursos, na promoção de diferentes modalidades esportivas, oferta de viagens de férias e fins de semana e na melhoria do ambiente de trabalho. O propósito era criar, sob a ideia de “alegria”, uma experiência de pertencimento e comunidade, ao mesmo tempo que utilizava do lazer, que em muitos contextos adquire o caráter de liberdade e resistência, como forma de controle e coerção.

Essa mobilização da festa e da alegria aparece em *Olympia* muitas vezes na vibração das massas, compondo a ideia de unidade nacional. No início do primeiro filme, após a evocação do passado clássico que abordaremos a seguir, somos apresentados à figura de

Adolf Hitler e ao aparato militar, abrindo os Jogos de 1936. Esses planos são alternados por planos gerais, de um público que reage em êxtase (Figura 35). Como indica Burke (2004), a arte sempre parte de um ponto de vista. Ao escolher essa alternância de planos, Hitler / aparato militar / multidão alegre, sugere-se força e legitimidade desse líder e de seu governo, operando a festa e a alegria como meio de validação política.

Figura 35: Reação do público após apresentação dos Jogos por Hitler



Fonte: Riefenstahl, Leni (1938: 18'13'')

É interessante perceber a mobilização da “massa festiva”. O movimento sincronizado de milhares de pessoas, fazendo o mesmo gesto de apoio ao líder, cria a impressão de ordem, coesão, disciplina e monumentalidade (Figura 36 e Figura 37). Esse corpo coletivo difere dos corpos coletivos visualizados em *Kuhle Wampe*. Em *Olympia* a massa obediente e submissa a um líder, sem espontaneidade ou diversidade, é pensada para ser visualmente impressionante e idêntica.

Figura 36: Massas em *Olympia* (parte 1)



Fonte: Riefenstahl, Leni (1938: 18'43'')

Figura 37: Massas em *Olympia* (parte 2)



Fonte: Riefenstahl, Leni (1938: 20'43'')

Olympia é um filme incontornável quando o assunto é a propaganda nazista, ou mesmo a relação entre arte e política. Em sua defesa, Leni Riefenstahl costumava dizer que era apenas fascinada pelo “belo” (como se esse fosse um conceito universal²¹), e que os filmes que produziu para o regime foram documentários, afirmando uma suposta neutralidade do gênero.

Embora costumeiramente associado a uma pretensa objetividade, o gênero documentário é como todos os outros: existe uma escolha sobre o que filmar, como filmar, quais os ângulos, qual a iluminação, quais os elementos que serão registrados. Tudo depende de uma decisão, feita de maneira consciente por aqueles que produzem o filme (Santos, 2021; Nazario 2012). As escolhas de enquadramento, montagem, trilha sonora, completamente articulados aos ideais do regime, ficam evidentes já nos primeiros segundos do filme, com a evocação da Grécia Antiga e da estética Neoclássica (Figura 38 e Figura 39). Essa estratégia de apropriação de símbolos, elementos e valores buscava legitimar o projeto nacional-socialista. Riefenstahl usa de imagens de ruínas, estátuas gregas se transformando em corpos humanos, filmagem de névoas, criando um cenário quase sagrado, que em seguida migra para o cenário dos Jogos Olímpicos de 1936. Esses trechos iniciais conectam a civilização helênica com a “nova” Alemanha. Cornelsen (2006, p. 197) indica que um dos expedientes largamente utilizados pelos nazistas foi a “apropriação indébita do teor cultural e artístico da Antigüidade grega como forma de legitimação político-ideológica”. Ao trazer

²¹ Na plataforma Mubi, é possível ler críticas e comentários sobre os filmes. Apesar de comentários que apontam a propaganda “invisível” e a conexão com o nazismo, a maioria dos usuários exaltam a beleza visual em *Olympia*, dos corpos, do esporte e da evocação da Grécia Antiga. Esses comentários demonstram como o projeto eugênico presente no filme ainda é percebido por muitos como uma celebração universal do “belo”.

esses elementos para o filme, a cineasta reforça e consolida a narrativa promovida pelo regime.

Figura 38: Evocação da estética Neoclássica em *Olympia* (Parte 1)



Fonte: Riefenstahl, Leni (1938: 07'07'')

Figura 39: Evocação da estética Neoclássica em *Olympia* (Parte 2)



Fonte: Riefenstahl, Leni (1938: 07'10'')

Essa evocação neoclássica, em conjunto com a *Körperkultur* (cultura do corpo), funciona simbolicamente como legitimação da busca do corpo belo, forte e saudável. O corpo belo seria o harmônico, proporcional e simétrico, de acordo com os ideais da arte grega. O forte é aquele que demonstra vigor e energia, pois era esse o tipo de corpo que deveria ser associado ao combate, ao trabalho e à nação. E o saudável é o corpo livre de doenças, deformidades ou qualquer traço considerado indesejável, de acordo com a perspectiva eugenista e segregacionista do regime. Dessa forma, esses três conceitos atuam de maneira

articulada, formando o ideal corporal nazista, justificando os critérios de quem era incluído e quem era excluído (Santos, 2021).

É importante ressaltar que a individualidade retratada nos recortes dos corpos, nos desempenhos dos atletas, tem papel fundamental nessa construção simbólica, pois funciona como referência normativa. O corpo atlético e vigoroso presente em tela não representa apenas o indivíduo, mas serve como metáfora para a saúde, a força e a beleza do *Volk* alemão (Santos, 2021). Quando a cineasta mobiliza a simetria, a potência, a excelência física, a disciplina, ela indica também a homogeneidade esperada. Dessa forma, mesmo quando isolado dos outros, longe das massas, o corpo representado é o da nação. Aquele atleta forte, belo, saudável, encarna o tipo desejado pelo regime, é uma demonstração do que todos devem almejar para servir adequadamente àquele projeto.

Compreendida essa centralidade do corpo e desses conceitos em *Olympia*, fica evidente a importância que o esporte desempenhava na propaganda nazista. No filme de Riefenstahl, o esporte é espetacularizado, os atletas são filmados em *contra-plongée*, como deuses e heróis, em ângulos que os aproximam das nuvens, enquanto a câmera lenta destaca, com solenidade, cada detalhe grandioso de seus movimentos (Figura 40). A montagem proporciona uma coreografia de corpos com a presença de planos dos recortes mais plásticos dos movimentos dos atletas. Essas escolhas, nunca neutras, constroem um caráter ritualístico, de grandiosidade, em homenagem ao regime e na busca desse “Novo homem” alemão (Groys, 2015).

Figura 40: Salto de um atleta em *Olympia* (1)



Fonte: Riefenstahl, Leni (1938: 91'10'')

Na imagem acima, em *Fest der Schönheit*, é possível perceber claramente esses

elementos. O fundo composto apenas pelo céu contribui para o isolamento do corpo, destacando sua plasticidade e forma. A escolha da angulação coloca o corpo próximo ao céu e em posição de destaque absoluto, transformando-o na figura central do enquadramento e aproximando-o do ideal escultórico. Os músculos das pernas e costas da imagem abaixo (Figura 41), visivelmente contraídos, revelam força e controle corporal. Assim, o corpo e o gesto atlético são monumentalizados, adquirindo caráter sobre-humano, mitológico.

Figura 41: Salto de um atleta em *Olympia* (2)



Fonte: Riefenstahl, Leni (1938: 91'27'')

O corpo não é centralizado somente nas práticas esportivas. Até o momento de descanso é convertido em celebração estética e ideológica. No início do volume *Fest der Schönheit*, atletas da equipe olímpica italiana, nus e seminus parecem estar vivendo um momento de lazer (Figura 42). A sequência destaca os corpos masculinos correndo em uma floresta idílica, logo em seguida se banhando em conjunto e, posteriormente, nadando em um lago (Figura 43). Os corpos possuem destaque na maioria dos planos e o jogo de luz e sombra evidenciam o brilho da pele e o relevo dos músculos, transformando os atletas em esculturas. Os gestos entre eles, a proximidade de seus corpos, a água em abundância e o ambiente natural, indicam pureza, higiene, saúde, beleza e comunidade. Contudo, é fundamental notar que esse ideal de harmonia e pertencimento é restrito àqueles considerados parte legítima do grupo.

Figura 42: Atletas nus e seminus em momentos de lazer



Fonte: Riefenstahl, Leni (1938: 3'58'')

Figura 43: Atletas nadando e se socializando em um lago



Fonte: Riefenstahl, Leni (1938: 04'56'')

O ideal de comunhão não se estende ao universo esportivo do filme. Na corrida de 800m, enquanto os corredores encontram-se alinhados, um narrador diz “Dois corredores negros contra os mais fortes da raça branca” (Figura 44). Mais do que uma disputa entre os países, o discurso constrói explicitamente uma oposição racial, entre negros e brancos. O narrador indica que o favorito é o estaduniense John Woodruff, homem negro, que inclusive ganhou a prova. Um recurso recorrente no filme é a tentativa de construir uma aparência de neutralidade, funcionando como estratégia para apresentar o evento olímpico (e o regime nazista) como exemplo de civilidade diante das outras nações. Essa pseudoneutralidade, mesmo quando reconhece os talentos de outros povos, não consegue disfarçar o teor ideológico do filme. Após a fala do narrador reconhecendo a possibilidade de vitória de um atleta negro, a câmera foca no público eufórico gritando “Itália”, em apoio a um dos oponentes mais competitivos. O som dos gritos acompanha grande parte da prova, e a decisão

em destacar o grito da torcida italiana, sendo que o atleta estadunidense também tinha torcida, privilegia as manifestações de apoio aos atletas brancos e europeus, frente aos outros.

Figura 44: Início da corrida de 800m



Fonte: Riefenstahl, Leni (1938: 52'05'')

Apesar desse esforço de predileção, é importante destacar como o contraditório do discurso eugênico nazista escapa mesmo nas suas propagandas mais controladas. Mesmo com a tentativa de construir em *Olympia* um espetáculo de ode a uma suposta superioridade racial, a performance de atletas negros como John Woodruff e Jesse Owens foram êxitos incontestáveis, que não foram apagados.

Jesse Owens foi um dos maiores nomes dos Jogos de 1936. Nesse plano, vemos o atleta concentrado, com foco no momento da largada (Figura 45). No meio de todas as escolhas dos produtores em destacar corpos específicos, sua imagem, mesmo que tratada também de forma escultórica, assim como a dos outros atletas, possui outra simbologia: a de resistência em um contexto hostil, excludente e eugênico. Após a vitória o atleta aparece sorrindo por alguns breves segundos e, na sequência, a câmera enquadra as bandeiras dos Estados Unidos, da Alemanha nazista e do Japão. A função cerimonial de reconhecer as vitórias fica ambígua. Não se pode apagar a vitória de Owens, mas a direção opta por dissolver rapidamente seu feito na solenidade das nações.

Figura 45: Jesse Owens concentrado antes da largada



Fonte: Riefenstahl, Leni (1938: 58'58'')

O esporte, apropriado pela propaganda nazista, servia para legitimar seus discursos: hierárquicos, disciplinares e que fabricam símbolos eugênicos de beleza, força, saúde e heroísmo. Entretanto, é interessante perceber que justamente por seu caráter coletivo, é um dos espaços em que os limites desse projeto aparecem.

A respeito do fenômeno esportivo em diferentes projetos estéticos e políticos, Melo (2005) aponta como *Olympia* diverge de *Kuhle Wampe*, um funcionando como metáfora da luta coletiva e o outro como espetáculo nazista. É interessante olhar para alguns dos esportes nos dois filmes.

O ciclismo, por exemplo, aparece em *Kuhle Wampe* em dois momentos distintos: na competição da busca por emprego e no festival esportivo operário. Em *Olympia*, a corrida entre os ciclistas tem similaridades com os sentidos da corrida por emprego em *Kuhle Wampe*. O uso de plano detalhe nas rodas das bicicletas, a música vigorosa e dramática, cria uma sensação de competitividade, tensão e disputa, presentes nas montagens que intercalam olhares e gestos entre os atletas, o ritmo da sequência, tudo remonta a uma intensa competitividade (Figura 46). Quando vários atletas estão enquadrados, seus rostos tornam-se indistinguíveis, iguais; o foco recai sobre a velocidade e a potência dos corpos em movimento (Figura 47). No festival esportivo em *Kuhle Wampe*, o ciclismo – que, assim como em *Olympia*, muitas vezes é filmado em plano geral e em um ambiente arborizado – ganha outro sentido. O ritmo é mais lento, a música é alegre e a competitividade parece dissolvida em torno de um ideal comum.

Figura 46: Foco nas rodas durante a prova de ciclismo



Fonte: Riefenstahl, Leni (1938: 61'09'')

Figura 47: Velocidade e competitividade durante a prova de ciclismo



Fonte: Riefenstahl, Leni (1938: 60'19'')

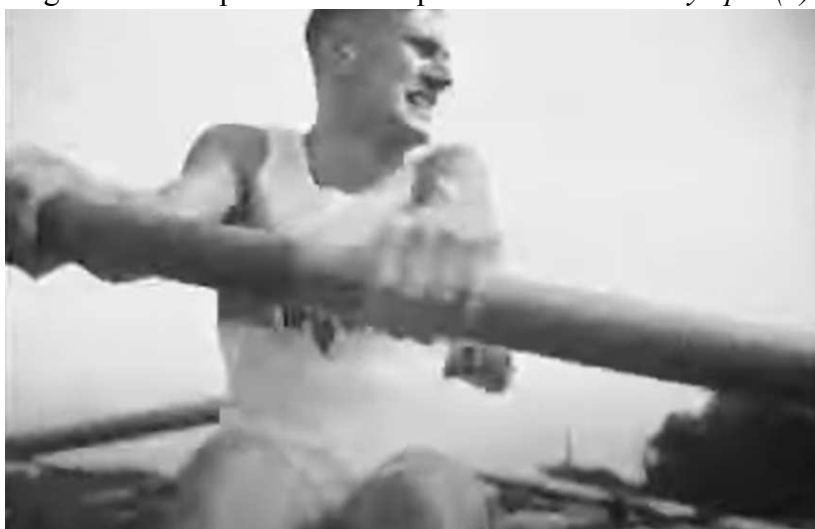
Isso também acontece em outras modalidades, como no remo. Em *Olympia*, o destaque é dado à ultrapassagem da embarcação alemã sobre as demais, com os remadores perfeitamente sincronizados, enfatizando a homogeneidade e a disciplina. A música, as expressões faciais e os gritos que parecem bradar *Los! Komm schon!* (Vai! Vamos lá!), indicam um momento de tensão. Isso reforça o esporte em articulação à lógica militar e competitiva. O significado dessas escolhas estéticas e narrativas é a busca por afirmação da superioridade nacional, transformando as vitórias esportivas em metáforas da luta contra as outras nações (Figura 48 e Figura 49).

Figura 48: Competitividade na prova de remo em *Olympia* (1)



Fonte: Riefenstahl, Leni (1938: 64'50'')

Figura 49: Competitividade na prova de remo em *Olympia* (2)



Fonte: Riefenstahl, Leni (1938: 65'05'')

Em *Kuhle Wampe*, o esporte tem outro significado: a música vigorosa é metáfora para uma vitória mais ampla, do proletariado na luta de classes. No remo, não existe essa mesma tensão. A expressão da atleta ao final da prova é de alegria e satisfação (Figura 50). As embarcações finalizam a prova com uma recepção plural, calorosa e entusiasmada (Figura 51).

Figura 50: Atleta satisfeita em *Kuhle Wampe*



Fonte: Dudow, Slatan. (1932: 52'24'')

Figura 51: Recepção calorosa dos atletas em *Kuhle Wampe*



Fonte: Dudow, Slatan. (1932: 52'19'')

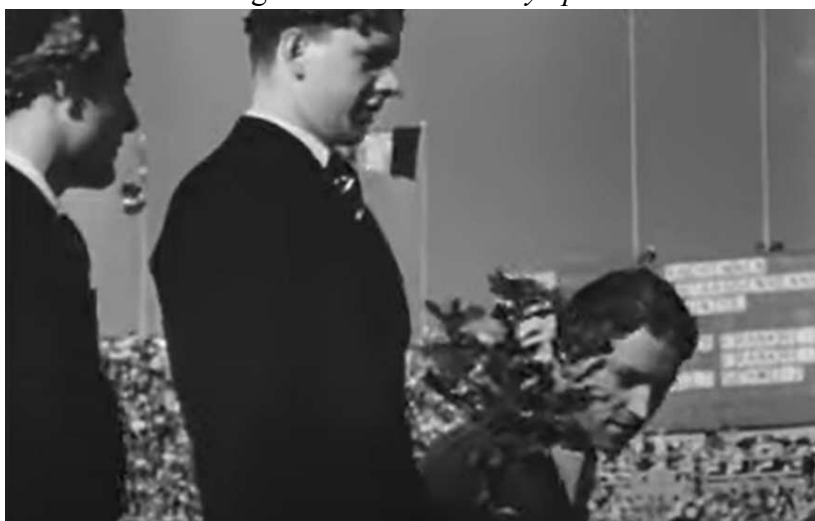
O pódio também evidencia essa diferença no significado do esporte: em *Kuhle Wampe* o pódio é coletivo, filmado como um espaço de encontro em que todos estão juntos, até mesmo o público (Figura 52). Em *Olympia*, o pódio é individual e o público é restrito ao papel de espectador daquele espetáculo solene (Figura 53). Se em *Olympia* o esporte é representado como uma disputa supremacista, excludente e eugênica, em *Kuhle Wampe* ele é afirmado como prática coletiva, plural e alegre, a utopia de um outro mundo possível.

Figura 52: Pódio em *Kuhle Wampe*



Fonte: Dudow, Slatan. (1932: 52'52'')

Figura 53: Pódio em *Olympia*



Fonte: Riefenstahl, Leni (1938: 62'02'')

O encerramento de *Olympia* é composto por uma sequência do Estádio Olímpico repleto de feixes de luz ascendentes, formando uma espécie de catedral. A escolha em finalizar o filme com essa imagem remete diretamente à linguagem visual dos comícios de Nuremberg, registrados pela mesma cineasta em *Triumph des Willens*. Os feixes de luz consagram o fim do ritual mítico de *Olympia*.

Os valores, de beleza, de arte, de cultura, que são financiados por governos, estimulados pela mídia e patrocinados por corporações, seguem sendo determinados por uma parcela específica da população. Esses valores se impõem por meio de um movimento duplo: ao mesmo tempo em que valorizam e promovem determinados corpos, práticas e costumes, apagam e marginalizam outras.

Olhar para *Olympia* é olhar para as disputas em torno do lazer e do esporte e como

suas representações foram capturadas por projetos políticos eugênicos. A festa, celebrada no título e também nas arquibancadas do filme, delimita que tipo de festa é e quem pode dela participar. O esporte é mobilizado e rigidamente condicionado à ideologia nazista, funcionando como instrumento de distinção, exclusão e afirmação de um ideal específico de pertencimento e identidade coletiva. Mas, como bem vimos, não existe controle sem resistência e não há fonte cinematográfica que não nos permita enxergar algumas delas. As vitórias de Jesse Owens e John Woodruff foram impossíveis de se ignorar, tornando-se fissuras na narrativa supremacista do filme.

Neste capítulo deparei-me com liturgias de ordem, disciplinarização e monumentalidade e com projetos conservadores de sociedade e, consequentemente, esporte e lazer (e, obviamente, com todas as contradições presentes nesses projetos). Passemos agora para os projetos, experiências e experimentações de um novo mundo, na qual os objetos dessas análises se convertem em resistência, invenção e organização.

4. ANTECIPAÇÕES DE UM NOVO MUNDO

Nada é impossível de mudar

Desconfiai do mais trivial,

na aparência singelo.

E examinai, sobretudo, o que parece habitual.

Suplicamos expressamente:

não aceiteis o que é de hábito

como coisa natural.

Pois em tempo de desordem sangrenta,

de confusão organizada,

de arbitrariedade consciente,

de humanidade desumanizada,

nada deve parecer natural.

Nada deve parecer impossível de mudar.

(Brecht, Bertolt, 1982)

Cunhada por Thomas More, a palavra utopia descreve uma ilha imaginária, carregando uma ideia de um “não lugar”. Ao longo dos séculos, passou a ser entendida como um exercício filosófico de reflexão de um outro mundo, como forma de criticar o presente. Avançando um pouco mais e em diálogo com o pensamento marxista, a utopia é deslocada do campo da imaginação, para atuar como prática social de antecipação. Assim, enquanto muitos exaltam a cultura, o lazer e o esporte em um ideal conservador, disciplinado e homogêneo, outros, desafiavam essas ideias e propunham projetos de futuro, revelando aspirações de emancipação fundamentadas em experiências concretas da classe operária (Chauí, 2008; Claeys, 2013).

Sob esse prisma, este capítulo busca olhar principalmente para os filmes que encenam novos mundos.

4.1 *Stachka* (1925)

Stachka (A greve, 1925) foi o primeiro longa-metragem de Sergei Eisenstein, realizado em colaboração com Grigori Aleksandrov, Ilya Kravchunovsky e Valer Plateniev. Produzido como parte das comemorações do vigésimo aniversário da Revolução de 1905, o filme insere-se no contexto de consolidação do cinema soviético enquanto meio pedagógico e propagandístico. Seu elenco é composto por artistas do grupo de teatro *Proletkult*, movimento cultural que visava à criação de uma arte autenticamente proletária, desvinculada dos valores e ideais burgueses.

Ambientado na Rússia pré-revolucionária, sob o regime Czarista, *Stachka* narra uma

greve de trabalhadores e trabalhadoras. A narrativa do filme é dividida em seis atos e se inicia com uma frase atribuída ao líder revolucionário Vladimir Lenin: “a força da classe operária é a sua organização. Sem organização das massas, o proletário não é nada. Organizado é tudo. Ser organizado significa unidade na ação, unidade na atividade prática” (Eisenstein, 1925). O trecho introduz o tema central do filme, ao mesmo tempo em que o vincula à política e à busca pela construção coletiva de um novo mundo.

Em um contexto de efervescência cultural, logo após 1917, o diretor de *Stachka* emergiu como uma das principais figuras do cinema soviético, concebendo a arte como ferramenta para mudar o mundo. Assim, ao desenvolver suas teorias em torno da montagem, experimentações estéticas e conceitos fundamentais, Eisenstein buscou a criação de um cinema verdadeiramente marxista, no qual arte, política e cultura estivessem articuladas na produção de sentidos vinculados à experiência revolucionária, à consciência de classe e ao projeto político-social soviético daquela época.

Em *Stachka*, é possível observar como a ideologia marxista e, consequentemente, a arte política do construtivismo estavam presentes, tanto na forma, quanto no conteúdo (aqui compreendidas como indissociáveis). A narrativa do filme aborda as desigualdades sociais, lutas da classe operária, demandas dos trabalhadores e trabalhadoras por melhores condições de vida, a exploração e a opressão, entre outras temáticas cotidianas e próximas ao povo soviético.

Os elementos formais desse filme também refletem elementos caros à vanguarda artística construtivista, tais como a ênfase nas formas geométricas, o uso de elementos do cotidiano da mão-de-obra operária e a manipulação visível das imagens por meio de montagem, uma vez que os construtivistas acreditavam na necessidade da percepção da arte enquanto construção humana.

Nesse cenário, verifica-se que, na obra de Eisenstein, a montagem deve ser compreendida como um processo dialético, fundada em elementos que geram conflitos. Isto porque, para o cineasta, a obra de arte não se apresenta como um objeto acabado, fechado em si mesmo, mas como um processo dinâmico que convoca a participação ativa do espectador, permitindo-lhe reconstruir, em sua própria experiência sensível e intelectual, o percurso criativo trilhado pelo artista (Paiva, 2011; Eisenstein, 2002).

Diante disso, a montagem desenvolvida pelo teórico e diretor de *Stachka* parte de uma ideia central, qual seja: “dois pedaços de filme de qualquer tipo, colocados juntos, inevitavelmente, criam um novo conceito, uma nova qualidade, que surge da justaposição” (Eisenstein, 2002, p. 14). Essa técnica pode ser interpretada como uma expressão da dialética

marxista presente em suas obras. Bernardet (1981) aponta que

[e]le vê aí a estrutura do pensamento dialético em três fases: a tese, a antítese e a síntese. Essa montagem não reproduz o real, não o macaqueia, ela é criadora. Não reproduz, produz. Já que a estrutura da montagem é a estrutura do pensamento, o cinema não terá por que se limitar a contar histórias, ele poderá produzir idéias. O que vai guiar a montagem não será a sucessão dos fatos a relatar para contar uma história ou descrever uma situação, mas o desenvolvimento de um raciocínio (Bernardet, 1981, p. 25).

Dessa maneira, entende-se que essa fragmentação do enredo produz uma espécie de “colisão” de imagens. Tal estratégia revela-se fundamental, pois obriga o espectador a confrontar, simultaneamente, diferentes aspectos da narrativa, de modo a construir um novo sentido ou uma síntese. Um exemplo marcante é a justaposição entre um massacre de trabalhadores e cenas de bois sendo abatidos: a associação simbólica evidencia a brutalidade do Czarismo e favorece a tomada de consciência, produzindo, assim, significados que ultrapassam a simples narração dos fatos.

A ruptura com a linearidade narrativa também representava, para Eisenstein, um afastamento do naturalismo — estética dominante no teatro burguês do século XIX e amplamente apropriada pelo cinema do período, sobretudo pelo modelo hollywoodiano. O naturalismo buscava a reprodução “fiel” da realidade, sustentada pela continuidade temporal e espacial e pela identificação emocional do espectador. Em oposição a essa lógica, Eisenstein defendia que o papel do cinema não era parecer “real”, mas revelar as contradições do mundo e convocar à ação.

Em *Stachka*, o sentido do filme é construído principalmente por meio do choque, ou seja, de sínteses que dão origem a novas ideias. Tem similaridade com o efeito de estranhamento, de Brecht, por meio de retardamentos, repetições e paradas abruptas, evitando assim o encadeamento emocional ou o efeito de catarse, muito comum no cinema naturalista. Isso é algo evidente também em *Kuhle Wampe*. Não se busca, portanto, simular uma realidade exatamente como ela é, mas sim revelar que aquilo que está sendo apresentado é um filme, uma construção. Por isso, interrupções, mudanças de tom, canções e cenas abruptas são recursos deliberados: elementos que rompem com o fluxo narrativo naturalista e colocam o espectador em posição crítica, levando-o a perceber a arte, e o próprio mundo, como construções históricas e, portanto, passíveis de transformação.

É importante ressaltar, além disso, que as produções acadêmicas sobre *Stachka* ainda são relativamente escassas, principalmente se compararmos com a atenção dedicada a filmes posteriores do diretor, como *Oktyabr* (*Outubro*, 1927) ou *Bronenosets Potyomkin* (*Encouraçado Potemkin*, 1925). Paralelamente, há extensa produção sobre o diretor, sua

inserção na vanguarda artística soviética, suas teorias cinematográficas e as relações de seus filmes com a literatura, a psicologia e o teatro. Autores como Marc Ferro (1992) e Sergei Eisenstein (1990) compõem alguns dos principais trabalhos sobre o cineasta.

Os escritos de Sergei Eisenstein, especialmente os ensaios que foram compilados nas obras *O sentido do filme* (1942; 2002) e *A forma do filme* (1949; 2002), servem de referência teórica fundamental para a análise. Nessas obras, Eisenstein demonstra ser um intelectual marxista comprometido com os interesses históricos do proletariado, sistematizando reflexões sobre a linguagem do cinema e seus objetivos pedagógicos e revolucionários.

Mais contemporaneamente, algumas produções se destacaram. No texto “Eisenstein, o cineasta da Revolução”, de Fonseca e Paiva (2017), os autores destacam os aspectos que constituem a obra do cineasta, dando ênfase às questões estéticas, à teoria da montagem formulada pelo diretor, assim como a relação de Eisenstein com o projeto político de esquerda. Nesse texto, os autores abordam seus principais filmes, dentre eles, *Stachka*. No entanto, a discussão específica sobre o filme se limita em uma sinopse, com poucos apontamentos estéticos e políticos.

Na mesma direção, Cristina Paiva (2011), em “Além da teoria da montagem de Eisenstein: princípios gerais da construção de obras de arte”, propõe uma leitura aprofundada dos fundamentos da estética de Eisenstein, utilizando-se das interpretações de V. V. Ivánov e de ensaios do diretor.

Em vez de focar apenas nos aspectos técnicos da montagem, a autora evidencia o desenvolvimento, por Eisenstein, de uma “teoria geral da arte”, construída a partir de referências ao construtivismo, à psicologia, biologia e dialética. O tema central em tal artigo é a compreensão da montagem como algo que vai muito além de uma colagem entre planos: trata-se de um princípio estético de tensão presente em todas as formas de arte, responsável por gerar movimento e sentido (Paiva, 2011).

Paiva (2011) destaca ainda o lugar do espectador nessa teoria, pois, para Eisenstein, o receptor reconstrói, a partir de sua sensibilidade, a trajetória da proposta pelo autor. Embora o texto não aborde diretamente *Stachka*, contribui para a compreensão das bases que sustentaram a elaboração de sua estética cinematográfica e papel pedagógico que ela desempenhava, além de seu entendimento enquanto um instrumento político.

Por sua vez, no texto “Cinema e revolução: o construtivismo russo e a montagem dialética, bases da pedagogia política das imagens de Eisenstein”, Natalicio Batista Jr (2017) apresenta uma leitura dos principais filmes do diretor, situando-os no contexto da Revolução Russa e do Construtivismo, vertente estética que se desenvolveu e se alterou paralelamente às

transformações políticas do momento. O autor traz, nesse texto, a articulação do cinema do diretor com a pedagogia e a busca por promover a conscientização e a reflexão do espectador. Ao abordar *Stachka*, o autor enfatiza seus aspectos políticos e pedagógicos, bem como sua estrutura, repleta de paralelismo e metáforas. No entanto, o objetivo do artigo não é analisar profundamente o filme, mas sim relacioná-lo com a trajetória do diretor.

Dos textos que abordam especificamente *Stachka*, destaco três, por suas contribuições para a análise desse filme. “Técnica e Revolução: Revisitando *Stachka*, de S. M. Eisenstein”, fruto da dissertação de Peterson Soares Pessoa (2013), aborda a estética do filme no contexto da indústria cinematográfica soviética. O autor observa as limitações materiais do setor de cinema neste primeiro momento pós-revolução e demonstra que, apesar disso, o filme é um marco da radicalidade daquele momento. Sendo assim, Eisenstein, de forma criativa, utilizou dos poucos recursos que tinha na construção de sentido do filme. Um dos exemplos citados pelo autor foi a penumbra ou contraluz nos rostos dos patrões, que “poupava” material de iluminação e reforçava o entendimento desses personagens como opressores, maléficos, contrastando com o uso de iluminação nos rostos dos operários.

Por sua vez, o artigo “Representações da obesidade no cinema: o ‘burguês gordo’ em *A greve* (1925) de Eisenstein”, de Cezar Barbosa Santolin e Luiz Carlos Rigo (2019), busca utilizar do filme como fonte para compreensão da história da obesidade. Os autores demonstram, em sua pesquisa, como os corpos foram cuidadosamente escolhidos para construção de um sentido político. Nesse sentido, a figura do burguês gordo é codificada como um sinal de degeneração moral e privilégio, e contrasta com os corpos magros e explorados dos operários. A pesquisa de Santolin e Rigo (2019) indica como o cinema pode atuar às vezes como reflexo e às vezes como forma de moldar valores. Os autores fornecem a compreensão de que o corpo é um significante político, o que é fundamental quando buscamos compreender o papel do esporte e do lazer e seus significados no cinema.

Já o artigo “Mobilização operária e lazer nos filmes *Metrópolis* (1927) e *A greve* (1925)”, de Carvalho e Saldanha (2022), é um dos que mais contribui para esta pesquisa. Partindo da ideia de que o cinema é uma produção histórica e ideológica, que nos diz muito sobre o contexto, os autores comparam os filmes *Metrópolis* e *Stachka*, dando ênfase às mobilizações operárias e aos momentos de lazer de ambos os filmes. No caso da obra de Eisenstein, destacam como as diferentes representações do lazer entre operários e burgueses reforçam as assimetrias de classe e demonstram o projeto político que está por trás. Ao evidenciar as diferenças nas representações do lazer entre os filmes, os autores indicam como o fenômeno funciona como operador simbólico dos mais distintos projetos políticos.

De maneira mais ampla, o enredo de *Stachka* é dividido em seis atos (Tudo está calmo na fábrica; Uma razão para fazer greve; A fábrica perde força; A Greve é desencadeada; Provocação e desastre; Extermínio) e aborda a luta dos trabalhadores que, insatisfeitos com as condições deploráveis de vida durante o período czarista na Rússia, decidem iniciar uma greve. O estopim do movimento é o suicídio de um operário, acusado injustamente de furtar uma peça de uma das máquinas. À medida que a greve se intensifica, os trabalhadores se organizam para elaborar um documento com as reivindicações, como por exemplo: a redução da jornada de trabalho para oito horas diárias e de seis horas para os menores de idade; tratamento mais justo pela administração; aumento salarial em 30%; melhores condições de trabalho e um tratamento mais humano. Porém, os patrões se recusam a atender essas reivindicações e se valem da polícia e dos traidores da greve para minar o movimento.

Na primeira parte, intitulada “Tudo está calmo na fábrica”, somos apresentados a uma tensão no interior da fábrica. Homens aparecem em diferentes locais do ambiente de trabalho, confidenciando alguma coisa. Esse momento é acompanhado por imagens de maquinário fabril, como por exemplo as engrenagens. No decorrer da sequência, outros funcionários são apresentados, esses são chamados nos intertítulos de “Agentes privados” e associados a apelidos como raposas, corujas, pastor e outros. Eles estão à serviço do patrão, cumprindo a função de espionar os colegas. Percebendo a movimentação dos operários, os agentes privados vão informar o patrão que, em fúria, bate em sua mesa, provocando o susto da secretária.

No frame do susto da secretária, aparece um cartaz com a seguinte inscrição: “*To south America/ tour around South America / The Royal Mail Steam Packet Co*”. Sabendo que Eisenstein era detalhista e que tudo era escolhido para construir sentidos, podemos afirmar que a presença desse cartaz não é aleatória ou meramente decorativa (Figura 54).

Figura 54: Frame que aparece o cartaz de Lazer Turístico.



Fonte: Eisenstein, Sergei (1926: 4'47'')

Na cena, são enquadrados cuidadosamente a expressão da mulher assustada e, ao lado, o cartaz que anuncia o lazer turístico. O cartaz, nesse contexto, representa o lazer do burguês, composto de viagens de luxo e exotismo. Esse tipo de lazer é apresentado como signo de alienação e de consumo diante de tensões sociais que se apresentavam. O anúncio é de uma empresa marítima inglesa, fundada no século XIX e envolvida no tráfico de escravizados e em movimentos de defesa da continuidade da escravidão (Espin, 2025). A empresa, após uma breve crise no fim do século XIX, foi pioneira nas viagens de cruzeiro durante a década de 1920. O lazer burguês anunciado no cartaz serve como caracterização dos capitalistas, associando-os a uma empresa que carrega consigo a memória colonial do capitalismo europeu e a exploração humana que sustenta esses modos de vida.

Esse não é o único cartaz que aparece no escritório do capitalista que é relacionado à empresa Royal Mail e ao turismo. Existem ao menos cinco cartazes relacionados a essa empresa, mas todos são pouco legíveis, com exceção deste plano. A existência desses cartazes reforça a ambientação simbólica em torno do personagem, ele não é apenas um administrador de uma fábrica local, mas um burguês inserido na ideologia do consumo e do luxo, e um sujeito ativo na manutenção de um projeto excludente.

Os “agentes privados”, e sua associação a seus codinomes, são apresentados ao espectador por meio da montagem eisensteiniana. A coruja, noturna e silenciosa, a raposa traiçoeira, o macaco imitador e assim por diante. Nenhum deles é um sujeito complexo e todos possuem funções de vigilância e sabotagem.

Em um dado momento, os trabalhadores se reúnem no espaço público, sentados na

calçada, construindo vínculos de solidariedade e consciência coletiva (Figura 55). É um dia de sol e o informante “macaco” aparece quebrando gelo para fazer sorvete, tentando se inserir na conversa e descobrir o que planejam os trabalhadores (Figura 56).

Figura 55: Trabalhadores se reunindo para conversar



Fonte: Eisenstein, Sergei (1926: 9'22'')

Figura 56: Um dos “Agentes privados” tentando espionar os trabalhadores



Fonte: Eisenstein, Sergei (1926: 9'28'')

Esse momento de lazer dos trabalhadores destoa do lazer da burguesia, individualizado, mediado pelo consumo e símbolo de distinção. Nos dois *frames* acima, percebemos uma atmosfera de leveza, alegria e abertura, em contraste com os espaços fechados e opressores da fábrica ou do escritório burguês. Todos os personagens estão sentados na calçada, no mesmo plano, reforçando a ausência de hierarquia entre eles. Essa *mise-en-scène* sugere que esse tempo livre é um espaço de troca e elaboração coletiva.

Quando o espião chega com o sorvete, em meio a penumbra, a luz se retrai, sugerindo dissimulação e ocultamento.

Logo na sequência, outros “agentes privados” aparecem. Um deles conduz um urso em um espetáculo de rua. O urso aparece em primeiro plano, de costas, enquanto a plateia, formada por homens, mulheres e crianças, aparece de frente (Figura 57). O enquadramento nos permite perceber que a performance do urso gera riso, mas é um riso grotesco, caricato, típico da atuação expressiva do *Proletkut* quando buscam ironizar ou denunciar alguma situação. O momento de lazer oferecido por um infiltrado representa tentativa de controle e domesticação (o urso está na coleira), por meio da distração e da ocupação do tempo livre dos cidadãos.

Figura 57: Apresentação do urso conduzida por um dos “Agentes Privados”



Fonte: Eisenstein, Sergei (1926: 11'10")

Na sequência, voltamos aos trabalhadores e trabalhadoras insatisfeitos com as condições de trabalho, se reunindo para discutir o que fazer. O primeiro local de encontro parece ser um prolongamento da fábrica, onde pousam resíduos da produção e engrenagens. Porém, o tempo vivido e compartilhado, a partilha da comida e a forma como o debate acontece, por meio dos intertítulos, sugerem sociabilidade e organização.

Essa ideia de uma organização no lazer é reforçada no momento seguinte, em que os trabalhadores aparecem reunidos em um rio, em trajes de banho, agarrados a uma âncora (Figura 58). É um momento lúdico, de lazer, em que o intertítulo “Agitar em todos os lugares” transmite a mensagem de que, por meio do lazer, ou no lazer, a organização política deve continuar. Esteticamente, nos deparamos com outras questões relacionadas ao corpo, que nesse momento respira, brinca, se comunica, sem se desvincular da luta.

Figura 58: trabalhadores reunidos em um rio em momento lúdico



Fonte: Eisenstein, Sergei (1926: 12'44'')

Os espiões seguem vigiando os operários, na tentativa de compreender o que tramam e reportar para os patrões. O intertítulo “eles estão incitando o povo” anuncia a síntese feita pelos “agentes privados”. E o que segue são imagens completamente diferentes de qualquer sinal de violência ou manipulação, mas momentos de lazer, com dança, música, riso e movimento corporal (Figura 59).

Figura 59: Momentos de dança, riso e afeto entre os trabalhadores



Fonte: Eisenstein, Sergei (1926: 14'41'')

Isso não rompe com o argumento político do filme. Ao contrário, mostra que a organização da classe trabalhadora passa pela festa, pelo encontro, pelo afeto. A música aqui serve para dar o tom da cena, transmitindo ainda mais a sensação de um momento genuinamente feliz. A sobreposição de planos com o acordeão, o campo, e um grupo de pessoas felizes, organizadas e dançantes, contrasta com a rigidez, a tristeza e a penumbra das

cenar fabris (Figura 60). O afeto e o sorriso, por meio de uma atuação mais leve e menos caricata, indica leveza, e tudo isso sintetiza a capacidade do povo para criar outros modos de existência.

Figura 60: Sobreposição da sanfona e festa popular



Fonte: Eisenstein, Sergei (1926: 14'49'')

O intertítulo *The accordion leads the march* é fundamental para compreensão do significado do lazer no filme (Figura 61). É uma síntese poética do significado da arte popular, da festa, da cultura proletária. O acordeão não é o que acompanha, mas sim o que guia, é a força propulsora da revolução. Não por acaso, o que sucede são homens e mulheres sorrindo, dançando, celebrando (Figura 62). Em *Stachka*, o lazer adquire significado central, pois é nele que está o momento de não alienação, de reapropriação do tempo, do corpo e do espaço. A afirmação do intertítulo demonstra a potência do entendimento em torno do fenômeno: é a alegria insubmissa, a experiência comunitária, presentes no lazer popular, que guia a revolta popular.

Figura 61: *The accordion leads the march*



Fonte: Eisenstein, Sergei (1926: 15'15'')

Figura 62: Mulheres celebrando após o intertítulo



Fonte: Eisenstein, Sergei (1926: 15'23'')

A sequência apresenta simbolismos fundamentais para compreensão do filme. Corpos reunidos, discutindo, sorrindo, e o *close-up* no acordeão finalizam o momento antes de retornar o filme para o ambiente da fábrica. O retorno à fábrica é apresentado por uma engrenagem, artefato gigantesco, bruto e pesado, que se aproxima lentamente da tela, engolindo todos os espaços. Essa mesma engrenagem derruba um dos espões, eliminando-o fisicamente do *frame* e ridicularizando-o frente aos trabalhadores, que caem em gargalhadas.

No contexto das reuniões escondidas nas fábricas e dos debates e organizações que aconteciam durante o momento de lazer, inicia-se a convocação para a greve, com panfletagem e agitação, principalmente dentro do ambiente da fábrica. Esse momento sinaliza o fim da primeira parte do filme.

Já na segunda parte de *Stachka*, um episódio acirra a trama: constatado o sumiço de um micrômetro, o gerente olha com desdém a um operário e o acusa de roubo. Humilhado, e sem condições de arcar com o preço da peça, que equivale a três semanas de trabalho duro, o trabalhador se vê encurralado. Sua saída é o suicídio. Mas a cena não deve ser lida como uma tragédia pessoal. Ela condensa a situação de toda uma classe. Esse ato, violento e silencioso, acende de vez o pavio da greve, que já vinha sendo articulada.

A terceira parte do filme se inicia. Após intensa revolta e agitação, somos apresentados à calma dos primeiros dias de greve. Os trabalhadores e trabalhadoras organizam suas pautas de reivindicação. Vemos, então, campos iluminados em que uma criança, filha de um trabalhador grevista, brinca alegre, correndo com os gansos. Essa mesma criança, acorda seu pai de maneira afetuosa para brincar. A sequência serve como reforço de humanização aos trabalhadores e trabalhadoras e seus familiares.

A sequência aberta pelo intertítulo “Imitando seus pais” apresenta um momento de lazer das crianças, durante a greve. As crianças reproduzem algumas ações de seus pais, que apareceram em sequências anteriores (Figura 63 e Figura 64). Nesse sentido, se inserem e apreendem sobre o trabalho e a vida coletiva, percebendo-se como parte da classe. Ao apresentar as crianças como partícipes da luta de seus pais, *Stachka* sugere a continuidade dessa luta, pelas próximas gerações.

Figura 63: Crianças reproduzindo as ações de seus pais por meio de brincadeiras



Fonte: Eisenstein, Sergei (1926: 33'53'')

Figura 64: Crianças reproduzindo as ações de seus pais por meio de brincadeiras



Fonte: Eisenstein, Sergei (1926: 33'59'')

Ao ar livre, um grupo de homens, mulheres e crianças se reúne em torno de uma mesa, sorridentes e compartilhando a refeição (Figura 65). O enquadramento é coletivo, repleto de luz natural e montagem suave. É como se a greve, ao proporcionar tempo que os

trabalhadores não tinham, permitisse mais momentos de lazer, de harmonia e plenitude. Do ponto de vista da construção do filme, a sequência parece indicar ao espectador o que está em jogo na greve: a busca por uma forma de vida com mais tempo livre, alegria e comunidade.

Figura 65: Homens, mulheres e crianças compartilham a refeição



Fonte: Eisenstein, Sergei (1926: 35'08'')

Posteriormente, o contraste em torno do significado de lazer para os diferentes personagens do filme retorna. O patrão, sentado sozinho em uma varanda, desfruta de vinho, comida farta e charuto em um local com mobiliário sofisticado (Figura 66). Esse momento de lazer serve como manifestação da “distinção” das práticas culturais. O lazer do burguês é no ambiente privado, aparentemente exclusivo, em contraste com o que vimos até então do lazer dos trabalhadores e trabalhadoras. O plano geral evidencia a solidão e, por mais que ele tenha acesso a bens que a classe operária não tem, a composição demonstra um homem sozinho e uma vida vazia.

Figura 66: Patrão solitário em uma varanda



Fonte: Eisenstein, Sergei (1926: 35'28'')

Ao caracterizar o dono da fábrica dessa forma, em contraste com a caracterização dos trabalhadores, Eisenstein proporciona uma reflexão: o conforto do homem depende da miséria dos trabalhadores. Essa evidência se dá por meio do intertítulo que diz “Everything upon which their thrones are set is made by the workers hands”²². Intertítulo similar encontramos em *Metrópolis*, no momento que aparecem os jardins dos clubes dos filhos, indicando que aquele lazer foi construído pelas mãos dos trabalhadores e trabalhadoras.

Após esse contraste, inicia-se a sequência dos trabalhadores se reunindo para discutir os desdobramentos da greve. Nesse momento, podemos perceber uma das principais características dos filmes de Eisenstein, o uso do personagem coletivo. Ao optar por retratar personagens coletivos, ao invés de trabalhar com protagonistas individuais, o cineasta destaca a importância da ação coletiva como força motriz do proletariado, reforçando a narrativa da coletividade, da solidariedade e da união. É uma estética que busca promover ideais revolucionários, que pretende apresentar aos espectadores a força da classe organizada.

Enquanto os trabalhadores realizavam uma assembleia para redigir um documento com suas exigências para finalizar a greve, os patrões se reuniam para ler esse documento, o que aparece de forma quase simultânea. A sequência alterna um plano com os trabalhadores, um plano com os patrões e, em determinado momento, um plano com os policiais, que estavam indo em direção aos grevistas na intenção de reprimi-los.

As reivindicações dos grevistas são expressas nos intertítulos, à medida que vamos acompanhando o debate e discussões do grupo. As demandas são claras e objetivas: “Jornada de trabalho de oito horas”, “Jornada de trabalho de seis horas para os menores”, “Tratamento justo por parte da gerência”, “Aumento salarial de 30%”. Todas elas são demandas históricas da classe trabalhadora, que sintetizam um desejo em comum: não ser tratado como máquina ou mercadoria. A luta pela redução da jornada de trabalho é outro tópico que também aparece em *Metrópolis* e que se relaciona diretamente com a reivindicação por lazer, para a possibilidade de maior convivência entre os amigos e familiares e para que os momentos apresentados anteriormente possam acontecer com mais frequência. Essa reapropriação do tempo também é fundamental para as mudanças políticas. Ao conquistar mais tempo livre, os operários podem juntos se reconhecer enquanto classe.

Durante a leitura das demandas dos trabalhadores, Eisenstein utilizou o Primeiríssimo Plano para capturar os rostos e expressões dos atores que interpretam os acionistas da fábrica (Figura 67). Essas expressões variam entre nojo, raiva e indiferença diante das exigências dos operários.

²² Tradução minha: Tudo sobre o que se erguem seus tronos é feito pelas mãos dos trabalhadores.

Figura 67: Rosto e expressão de um dos patrões



Fonte: Eisenstein, Sergei (1926: 39'36'')

A sequência da leitura das reivindicações dos trabalhadores pelos burgueses sintetiza o antagonismo de classes. Essa reunião, diferente da que acontece entre a família de trabalhadores, é repleta de privilégios e elementos simbólicos. A bebida alcoólica refinada, o charuto, as figuras masculinas sendo servidas por empregados, compõem a cena. O próprio corpo dos atores escolhidos possui significado político. Dois deles são burgueses gordos, sugerindo uma vida de opulência, em contraste com os trabalhadores magros (Santolin e Rigo, 2019).

Em novo corte, ainda na mesma sequência, um dos patrões, preparando mais uma bebida, utiliza o espremedor de limão dizendo: “é só espremer que sai suco”. Mais uma vez por meio da montagem, Eisenstein constrói um novo significado para a cena. O ato de espremer limões é aqui uma metáfora para indicar como os operários grevistas são entendidos e tratados pelos acionistas. Em seguida, um dos patrões deixa um limão cair em seu sapato, e Eisenstein, utilizando o Plano Detalhe, enfoca o patrão limpando grosseiramente o sapato com o papel que continha as reivindicações dos grevistas (Figura 68). Nesse plano é possível observar um tapete luxuoso e um sapato impecavelmente polido.

Figura 68: Funcionário limpando o sapato de um dos patrões



Fonte: Eisenstein, Sergei (1926: 43'50")

Após a limpeza do sapato realizada com o papel das reivindicações, o burguês joga o limão e o papel no chão, chamando um empregado para limpar. Nesse plano, somos expostos novamente às abundâncias que caracterizam a vida dos patrões e ao jugo que recai sobre trabalhadores e serviçais: taças de cristal, bandejas de prata, ternos elegantes e charutos. Até para jogar um papel e um limão no lixo, eles não fazem o mínimo de esforço. A cena sugere como os patrões, em sua vida luxuosa e confortável, desprezam as demandas dos trabalhadores, tratando-os como descartáveis.

Essa contraposição entre a luta dos trabalhadores e a vida luxuosa dos patrões é um dos temas centrais abordados no filme. *Stachka* explora as desigualdades sociais e econômicas existentes no sistema capitalista do Czarismo, anterior à revolução, retratando a exploração dos trabalhadores pelos patrões e auxiliada pelas diversas forças, como, por exemplo, as forças policiais. Enquanto os trabalhadores lutam por direitos básicos, como melhores condições de trabalho, salários justos e dignidade, os patrões desfrutam da exploração e acumulam cada vez mais riqueza e poder.

É importante ressaltar que nem todo o lazer vivenciado pelos trabalhadores é, por si só, portador exclusivamente de virtudes. Ao contrário, em alguns momentos, por meio da construção de significados do filme, ele aparece reproduzindo alienação ou rivalidade, principalmente quando se aproxima da lógica do consumo ou de atividades que simbolizam o capital, como os jogos de azar e o consumo de bebidas. Há, nesses momentos, um tom de moralidade sobre o que é um “bom” e um “mau” lazer.

Com o passar do tempo, e sem nenhum acordo para cessar a greve, a realidade

material se impõe. A escassez de dinheiro e de alimentos, bem como a venda de bens pessoais, transformam os momentos felizes do tempo livre em momentos de angústia, de tédio, desorganização e apatia. Nesse momento de arrefecimento da luta, devido às condições de vida cada vez mais precárias em que os grevistas se encontram, torna-se evidente o peso da estrutura de dominação. Os patrões, sustentados pelo luxo e pela segurança de seu cotidiano, começam a utilizar da situação de fragilidade e buscar por “fura greves”, boicotando o movimento operário.

É interessante observar que, dentre as representações de lazer dos acionistas de *Stachka*, uma delas é bastante similar a uma do filme *Metrópolis*, mas quem vivencia muda bruscamente (Figura 69). No filme de Lang, vê-se o operário que troca de lugar com Freder indo em direção ao lazer considerado “impuro” no Cabaré Yoshiwara. Já em *Stachka* é o burguês que aparece na carruagem, em meio ao luxo, fumando um tabaco e na companhia de uma mulher, em uma situação que aparenta ser de um prazer carnal. Em *Metrópolis*, o lazer do trabalhador é colocado como “subversivo”, entendido dentro do posicionamento político de seus criadores. Já em Eisenstein, é o lazer burguês que aparece como individualista e supérfluo. Volto a ressaltar que, obviamente, existem vieses moralistas em ambas as ideias em torno de determinada vivência, mas a escolha de Eisenstein demonstra, sem sombra de dúvidas, os posicionamentos políticos que fundamentaram a construção do filme.

Em *Stachka*, a construção do lazer dos capitalistas é a expressão de uma vida de gozo, individualidade, prazer, consumo e ostentação, sempre desconectado da vida coletiva. Nesse sentido, apesar de uma visão moralista em torno do prazer carnal, a forma como ela se manifesta no filme faz sentido na construção desses personagens.

Figura 69: Burguês em carruagem luxuosa na companhia de uma mulher



Fonte: Eisenstein, Sergei (1926: 56'47'')

Na sequência, um trabalhador é preso e espancado pela polícia. Na noite seguinte, esse mesmo trabalhador encontra-se inserido em uma festa, lotada de excessos, de bebida e de comida. O lazer aqui aparenta esvaziado de sentido, pois parece capturado por valores e modos da classe dominante. Há excessos em todos os elementos, na bebida que derrama da taça, nos adereços dos dançarinos, nos alimentos na mesa, tudo isso remete à ostentação das elites (Figura 70). A *misé-en-scene* parece construída para evidenciar como aquele lazer de ostentação funciona como coerção sobre o trabalhador, que, após a violência física, enfrenta outra forma de tentativa de cooptação.

Figura 70: Bebida e comida em excesso



Fonte: Eisenstein, Sergei (1926: 58'56'')

Nesse momento, o trabalhador não tem por perto seus companheiros, familiares e amigos. Nenhum de seus pares está compartilhando com ele e, como consequência, ele encontra-se abatido, cabisbaixo e totalmente solitário. Sua postura denuncia a sensação de vazio. Esteticamente, a cena é cuidadosamente construída para evidenciar o excesso e o luxo, similar ao que acontece na festa de casamento em *Kuhle Wampe*. No filme, ambas as festas apresentam um tipo de lazer excessivo, de consumo, como um lazer alienado, pois é totalmente moldado pelas normas da burguesia. As performances grotescas, os pratos ornamentados, as taças transbordando, tudo isso constrói o lazer como símbolo de desarticulação, isolamento, similar ao lazer dos acionistas, esvaziado de sentimentos de coletividade e afeto (Figura 71).

Figura 71: Diversão noturna servindo como ferramenta de coerção



Fonte: Eisenstein, Sergei (1926: 59'14")

Após sofrer coerção tanto pela violência policial, quanto pela sedução da ostentação da festa, o operário acaba cedendo, aceitando furar a greve e delatar quem estava “encabeçando” o movimento. A ordem de prisão é expedida e, ao mesmo tempo, os trabalhadores optam por seguir com a paralisação.

Em seguida, começa a quinta parte do filme, intitulada “Provocação para o massacre”. Nela, os agentes privados, em diálogo com a polícia, vão até um cemitério, em que vivem algumas pessoas, aparentemente os rudes, desordeiros, chamadas nos intertítulos por “Sem escrúpulos”, que aceitariam fazer um “negócio sujo”, uma espécie de armadilha para os trabalhadores. Na sequência, vemos os “Sem escrúpulos” colocarem em prática sua torpe missão: eles ateiam fogo em uma loja de bebidas justamente no momento que os grevistas estão marchando próximos ao local. É uma operação deliberada para deslegitimar o movimento, associando-o à desordem e ao caos, clássico recurso contra revolucionário. Os policiais ignoram os pedidos de socorro e não acionam os bombeiros, pois o incêndio fazia parte do plano. Os grevistas e os líderes do movimento percebem a emboscada, se retiram do local e alertam “They're tempting us with vodka. Don't take the bait”²³. Além do fogo, os “Sem escrúpulos” retornaram à loja para pegar bebida e distribuí-la entre os grevistas, causando ainda mais caos e desordem. Poucos trabalhadores caem na armadilha, mas o resultado independe da ação pacífica e organizada dos grevistas, pois a ordem para a repressão já estava dada. Os bombeiros, ao invés de apagar o incêndio, jogam água nos trabalhadores, como forma de humilhação e castigo. Essa água, jogada intensamente por

²³ Tradução minha: Eles estão nos tentando com vodka. Não caia na isca.

mangueiras enormes, encurrala os grevistas e possibilita a prisão de alguns líderes.

Com o início da sexta e última parte do filme, intitulada “O extermínio”, acontece uma violenta repressão. O jornal culpa os trabalhadores e trabalhadoras pelo incêndio e pelo caos, e não se trata apenas de uma notícia, é a divulgação da mentira como estratégia de dominação.

A sequência final se inicia com os policiais montados, ordenando que os grevistas se dispersem. Uma criança se solta dos braços da mãe e corre, ficando embaixo de um dos cavalos. A mãe, quando percebe, vai retirá-la e os cossacos a espancam enquanto ela clama por ajuda. A solidariedade entre os grevistas faz com que eles enfrentem os policiais para resgatar a mulher e a criança, mas esse era justamente o que eles desejavam, a justificativa final para o massacre. A cavalo a tropa avança e mata de forma impiedosa homens, mulheres, idosos e crianças. O ápice é a célebre montagem que alterna cenas de massacres com o abate do gado. A vaca tem sua garganta cortada, enquanto os corpos dos operários são evidenciados pela justaposição das imagens.

Os legados de Eisenstein para o cinema político são relevantes até hoje, entretanto, diferentemente do que acontecia na década de 1920, a superação do capitalismo por meio da luta coletiva e organizada parece fora do horizonte da maioria dos trabalhadores e trabalhadoras. Diante do atual crescimento da extrema-direita, e de formas cada vez mais intensas de exploração, dominação e espoliação, muitos rejeitam saídas revolucionárias, resignando-se com o presente ou buscando a saída pela conciliação, acreditando na possibilidade de domesticar o capital e harmonizar os interesses conflituosos da sociedade. Resgatar criticamente a memória da experiência soviética pode nos auxiliar a encontrar soluções adequadas aos desafios atuais.

Eisenstein, em *Stachka*, buscava lembrar um massacre histórico protagonizado pela violência czarista, mas, como toda arte, sempre está falando de seu próprio tempo. Realizado após a consolidação do poder soviético e construído por afirmação de uma estética revolucionária, a história é uma tentativa de educar para o presente, de lembrar para não errar. O conteúdo e a forma são pensados de forma detalhada para cumprir esse objetivo.

Os trabalhadores e trabalhadoras frequentemente são representados em plano aberto, vivenciando experiências de lazer, se divertindo em contato com a família. Carvalho e Saldanha (2022) apontam como a representação do lazer desempenha um papel importante na caracterização dos personagens do filme. Os operários, heróis anônimos, desfrutam seu tempo livre brincando com os filhos, participando de jogos de azar, e enfatizam a importância da diminuição do tempo de trabalho como uma das suas reivindicações. Essa redução permite-lhes ter mais tempo livre para estar com seus companheiros, companheiras e

familiares, os caracterizando como pessoas que se importam com o outro, com o cuidado e com a coletividade. Por outro lado, o lazer dos burgueses busca deixá-los ainda mais caricatos, reforçando seus traços de sadismo e seus excessos de luxo e privilégios.

Em um primeiro momento, quando vi o filme, interpretei que existia uma ausência de lazer e esporte, o que talvez indicasse ali uma mensagem relacionada à situação da classe trabalhadora. Porém, ao analisar o filme cuidadosamente, percebi que estava equivocada. O lazer nesse filme não é uma ausência, nem é somente uma ferramenta de construção de personagens. Assim como em *Kuhle Wampe*, o lazer é parte central do argumento e evidencia diferentes experiências de classes. No filme, o lazer nunca é neutro ou apaziguador, mas um campo de disputa e expressão da luta de classes. É na partilha, na festa, na coletividade que a classe se forma e se organiza.

4.2 *Tchelovek s kinoapparatom* (1929)

Por meio da demonstração de nosso modo de vida revolucionário, nós desarmamos as mãos inimigas

(Dziga Vertov, 1924)

Após a Revolução Bolchevique de 1917, iniciou-se o esforço de reorganização da sociedade soviética. A luta pela construção de um “novo homem” e de um *Novyi Byt* (novo modo de vida) exigia atenção especial à cultura, ao cotidiano e às artes, que passaram a ser repensados em consonância com as transformações do período. Diante disso, o cinema adquire função central na construção de uma nova cultura. É nesse cenário que *Tchelovek s kinoapparatom* (no original em russo, Человек с киноаппаратом e, em português, traduzido como *Um homem com uma câmera*, 1929) de Dziga Vertov é construído (Oliveira, 2012; Miguel, 2007).

Tchelovek s kinoapparatom surge no auge do cinema de vanguarda e das experimentações soviéticas, sendo um dos filmes mais influentes da história do cinema. Desenvolvido sem narrativa linear tradicional, e fundamentado naquilo que Vertov chamava de *Kino-glaz* (Cinema-Olho) e *Kino-Pravda* (Cinema-Verdade), se constitui como uma sinfonia do cotidiano, um documentário reflexivo ou um poema urbano.

Três nomes possuem destaque na construção da obra cinematográfica: Mikhail Kaufman, que atuou como operador de câmera, Elizaveta Svilova, que atuou como montadora e Denis Arkadyevich Kaufman, mais conhecido pelo seu pseudônimo, Dziga Vertov, que além de diretor, foi também o profissional responsável pela formulação teórica que orientou a

construção do filme.

Dessa maneira, observa-se que as primeiras experiências de Vertov com o cinema foram durante a produção de cinejornais no contexto da Revolução Russa. Após o levante de 1917, tornou-se editor do primeiro cinejornal do governo, o *Kinonedelia* (cinesemanal). Além disso, o cineasta também participou dos trabalhos de agitação coordenados pelo Comitê Executivo Central Pan-Russo, que percorreu diversas regiões com o objetivo de realizar atividades de agitação e propaganda. Nessas viagens, além da função de organização, ele também narrava e apresentava, principalmente em povoados que não tiveram contato com a linguagem cinematográfica (Vertov, 2022).

Desde o início, o cinema de Vertov foi marcado pelo trabalho em condições precárias, muitas vezes reutilizando fragmentos de filmes coletados durante suas viagens de agitprop. Foi justamente desse tipo de prática, alinhado ao seu engajamento político e pelo compromisso com o *Sovetskaya vlast* (poder soviético), que nasceram alguns de seus filmes, como, por exemplo, *Istoriya grazhdanskoy voyny* (A História da Guerra Civil, 1921), em que o diretor recorreu à montagem de fragmentos de outros documentos, filmes e cinejornais, criando narrativa e sentido político para aqueles registros.

Após sua experiência com os cinejornais e em um contexto de intensos debates da vanguarda cinematográfica soviética, Vertov passa para a fase de propor um cinema que rompesse com o modelo tradicional. É interessante perceber que a política não foi apenas uma breve passagem nas suas obras, mas sim um pilar de sua prática cinematográfica. Filmar, para ele, era uma forma de intervir na realidade, e o cinema teria o poder de transcender fronteiras, levando a revolução proletária para o mundo (Vertov, 2022).

Seus textos, como *Nós e Kinoks: Revolução!*, bem como seu método baseado no *Kino-Glaz*, nascem justamente de suas ambições. Para Vertov, o *Kino-Glaz* constitui um método científico, capaz de registrar, organizar (por meio da montagem e da justaposição) e transmitir a vida cotidiana, revelando aquilo que o olho humano não consegue perceber. Dessa forma, romperia com a naturalização do cotidiano, ampliando o conhecimento social e produzindo um olhar crítico sobre a vida em sociedade (Vertov, 2022). Para que essa proposta fosse possível, era necessário um conjunto de técnicas experimentais, dentre elas, o uso de montagem ritmada.

Anna Lawton (1978) discute o trabalho de montagem de Dziga Vertov e destaca a necessidade de não aproximar seu estilo do proposto por Sergei Eisenstein. Eisenstein classifica a montagem em tipos fundamentais. A montagem métrica consiste na união de planos com uma duração pré-determinada, resultando em um efeito matemático mais

previsível e simples. A montagem rítmica representa um estágio mais complexo, pois leva em consideração o ritmo interno das imagens, com os cortes realizados de acordo com os movimentos presentes na cena, estabelecendo uma correspondência dinâmica. A montagem tonal introduz o fator emocional, explorando os contrastes para criar efeitos expressivos. Já a montagem sobretonal acrescenta significações ao combinar diferentes níveis rítmicos e tonais. Por fim, a montagem intelectual é a mais complexa, na qual o confronto entre imagens gera conceitos, sentidos abstratos e ideias, constituindo um verdadeiro processo dialético.

No contexto do cinema soviético dos anos 1920, as diferenças teóricas e estéticas também refletiam tensões pessoais entre os diretores, que nem sempre mantinham uma relação harmoniosa. Eisenstein criticava Vertov, pois em suas compreensões de montagem, o diretor não conseguia superar a montagem métrica. Ou seja, para ele, o cineasta não conseguia ser capaz de gerar significados complexos por meio de seus filmes. Por outro lado, como indica Lawton (1978), não dá para olhar para o trabalho de Vertov, por meio da compreensão de montagem de Eisenstein, pois a montagem vertoviana se aproxima mais de uma poesia moderna, na qual as imagens são organizadas para construção de sensações, para que o espectador sinta e perceba o mundo, a cidade e a vida, do que para construir conceitos.

Dessa forma, para compreender o trabalho de Vertov, é necessário recorrer aos seus escritos. Ao lado de seus textos, algumas pesquisas contemporâneas também se revelam importantes, abordando o filme como um documento radical de seu tempo. Anne Nesbet (2005), por exemplo, ressalta a “atipicidade” do projeto vertoviano e de *Tchelovek s kinoapparatom*, que se encontra no limiar entre ensaio cinematográfico, documentário reflexivo e poema visual.

Já Luis Felipe Gurgel Ribeiro Labaki (2021), no texto “O homem com a câmera (1929) como um filme-diário”, indica que a noção de “filme-diário”, conceito mais comum no cinema experimental a partir de 1950/1960, estava presente de maneira embrionária na produção de Vertov. Dessa forma, a compreensão de *Tchelovek s kinoapparatom*, adquire uma dimensão subjetiva que até então é pouco presente nos estudos sobre o cineasta. Nessa perspectiva, além de constituir um experimento formal e um manifesto sobre o cinema, o filme revela-se também como uma expressão da multiplicidade de olhares subjetivos da equipe, resultando em distintas formas de perceber, sentir e interpretar o mundo que os cercava.

Em uma linha de raciocínio semelhante, que ressalta a subjetividade presente na interpretação e na construção fílmica dos responsáveis pela criação do filme, Nilufar Masrour (2017) considera o filme um marco no gênero de documentário reflexivo. A autora observa

que o cineasta, ao explicitar o seu próprio processo de filmagem e construção fílmica, convida o espectador para participar da construção dos sentidos, ao invés de oferecer uma narrativa fechada e linear. Essa ideia de construção se conecta com a análise de MacKay (2019), que observa que o filme de Vertov torna visível ao espectador, não apenas as imagens filmadas, mas também o próprio processo de filmagem, montagem e criação de sentido.

É interessante perceber que, ainda que Vertov e Eisenstein reivindicassem suas diferenças em relação ao trabalho cinematográfico, e se entendessem como atores singulares na construção de um cinema revolucionário, *Tchelovek s kinoapparatom* compartilha, mesmo que indiretamente, afinidades com *Stachka* e *Kuhle Wampe*. Todos eles buscam desestabilizar as narrativas tradicionais, revelando a artificialidade da representação - por efeito de estranhamento, distanciamento ou uso de metalinguagem - e promovendo uma construção de sentido que envolva ativamente o espectador. Esses filmes participam de um projeto mais amplo do cinema de esquerda, voltado tanto para a transformação da percepção de mundo quanto para a tentativa de colocar o espectador como sujeito ativo desse processo.

Tchelovek s kinoapparatom foi concebido por Vertov como uma verdadeira “sinfonia visual”, em oposição à tradição literária e teatral que, em sua visão, restringia a experiência cinematográfica a um mero melodrama burguês. Seu objetivo era registrar a vida em sua totalidade, com suas transformações e detalhes, revelando a lógica social e histórica que se oculta por trás do aparente caos. O filme não possui atores nem roteiro literário, estruturando-se fundamentalmente por meio da montagem. No texto “O Homem com a Câmera [roteiro musical]”, Vertov chega a indicar os sons e ruídos que deveriam acompanhar as imagens: como o tique-taque do relógio, o rufar dos tambores, vozes, alarmes e explosões reforçando o caráter experimental e sensorial que ele objetivava. Mais do que um exercício formal, a concepção do filme está diretamente ligada a seu projeto político: ampliar a percepção do espectador e transformá-lo em sujeito crítico. Assim, o cinema seria capaz de antecipar uma nova sensibilidade e educar coletivamente o povo (Vertov, 2022).

O início do filme assemelha-se a uma estreia cinematográfica ou ao começo de um concerto (ou ambos), e é simbolicamente potente. Uma orquestra é apresentada, os músicos imóveis, o público lotando os assentos e, paralelamente, somos apresentados ao operador da câmera, ajustando seu aparelho para iniciar seus registros. Inicia-se a movimentação dos músicos e seus instrumentos e do cinegrafista e seu cinematógrafo, fundindo o concerto musical ao concerto visual e sugerindo que o que se apresenta ao espectador é uma verdadeira orquestra da vida urbana.

É importante ressaltar que Walter Ruttmann, poucos anos antes, lançou o filme *Berlin: Die Sinfonie der Großstadt* (Berlim, *Sinfonia de uma Metrópole*, 1927). O filme alemão já explorava a ideia do cotidiano urbano em articulação com a sinfonia e, portanto, não podemos dizer que Vertov foi totalmente inovador em sua proposta. Mas também é fundamental destacar que diferentemente de Ruttmann, a forma como o cineasta soviético constrói *Tchelovek s kinoapparatom*, é politicamente engajada com a revolução.

A sinfonia começa. Ao longo do filme a montagem alterna entre intervalos rápidos e lentos entre os planos. Nesse primeiro momento, para acompanhar o ritmo de despertar da cidade, os intervalos são mais lentos: vemos pessoas acordando em seus lares, em camas compartilhadas, ou mesmo nas ruas. Em paralelo, aparecem cartazes pedindo silêncio, ruas ainda desertas, praças vazias, criando um sentimento de suspensão. Crianças na maternidade surgem intercaladas a essas imagens, criando simbolismo de alvorecer e de começo. À medida que o filme avança, as janelas vão se abrindo, o fluxo de pessoas nas ruas aumenta, e o filme nos conduz poeticamente ao nascimento do dia e a à orquestra da vida.

Divido o filme dois momentos centrais, aquele em que o trabalho assume a centralidade das imagens e aquele que o foco são os momentos de lazer. Nesse início, do despertar, os detalhes relacionados ao trabalho vão ficando mais frequentes: pessoas limpando as ruas, varrendo calçadas, lavando o rosto, lavando as praças, abrindo janelas, limpando vitrines, os detalhes das máquinas das fábricas, das engrenagens girando, dos operários em movimento, das costureiras manejando as máquinas, dos gestos que se relacionam com a vida produtiva. O operador da câmera aparece realizando seu labor, reforçando que a produção da imagem também é trabalho e ao inseri-lo na diegese do filme, Vertov explicita que o trabalho não é apenas um tema, é por meio dele que a própria linguagem do cinema se constrói.

Em meio a toda essa aceleração e velocidade urbana, há momentos que somos apresentados a outras camadas. Nesses momentos, o ritmo volta a ficar mais lento, com intervalos mais longos entre os planos. Mulheres dialogando nas ruas, pessoas lendo jornais, águas jorrando das fontes e até uma boneca em uma vitrine, andando de bicicleta. A presença da bicicleta nesse contexto e nesse ritmo, parece adquirir uma dimensão poética de pausa no fluxo. São nesses momentos, que o trabalho ainda está centralizado, que fica perceptível como o lazer e o trabalho não são apresentados como antagônicos no filme, mas como momentos do cotidiano que se entrecruzam, e se contaminam, formando toda experiência da vida urbana, mesclada por diferentes tipos sociais: trabalhadores e trabalhadoras, pobres, crianças, senhoras mais abastadas, etc.

Essa dinâmica urbana atravessada pelo labor e esses momentos em que irrompem essa dinamicidade aparecem também nos rituais: os casamentos, os funerais e os nascimentos. A montagem aqui abrandando o ritmo e a narrativa respira. As cenas de casamentos, em especial, são interessantes para perceber o realismo radical do cineasta, que não oferece uma visão simples ou idealizada: há casais felizes, há casais descontentes, há casais que se escondem, há casais, inclusive, se divorciando. Esses momentos são contrastados por outros ritos, os da morte: pessoas chorando junto a lápides, expressões de dor e perda, marchas fúnebres. Tudo isso costura o que é a cidade.

E é curioso perceber que, justamente nesse momento, envolvido pela cadência da montagem, o espectador se dá conta de estar diante de um filme sobre o acontecimento da vida e, logo que a reflexão sobre isso emerge, nos é apresentada uma cena de beleza singular: o nascimento de uma criança, de forma impactante e potente. A proposta de Vertov de uma construção de sentido em conjunto com o espectador fica evidente e esse momento parece um convite à construção dos sentidos. É interessante perceber que o cineasta consegue romper com a narrativa melodramática burguesa, apesar de não ignorar a existência de experiências burguesas no cotidiano das cidades, e mesmo rompendo com o viés sentimentalizante típico desse universo, constrói emoções, reflexões e afetos.

Sobre as diferenças que atravessam o cotidiano urbano, nos deparamos com algumas ao longo da construção fílmica. Uma das mais evidentes é o plano de uma trabalhadora em atividade, envolta em poeira e sob o sol, enquanto em outro plano vemos uma mulher em cuidado íntimo em um salão. Cenas intercaladas como essas são frequentes e servem como construção de sentido político de dois modos de existência na cidade.

A maneira como Vertov trabalha o espaço público é central para compreender sua obra. No filme, as praças, o parque e as ruas são palcos de existência, onde o lazer e o trabalho acontecem. É interessante perceber a similaridade desse espaço com o espaço de *Kuhle Wampe*, pois ambos os filmes atribuem ao espaço público valor político. Em *Kuhle Wampe*, o espaço público é lugar de organização social, de sociabilidade, principalmente nos momentos de lazer. Já em *Tchelovek s kinoapparatom*, também recusando a ideia burguesa de espaço público e reivindicando seu caráter político, a cidade é apresentada como local de disputas, de pluralidade e de participação coletiva, afirmando sua centralidade na construção da vida social.

Pouco após a metade do filme, adentramos na segunda parte do filme. Somos apresentados à praia, em plano geral, destacando pluralidade de corpos e experiências (Figura 72).

Figura 72: Corpos e experiências diversas em *Tchelovek s kinoapparatom*



Fonte: Vertov, Dziga (1929: 43'54'')

A câmera se detém em pessoas específicas, uma mulher sorrindo em seu tempo de lazer, casais conversando, crianças brincando, risadas e fofocas. É outro tempo, marcado pelo relaxamento, pelo prazer, pela ocupação do espaço público de múltiplas formas. Os planos enquadram os pés para cima, os corpos ao sol, e um modo leve de viver, que parece construir a ideia do lazer como experiência central na construção de identidades e sociabilidades.

Ao comparar com filmes como *Kuhle Wampe* e *Menschen am Sonntag* (Gente no Domingo, 1930), percebemos que o lazer constitui um palco fundamental de disputas simbólicas. Em *Kuhle Wampe*, o lazer é representado como espaço de sociabilidade popular, enquanto no filme de Vertov o lazer também se apresenta como elemento constitutivo do projeto revolucionário de cidade e de vida, um *Novyi Byt* (novo modo de vida). A alternância de planos gerais e de gesto singulares, e de diferentes experiências em um mesmo lugar, constrói uma ideia de uma sociedade em que o lazer deixa de ser mero refúgio para se tornar parte integrante da formação de novos sujeitos históricos (Saldanha; Cornelsen, 2025).

Logo na sequência, nos deparamos com uma cena de ginástica coletiva, na qual fileiras de mulheres praticam exercícios sob a orientação de um instrutor. Todas vestem maiô e executam gestos ritmados e harmônicos. O plano é filmado de cima para baixo, ressaltando a sincronia do grupo e, de certa forma, possibilitando que se perceba as diferenças no interior do coletivo filmado. Ao comparar com *Olympia* e *Tsirk*, nota-se uma diferença fundamental nessa cena. Em ambos os filmes há também sequências de corpos realizando movimentos de ginástica coletiva. Em *Olympia*, trata-se de um espetáculo, marcado pela busca da perfeição, da beleza e da força, em que a disciplina é celebrada como valor absoluto e todos os corpos

parecem equivalentes, quase indistinguíveis. Em *Tsirk*, embora o projeto político seja distinto de *Olympia*, a lógica homogeneizadora também está presente, o que faz sentido dentro dos interesses políticos stalinistas, pois o regime também buscava criar uma imagem de unidade e disciplina.

Em *Tchelovek s kinoapparatom* o exercício físico coletivo se insere em outra chave. Não tem exaltação nacionalista, não tem uniformização de corpos, não tem espetacularização das práticas. O corpo aparece como sujeito da experiência coletiva e do prazer. E a escolha em filmá-lo de maneira livre e cotidiana parece transcender a tentativa de instrumentalização e propaganda e elevá-lo à construção ativa de mundo novo por meio do reconhecimento da diversidade e espontaneidade.

Outra cena interessante para pensar sobre o corpo, que trata sobre o lazer, é dos momentos em que crianças e jovens flutuam nas águas (Figura 73). Ao comparar essas imagens com as de *Olympia*, quando os atletas em seu período de lazer nadam, se lavam, e se banham, percebemos uma diferença fundamental. O banho em *Olympia* significa um ritual mítico, exaltação de força e beleza atlética. No filme de Vertov, o banho é espaço democrático, campo de encontro de corpos plurais. Não se busca, nesse momento, estetizar os gestos ou sexualizar os corpos, mas sim demonstrar a leveza do brincar e o prazer simples do convívio coletivo. Há beleza nos corpos, mas não a beleza idealizada de *Olympia*, e sim a beleza do ordinário, da liberdade e da experiência popular.

Figura 73: Momentos de lazer na água



Fonte: Vertov, Dziga (1929: 47'50")

A cena esportiva de um atleta saltando na piscina, por mais que possa se assemelhar às cenas dos saltos do filme de Leni Riefenstahl, possui outros sentidos (Figura 74). No conjunto de planos, a cultura física aparece como parte das experiências cotidianas. O revolucionário

dessa visão é a radicalização da forma de ver, desafiando as noções dominantes em torno dessas práticas.

Figura 74: Salto na água em *Tchelovek s kinoapparatom*



Fonte: Vertov, Dziga (1929: 47'49'')

As oposições entre *Olympia* e *Tchelovek s kinoapparatom* quando se trata de corpo e esporte, não param por aqui. As sequências esportivas do filme soviético adotam um ritmo lento, para focar nos detalhes dos movimentos, similar ao que acontece no filme de Riefenstahl. Porém, o universo visual e ético são profundamente distintos (Figura 75 e Figura 76). O movimento esportivo ganha ênfase na alegria no rosto do atleta ao saltar, na solidariedade entre os esportistas, nos rostos do público que assistem contentes. O esporte cumpre sua função pedagógica e socializante, e não apenas celebratória ou espetacular.

Figura 75: Atleta saltando em *Tchelovek s kinoapparatom*



Fonte: Vertov, Dziga (1929: 43'51'')

Figura 76: Expressão tensa do atleta em *Olympia*



Fonte: Riefenstahl, Leni. (1938: 50'41'')

Entre as cenas mais poéticas do esporte em *Tchelovek s kinoapparatom* estão a partida de voleibol e a de basquete feminino. A de voleibol acontece sem qualquer pressa, não se tratando de um evento monumental ou excessivamente competitivo (Figura 77). É um jogo aparentemente despretenso, realizado em um espaço modesto. A beleza dessa cena reside no caráter popular do jogo e na forma como o público, as senhoras, senhores, crianças e adultos, compartilham a experiência do torcer. O olhar da plateia é empático e generoso, as expressões são de curiosidade e alegria. Diferentemente de uma estética sobre-humana, marcada pela fetichização da vitória e do desempenho, aqui é o ordinário que faz do comum algo radicalmente político.

Figura 77: Partida de Vôlei em *Tchelovek s kinoapparatom*



Fonte: Vertov, Dziga (1929: 46'35'')

Durante o basquete feminino, os cortes rápidos e a forma como o esporte é filmado, parece nos colocar dentro da quadra. A câmera participa do jogo junto às jogadoras, um evidente exemplo do *kino-glaz*, que possibilita a sensação de participação do espectador nos passes, saltos, dribles e cestas. Assim como o voleibol, o basquete também é filmado como um esporte popular, afastado da performance atlética individual. Ao inserir o espectador no jogo, faz com que ele experimente a energia coletiva do momento.

Vertov dedica uma sequência a exercícios físicos de treinamento de força (Figura 78). Quem aparece fazendo essas práticas são pessoas comuns, homens e mulheres de diferentes faixas etárias. Os corpos são múltiplos, imperfeitos, humanos e os movimentos também. Não é o mais “técnico” ou “biomecanicamente” correto, mas sim um movimento comum.

Figura 78: Mulher fazendo musculação



Fonte: Vertov, Dziga (1929: 51'10")

Durante a parte que o central é o lazer, somos novamente apresentados ao operador de câmera. Agora em trajes de banho, caminhando pela praia com seu equipamento, é o cinegrafista trabalhando em meio ao lazer alheio. Aqui evidencia-se o entrelaçamento dessas duas esferas sociais. A nuance é fundamental, pois nos lembra que, mesmo nos espaços de descanso e diversão, o trabalho não está ausente. Ao inserir o cinegrafista dentro do fluxo das cenas de lazer, Vertov escancara uma questão central da tradição marxista: toda experiência de fruição, toda alegria coletiva, toda manifestação de lazer pressupõe, de alguma forma, o trabalho de alguém. É interessante perceber também que o lazer não é significado como alienação, e o trabalho também não é colocado como sacrifício. Há beleza e sentido em ambas as esferas.

Outras cenas de lazer de extrema sensibilidade são apresentadas ao espectador. Uma das passagens é um mágico, figura tradicional do lazer popular, manipulando seus aros e, na

sequência, a expressão satisfeita do rosto de uma criança. A montagem rápida entre artista e público explicita um momento em que o comum se torna protagonista e o lazer é mobilizado como constituinte de um sujeito coletivo, da infância à velhice (Figura 79 e Figura 80).

Figura 79: Mágico realizando seus truques



Fonte: Vertov, Dziga (1929: 50'20'')

Figura 80: Criança feliz observando a apresentação do mágico



Fonte: Vertov, Dziga (1929: 50'21'')

Na sequência, as imagens alternam entre uma corrida de motociclistas, giros de um carrossel repleto de crianças e adultos, pessoas curtindo praias e lagos, atletas saltando e arremessando peso e pessoas fazendo ginástica coletiva, em uma sobreposição de momentos felizes. Todo esse mosaico de imagens culmina na aparição de cartazes que anunciam um cinema. O letreiro, em cirílico, indica um cinema proletário. Trata-se de uma metalinguagem que apresenta o próprio cinema como experiência urbana de lazer.

Diferente do tom moralizante, frequentemente associado ao lazer noturno e ao consumo de bebidas, especialmente em um contexto como o russo, marcado por históricas preocupações sociais com o alcoolismo, *Tchelovek s kinoapparatom* inscreve a cervejaria

como espaço legítimo de encontros, convívio e fruição. Ao apresentar esse espaço, a cena de sobreposição que insere o cinegrafista dentro de um copo de cerveja, parece mergulhá-lo naquele universo. O cinegrafista parece se afetar pelo ambiente, seus movimentos parecem soltos, ébrios, acompanhando o ritmo do local e reforçando a imersão sensorial, convidando o público a experimentar, junto com o cinegrafista, a vivacidade e a espontaneidade do lazer popular noturno.

Na sequência, o Clube dos Trabalhadores de Odessa é apresentado, repleto de jogos, leitura, debates, esportes, etc. Além disso, é esse espaço de lazer e cultura que se torna palco do combate ao nazifascismo. Uma mulher praticando tiro, mira na cabeça de um boneco vestido de um chapéu adornado por uma suástica nazista (Figura 81 e Figura 82). O filme, lançado em 1929, antes mesmo da ascensão do nazismo na Alemanha, antecipa o confronto ideológico e insere o lazer no coração do projeto revolucionário soviético, como espaço de resistência e transformação social. A escolha da mulher para o ato simbólico do tiro contra a figura intitulada como “Pai do fascismo” abre espaço para a agência feminina, em um contexto que ainda perpetuava desigualdades de gênero.

Figura 81: Mulher praticando tiro no Clube dos Trabalhadores de Odessa



Fonte: Vertov, Dziga (1929: 56'40'')

Figura 82: Boneco ornamentado com suástica



Fonte: Vertov, Dziga (1929: 56'41")

É possível perceber que o fenômeno do lazer é apresentado como espaço de formação política e de enfrentamento ao fascismo. No clube proletário, por exemplo, uma cena de trabalhadoras jogando xadrez tem ao fundo um cartaz que indica o famoso lema “Trabalhadores de todo o país, uni-vos!” (Figura 83). É um momento atravessado por construção de laços e valores coletivos e revolucionários.

Figura 83: Trabalhadoras jogando xadrez no Clube Operário



Fonte: Vertov, Dziga (1929: 58'15")

São nos momentos de lazer que nos deparamos com a felicidade compartilhada, a sociabilidade espontânea, a força da coletividade, as gentilezas e as solidariedades. O cotidiano dos trabalhadores, as festas, as músicas, os jogos, são palcos de resistências, lugares de disputas de sentidos e formação de subjetividades revolucionárias. O acordeão e os pés que

dançam em harmonia, que aparecem em Eisenstein, aparecem também em Vertov com um sentido similar (Figura 84).

Figura 84: Sobreposição do acordeão



Fonte: Vertov, Dziga (1929: 58'05'')

A sinfonia construída por meio de utensílios domésticos, manipulada pelas mãos de inúmeros trabalhadores, sugere uma ideia materialista de cultura, na qual o lazer antecipa um novo mundo (Figura 85). A filmagem desses momentos, ora lenta, ora vertiginosa, ora vigorosa e toda a sobreposição de planos, nos convida a experimentar todas essas sensações, em conjunto.

Figura 85: Sobreposição de elementos da sinfonia de utensílios domésticos e instrumentos musicais



Fonte: Vertov, Dziga (1929: 59'20'')

À medida que o filme se aproxima do fim, a metalinguagem se intensifica: a sala de cinema lotada permite que o público assista a si mesmo enquanto espectador. A cidade, a multidão e o próprio cinema tornam-se, assim, protagonistas da sinfonia de *Tchelovek s kinoapparatom*, na qual trabalho, lazer, esporte e arte se entrelaçam como aspectos inseparáveis da experiência urbana e proletária. Ao organizar o filme dessa forma, Vertov nos convida a perceber a dialética entre trabalho e lazer, entre criação e recepção, entre o singular e o coletivo. A cidade aparece como pano de fundo de tensões e disputas, mas também como espaço de um novo tempo. Lazer, trabalho e cultura surgem como partes orgânicas de uma vida emancipada, atravessada pelo ordinário, pela diversidade, pelas festas populares e pelo afeto. No que diz respeito ao esporte, o sentido político está na recusa ao modelo burguês e fascista do esporte como espetáculo e competição. Valorizando-o, ao contrário, como prática coletiva, solidária e alegre.

O filme finaliza com uma justaposição entre olho humano e lente da câmera, referenciando o *kino-glaz*. A câmera que, para o cineasta, tem a capacidade de captar aquilo que o olho não alcança e de amplificar os sentidos e revelar o invisível. O que o filme revela é a beleza do cotidiano do povo soviético, a multiplicidade das experiências do trabalho, do lazer e do esporte, apreciando e celebrando o ordinário. O que não vemos com frequência é o sofrimento, as tensões e a precariedade que ainda assolavam aquela sociedade. No entanto, essa ausência parece cumprir uma função política: não de esconder, mas de criar, por meio da imagem, sobretudo das imagens de lazer, um horizonte de superação, de imaginação e de construção de um novo mundo.

Nos anos 1930, após a mudança da política cultural e o abandono do experimentalismo e imposição do realismo socialista, Vertov tornou-se alvo de críticas. Em *Tri pesni o Lenine* (Três canções sobre Lenin, 1934), filme encomendado para o aniversário de morte de Lenin, Vertov optou por não elogiar Stalin. Isso fez com que o filme fosse censurado e que fosse necessário, para liberá-lo, acrescentar menções às realizações de Stalin. Esse episódio marcaria o ponto de não retorno na carreira do cineasta. Apesar das tensões com o regime, ele nunca rompeu com o partido e com o projeto revolucionário, deixando apenas de produzir longas, para montar noticiários e outras ferramentas de propaganda. Sua trajetória é uma das inúmeras que demonstram as tensões e os sufocamentos artísticos sofridos pelos soviéticos sob a política cultural de Stalin.

4.3 *Kuhle Wampe oder: Wem gehört die Welt?(1932)*

O filme *Kuhle Wampe oder: Wem gehört die Welt?* (*Kuhle Wampe* ou *A quem pertence o mundo?*, 1932) é uma iniciativa da produtora *Prometheus Film*, ligada ao Partido Comunista Alemão (KPD). Rodado logo após a queda da bolsa de valores de Nova Iorque, em 1929, o título remete a um dos mais antigos acampamentos da Alemanha que, à época, funcionava como espaço de refúgio para trabalhadores e trabalhadoras desempregados ou marginalizados. Ao longo das filmagens a *Prometheus Film* entrou em processo de falência, e a produção foi assumida pela empresa suíça *Praesens-Film*, em parceria com o coletivo de artistas e autores do filme, que incluía o diretor Slatan Dudow, o compositor Hanns Eisler, o roteirista Ernst Ottwalt, o dramaturgo Bertolt Brecht, a *União Trabalhista Esportiva*, a *Unidade Teatral dos Trabalhadores*, o *Coro de Trabalhadores da Grande Berlim*, entre outras organizações (Ramos, 2006; Heyen, 2015).

Slatan Dudow (1903-1963), principal diretor da obra, foi um militante comunista, que contribuiu ativamente com a construção de um cinema crítico e comprometido com a luta de classes. De origem búlgara, se mudou para Berlim em 1922, onde chegou a participar indiretamente das filmagens de *Metropolis*. Em 1929, a convite de organizações culturais, esteve na União Soviética para estudar teatro e cinema sob a ótica do marxismo, ocasião em que teve contato com Eisenstein e seus experimentos de montagem cinematográfica.

O roteirista Ernst Ottwalt (1901-1943) foi membro da Liga dos Escritores Proletários Revolucionários (BPRS – Bund Proletarischer Revolutionärer Schriftsteller) e também se alinhava politicamente aos demais criadores de *Kuhle Wampe* na busca por uma arte com forma e conteúdo político. Co-autor do roteiro, Ottwalt foi também autor de romances e reportagens de viés marxistas, como *Deutschland erwache! Geschichte des Nationalsozialismus* (Alemanha Desperta! A história do Nacional-Socialismo), um estudo sobre os perigos da ascensão do nazismo, publicado em 1932. Em 1933, com a queima de livros e obras consideradas perigosas pelos nazistas, seu nome foi incluído entre os inimigos da pátria, o que o levou ao exílio na União Soviética, com uma passagem inicial pela Dinamarca e Tchecoslováquia. Em 1936, porém, foi vítima também dos expurgos stalinistas.

O dramaturgo, escritor e diretor Bertolt Brecht (1898-1956) participou de todas as etapas de criação de *Kuhle Wampe* e é, talvez, o mais conhecido dentre os criadores do filme. Pensador marxista, acreditava no rompimento com a tradição aristotélica do drama burguês, propondo, em seu lugar, o distanciamento crítico, ou *Verfremdungseffekt* (efeito de estranhamento). O princípio desta técnica, presente principalmente em suas peças teatrais, era

evitar a identificação emocional do público com os personagens, incentivando assim uma análise crítica da peça. Tratava-se de distanciar o espectador da obra de arte, colocá-lo em estado de alerta, fazer com que ele perceba que aquilo que ele está assistindo é uma produção artística, com contexto histórico e social e, a partir disso, consiga refletir criticamente sobre o mundo. Para alcançar esse efeito, o autor lançava mão de recursos variados, como a intervenção constante do narrador, músicas, e personagens construídos como “tipos sociais”, sem ênfase em aspectos de sua individualidade. *Kuhle Wampe* utiliza frequentemente essa lógica, principalmente por meio da montagem cinematográfica.

Cabe ainda destacar outra figura importante dentro do coletivo que criou *Kuhle Wampe*: o músico e compositor Hanns Eisler (1898-1962). Após uma série de conflitos envolvendo Brecht e os demais envolvidos na produção d’*A Ópera dos Três Vinténs* (no original: *Die Dreigroschenoper*), a presença do músico na equipe de Kuhle Wampe marcava a forte aliança e alinhamento artístico e político de seus agentes produtores. Eisler partilhava com Brecht e Dudow visões de agitação política, e de uma estética proletária que buscava a ruptura com os ideais burgueses que predominavam na arte, inclusive na arte de esquerda (Bastos, 2018). Cabe ressaltar que Eisler compôs, em 1949, a melodia do hino nacional da República Democrática Alemã (*Deutsche Demokratische Republik*), com letra do poeta e político Johannes R. Becher (1891-1958), antigo membro do Partido Comunista alemão.

É importante ressaltar que a autoria de *Kuhle Wampe* vai além dos artistas de vanguarda mencionados. O filme emerge das experiências concretas de organização da classe trabalhadora, mais especificamente dos grupos teatrais, dos coros operários e dos clubes e grupos esportivos (cerca de 4.000 membros da *Arbeiter-Turn-und Sportverein Fichte Berlin* participaram do filme). Essa ressalva, que retornará nas análises sobre o filme, é necessária, pois as coletividades organizadas em torno do esporte, lazer e cultura não são apenas representadas no filme, mas são fundamentais para sua constituição (Schaub, 2018). Essa particularidade dá a *Kuhle Wampe* uma potência que geralmente passa despercebida por análises fragmentadas, focadas em aspectos da técnica cinematográfica ou da performance cênica. O filme é produzido nesse encontro entre vanguarda cinematográfica e movimento operário, e não apenas o movimento operário formado por suas associações mais tradicionais, como os sindicatos, mas um movimento operário organizado em associações culturais, esportivas e de lazer.

O filme, destacado por tratar da temática do esporte e do lazer, permite compreender esses fenômenos enquanto espaços de disputa e, além disso, como possíveis espaços de conscientização e mobilização, onde subjetividades coletivas alternativas poderiam ser

construídas em torno de ideais de solidariedade e auto-organização. Pensado por artistas marxistas que acreditavam no potencial político da arte, é considerado por muitos pesquisadores como um dos únicos filmes alemães do período que foi aberta e verdadeiramente comunista. Kracauer (1988), inclusive, chegou a qualificá-lo dessa forma, ainda que questionasse o potencial político dos festivais de esporte e de lazer mobilizados na obra. Não surpreende, portanto, que tenha sido inicialmente censurado sob a alegação de desrespeito às instituições e aos bons costumes. Liberado em 1932, após cortes determinados pela censura, seria novamente proibido em 1933, com a ascensão do Partido Nazista ao poder (Birgel, 2009).

A narrativa, estruturada em quatro partes, acompanha Anni Bönike no contexto da crise econômica e social que a Alemanha enfrentava. Em termos gerais, após o suicídio do irmão de Anni, sua família é despejada e se vê obrigada a se mudar para o acampamento *Kuhle Wampe* (gíria em alemão que pode ser entendida como “barriga vazia” ou “panela vazia”). Diante das dificuldades financeiras, insatisfeita com o noivado, com sua gravidez e com seus pais, Anni se aproxima do coletivo esportivo comunista.

Ao longo dos anos, alguns pesquisadores se dedicaram a analisar *Kuhle Wampe*, buscando compreender diferentes aspectos do filme. Um dos primeiros autores a realizar uma análise sistemática do filme foi Siegfried Kracauer, em seu livro *De Caligari a Hitler*. Ainda dentro da linha de estudos mais amplos, que mencionam *Kuhle Wampe*, encontra-se o artigo de Föllmer (2009), que examina a relação entre suicídio e crise no contexto, bem como a forma como essa questão foi mobilizada política e culturalmente. Outro exemplo é o de Thomas Elsaesser (2000), que ao analisar o cinema alemão do momento, entende *Kuhle Wampe* como uma espécie de etnografia da juventude comunista do período.

Já nas pesquisas mais específicas sobre o filme, temos algumas relacionadas à música de Hanns Eisler e seu papel político no filme. No artigo “Cinema, música e política em *A ópera dos três vinténs* e *Kuhle Wampe*”, Bastos (2018) analisa as articulações entre som, imagem e política e como os músicos responsáveis por cada uma das obras tinham concepções diferentes. O autor defende que a música de Eisler foi fundamental para a construção do sentido político de *Kuhle Wampe*. Maas (1995), no capítulo “Hanns Eislers Musik zu dem Film *Kuhle Wampe* oder: Wem gehört die Welt?”²⁴ também destaca a inovação e o caráter político de Eisler. Para o autor, *Kuhle Wampe* pode ser considerado um exemplo de estética proletária, no qual a música exerce papel ativo na estrutura fílmica, ritmando as sequências e contribuindo para sua politização.

²⁴ Tradução minha: A música de Hanns Eisler para o filme *Kuhle Wampe* ou: A quem pertence o mundo?

Se tratando de construção de significado político, Alcides Freire Ramos (2008), em “Bertolt Brecht e o cinema alemão dos anos 1920”, aborda o envolvimento de Brecht com o cinema, principalmente a sua contribuição em *Kuhle Wampe*. A inovação estética do filme, sua ruptura com o naturalismo burguês, e os usos do efeito de distanciamento recebem destaque na análise. A partir do conceito de obra aberta, de Umberto Eco (1971), o autor caracteriza *Kuhle Wampe* como uma obra aberta autenticamente de esquerda, que não encerra os sentidos do filme, permitindo a apropriação por parte do espectador, enquanto o obriga a refletir criticamente sobre os fatos concretos do mundo. No entanto, em alguns momentos, o autor tende a afirmar que é o trabalho fabril, e não a socialização em espaços de esporte e lazer promovidos pelos movimentos organizados, que ocupa lugar central na construção da identidade revolucionária de Anni no filme.

Por sua vez, Gal Kirn (2007) analisa a estética inovadora e comprometida politicamente de *Kuhle Wampe* e discute principalmente o rompimento com a identificação sentimental do cinema burguês, por meio do *Verfremdungseffekt* brechtiano, ou efeito de estranhamento. O autor também aponta como o filme busca proporcionar uma representação do sujeito político que seja mais complexa e que considere um proletário em construção, e como essa forma de enxergar esse ser político era totalmente oposta à lógica fascista.

Já em *O cinema operário na República de Weimar*, Ilma Esperança (1993) também analisa *Kuhle Wampe* como uma das principais realizações do cinema operário daquele período. A autora busca principalmente relacionar o Partido Comunista Alemão e o papel da *Prometheus* e da *Wetfilm* no processo de construção do filme. Dentro da análise, ela aponta como ele foi inteiramente pensado para ser instrumento de luta política, e isso se desdobra em inúmeros aspectos do filme: na montagem, na música, na atuação, no ritmo etc.

Theodore Rippey (2007), em “Kuhle Wampe and the Problem of Corporal Culture”, analisa a relação entre corpo, estética e ideologia. No artigo, o autor argumenta que *Kuhle Wampe*, embora tente tratar a temática da *Körperkultur* (cultura corporal) sob uma perspectiva revolucionária e de oposição à ideia burguesa de corpo, ainda apresenta alguns problemas. O que transparece na análise do autor, porém, é uma concepção muito instrumental do esporte e do lazer, compreendidos como um meio para um fim. É evidente que há uma intencionalidade política no uso do esporte e do lazer em *Kuhle Wampe*, no entanto, não me parece que o esporte esteja apenas subordinado a um projeto político externo, sem entendimento de um espaço autônomo de formação e subjetivação política. Nesse sentido, proponho uma leitura diferente, na qual as organizações de esportes, lazer e cultura em *Kuhle Wampe* não são

apenas uma extensão da fábrica, e sim espaços próprios de organização e conscientização política.

Em uma perspectiva mais próxima de meus objetivos e também de minhas análises, destaco, a seguir, três pesquisas.

Victor Andrade de Melo (2005), em “A presença do esporte no cinema: de Étienne-Jules Marey a Leni Riefenstahl”, indica que o esporte no filme não é apenas pano de fundo, mas sim uma verdadeira articulação entre esporte, estética e política.

Jon Hughes (2020) busca olhar para o lazer da classe trabalhadora de Berlim, utilizando-se de três filmes: *Mutter Krausens Fahrt ins Glück* (Mãe Krausen parte para a felicidade, 1929), *Menschen am Sonntag* (Gente no domingo, 1930) e *Kuhle Wampe*. O autor parte do pressuposto de que o lazer não é apenas um contraponto ao trabalho e que tem importante função política, social e estética, infelizmente negligenciada pelos pesquisadores. Para Hughes, *Kuhle Wampe* evidencia que a transformação social pode vir por meio do lazer, entendido como espaço de descanso, socialização, prazer e politização, sentido construído no filme sobretudo pela participação dos membros da liga coletiva de esportes operários.

Outra perspectiva instigante encontramos no artigo de Christoph Schaub (2018), *Labor-Movement Modernism: Proletarian Collectives between Kuhle Wampe and Working-Class Performance Culture*. Para o autor, a estética híbrida de *Kuhle Wampe* emerge da própria cultura performática da classe trabalhadora, de seus modos de vida, resistência e organização política. Partindo desse entendimento, o autor busca apresentar, por meio de exemplos de coros operários do momento e das nuances entre as representações das massas em diferentes filmes, como o esporte e o lazer no filme são espaços privilegiados de construção de coletividade.

Em comum, esses autores percebem a centralidade da cultura, da arte, do lazer e do esporte em *Kuhle Wampe*, tratando-os não como elementos acessórios, mas como dimensões fundamentais para entendimento da própria experiência proletária. Partiremos agora para a nossa análise do filme, dialogando com outros autores e documentos sempre que possível.

No início de *Kuhle Wampe oder: Wem gehört die Welt?*, percebe-se uma marca fundamental para sua compreensão: o efeito de estranhamento, ou *Verfremdungseffekt*. Esse conceito, também chamado de *V-Effekt*, foi desenvolvido principalmente no teatro de Brecht e tinha como objetivo causar distanciamento crítico entre o espectador e a peça teatral. Essa ferramenta é presente em diferentes momentos e é possibilitada pela montagem, atuação dos personagens, uso da música e outros aspectos relacionados à forma e ao conteúdo (Kirm, 2007). Nesse início, a estratégia de começar o filme com imagens reais, como as de jornais do

período, que indicam o crescimento do desemprego na Alemanha e na capital Berlim, faz parte do recurso proposto no teatro por Bertolt Brecht para que o público compreendesse que se tratava de um filme, uma construção humana (Ramos, 2006).

A trilha sonora de Hanns Eisler, fruto de algumas análises já citadas, é fundamental na construção desse efeito de estranhamento. Enquanto se sucedem cenas de desempregados folheando jornais em busca de alguma boa notícia e imagens de um subúrbio marcado pela melancolia, a trilha sonora irrompe com volume elevado e ritmo acelerado, produzindo um efeito de choque. No cinema burguês, o mais comum é a lógica wagneriana, com a ideia de *Gesamtkunstwerk* (obra de arte total). Nessa lógica, temos uma união entre as partes, de forma que a música sempre se articula com a cena e o ápice da narrativa coincide com o clímax da música, reforçando a emoção. Já em *Kuhle Wampe*, em alguns momentos, o objetivo é de oposição a essa lógica, com a música em contraste dissonante, causando estranhamento no espectador e favorecendo o olhar crítico para o filme (Ramos, 2006; Bastos, 2018).

Logo nos primeiros minutos aparecem cenas que contrastam com os significados políticos do esporte e do lazer. Jovens, em bicicletas, protagonizam uma corrida. Mas neste momento não é no sentido de uma prática corporal de lazer ou de esporte (apesar de adquirir alguns aspectos de esportivização), mas sim uma luta pela sobrevivência, em uma disputa por emprego.

Os jovens de bicicleta competem entre si por uma urgência material concreta. A cena, esvaziada de qualquer indício de ludicidade, tem sua intensidade rítmica possibilitada pelos cortes rápidos, intensidade musical e os *close-ups* na repetição do pedalar frenético das pernas (Figura 86 e Figura 87). A corrida simboliza a precariedade, o desemprego, a miséria e o verdadeiro local de competição.

Figura 86: Corrida de ciclistas por emprego (1)



Fonte: Dudow, Slatan (1932: 4'37'')

Figura 87: Corrida de ciclistas por emprego (2)



Fonte: Dudow, Slatan (1932: 5'35'')

A cidade apresentada como pano de fundo dessa sequência é opaca, sombria e degradada, bem diferente de uma metrópole iluminada e promissora, representada nos filmes burgueses, como, por exemplo, em *Berlin, die Symphonie der Großstadt* (1927), de Walter Ruttmann. Os muros descascados, sem brilho, os cortiços insalubres e becos sujos, materializam o abandono da classe trabalhadora, negada de abrigo decente, trabalho e dignidade. Nesse contexto desumanizante, acontece a primeira quebra. O jovem Bönike, que buscava por trabalho, faz uma breve pausa para escutar músicos de rua (Figura 88). Não há

consumo, apenas fruição. O gesto de parar, mesmo que brevemente, para usufruir de um momento de arte, acaba por escapar da lógica da competição e produtividade.

Figura 88: Breve pausa do Jovem Bönike para ouvir músicos de rua



Fonte: Dudow, Slatan (1932: 7'28'')

Na produção teatral de Brecht, e de algumas trupes operárias de *agitprop* daquele momento, é comum a oposição consciente ao drama burguês. Algumas das marcas que podemos perceber desse tipo de recurso são: a recusa da linearidade tradicional da narrativa; a fragmentação da ação e, o principal, a desconstrução da ideia de indivíduo burguês. Nessa perspectiva, por exemplo, os personagens são construídos para representarem “tipos sociais”. Não é objetivo da trama reforçar a individualidade dos personagens, seu caráter único, mas sim usá-lo como representante de grupos sociais mais amplos. A subjetividade dos personagens não é construída para parecer essencial ou autônoma, mas sim situada historicamente e resultado de vários atravessamentos comuns a outros sujeitos daquele mesmo tempo e espaço. Em *Kuhle Wampe*, o jovem Bönike não tem nome, mas tem rosto, tem expressões, tem uma história. Ele é representante de muitos: desempregado, sem perspectivas, esmagado pelas promessas burguesas de progresso, filho de uma família de trabalhadores que reproduzem os ideais burgueses, um dos inúmeros jovens que perderam seu seguro desemprego no pior momento da crise. Enquanto uma síntese de uma condição coletiva, ele opta por uma saída sintomática daquele momento: o suicídio.

A cena em que o jovem chega a sua casa, momento antes de se suicidar, funciona como um marcador entre a vida e a morte. A bicicleta, objeto que simboliza a competição brutal pelo trabalho e, mais adiante, uma possibilidade de lazer coletivo, marca esse momento.

A construção simbólica dessa cena, que antecede o suicídio do personagem, é uma espécie de construção de uma resposta individual a uma falência coletiva, de uma juventude que não enxergava horizontes possíveis. O gesto de pendurar a bicicleta, que até então servia como deslocamento para a busca por emprego, opera como uma metáfora visual antecipatória (Figura 89). O objeto, centralizado, com sua similaridade formal com uma engrenagem, mas em completa ausência de movimento, simboliza a juventude que optou por uma saída não revolucionária, vencida pelas condições econômicas.

Figura 89: Bicicleta do jovem Bönike pendurada



Fonte: Dudow, Slatan (1932: 6'28'')

Após essa cena, posterior a incessante busca por emprego, o jovem recebe de seus pais a notícia de que o governo alemão, por meio de um decreto emergencial, suspendeu o direito ao seguro-desemprego para jovens que viviam com os pais. Alcides Ramos (2006) indica que a existência desse tipo de decreto se tornou comum na Alemanha após a crise de 1929. Durante o governo do chanceler Heinrich Brüning (1930-1932), do Partido de Centro (*Zentrumspartei*), vários decretos emergenciais foram impostos e aceitos pelo SPD (*Sozialdemokratische Partei Deutschlands*) e pelo presidente Paul von Hindenburg. A referência a essas medidas e o consequente auto-extermínio do jovem trabalhador exercem o posicionamento de denúncia à social-democracia. Nesse momento, parte da política do Partido Comunista Alemão era seguir as diretrizes do *Comintern* que, sob a hegemonia stalinista, adotava a interpretação de que os partidos social-democratas, como o SPD, eram traidores da classe trabalhadora e responsáveis por abrir caminho para o fascismo. Essa leitura é reforçada quando nos deparamos com escritos de Brecht sobre o filme e o processo de

censura que ele sofreu antes do seu lançamento. Brecht indica que o censor conseguiu compreender o filme com uma precisão espantosa. Em seus relatos, ele diz que a análise dos censores sobre essa cena do suicídio reconhecia que se tratava de uma cena mecânica. Não parecia um indivíduo em sofrimento buscando uma saída, mas sim um “tipo”, um sujeito coletivo, o que dá à cena um conteúdo político de denúncia direta das condições do momento.

Nessa mesma cena, que acontece no espaço doméstico, emerge também a ideia de uma sociedade falida, ainda apegada a ideais burgueses de mérito e ode ao trabalho, incapazes de oferecer uma saída aos seus jovens. Os pais da família Bönike reproduzem a mentalidade burguesa, como bem indica Hughes (2020, p.8):

The parents attempt to present their home as a hub of bourgeois domesticity, complete with carefully placed fruit bowl and a sampler on the wall with a pious proverb encouraging familial duty and passive acceptance of one's lot.¹⁵ Their own language, peppered with similar clichés that tend to blame the individual for problems rather than the capitalist system that has caused them, reinforces the impression of a family in denial of its own identity and interests. Only the daughter, Anni (Hertha Thiele), is perceptive enough to see their situation for what it is, making her openness to political enlightenment immediately apparent.²⁵

Nesse momento, a mãe diz que “quem chega cedo, come primeiro. Se não fizer algo, não deve ficar surpreso por não ter nada na panela”. Em contraste, em um efeito construído pela montagem, ao mesmo tempo em que esse diálogo acontece, vemos imagens de jovens em suas bicicletas, em busca por emprego. Essa justaposição entre discurso e imagem funciona como um recurso típico do efeito de estranhamento, rompendo a linearidade narrativa e convidando o espectador à reflexão crítica.

Nas ruas de Berlim, simbolizando a juventude proletária e desempregada do período, os jovens pedalam vigorosamente. Nessas cenas, relacionadas ao trabalho, não conseguimos distinguir os rostos dos jovens, que estão sempre em grupos, competindo entre si, com o foco da imagem no movimento incessante de suas pernas. A bicicleta, mais do que um meio de deslocamento, se torna símbolo de uma corrida sem vencedores, associada à lógica capitalista, à luta pela sobrevivência e à contradição entre o discurso da mãe e a dura realidade.

Os pais de Anni e do jovem também se revelam um personagem comum: a família sem posses, formada por pessoas que reproduzem as falas e ideais burgueses. Nessa mesma

²⁵ Tradução minha: Os pais tentam apresentar seu lar como um centro de domesticidade burguesa, completo com uma fruteira cuidadosamente disposta e um bordado na parede com um provérbio piedoso que incentiva o dever familiar e a aceitação passiva do próprio destino. A linguagem deles, salpicada de clichês semelhantes que tendem a culpar o indivíduo pelos problemas em vez do sistema capitalista que os causou, reforça a impressão de uma família em negação de sua própria identidade e interesses. Apenas a filha, Anni (Hertha Thiele), mostra-se perspicaz o suficiente para enxergar sua situação como ela realmente é, tornando imediatamente evidente sua abertura ao esclarecimento político.

sequência, a mãe vai em direção à cozinha realizar o trabalho doméstico e na parede está escrito “Beklage nicht den Morgen, der Müh’ und Arbeit gibt. Es ist so schön zu sorgen für Menschen, die man liebt”.²⁶ Além do mesmo ideal de valorização excessiva do trabalho, a frase se relaciona também com uma crítica de gênero. É um trabalho invisibilizado e naturalizado, típico da moral pequeno-burguesa que naturaliza convenções patriarcais, justificando o sacrifício pelo amor.

Logo após esse diálogo, o jovem reaparece em seu quarto com uma expressão desumanizada, distante. Ele caminha até a janela e realiza pequenos gestos, como afastar as plantas cuidadas por sua mãe e retirar de seu pulso seu relógio, seu único bem de valor e ferramenta simbólica da estruturação do tempo social no capitalismo. Em um gesto solitário, ele sobe no parapeito da janela e se joga. Em um filme burguês tradicional, a cena seria representada em tons dramáticos, enfatizando os sentimentos do jovem, o sofrimento da família ou a compaixão dos vizinhos. Em *Kuhle Wampe*, nada disso acontece (Kirn, 2007).

Na sequência, temos uma montagem construída por quatro frames simbólicos. Ao invés de explorar o corpo em queda ou o sofrimento devido às circunstâncias, a sequência de objetos constrói um discurso sobre os motivos da morte. As plantas no parapeito da janela, cuidadas pela mãe por meio de seu trabalho doméstico invisibilizado, o relógio sobre a mesa, emitindo o som do tique-taque, as bicicletas em movimento frenético nas ruas, conduzidas por trabalhadores indiferenciados e a bicicleta do jovem suspensa no interior da casa, imóvel. O conjunto denuncia que aquela morte não é um drama privado, mas sim fruto das condições de vida. A frase “Um desempregado a menos”, dita por uma das vizinhas após o suicídio, revela também a brutalidade da sociedade capitalista, que entende a morte de um trabalhador como um alívio numérico, uma subtração de um excedente. Algo banalizado, que não causa compaixão ou solidariedade.

Sem o dinheiro para o aluguel, já que apenas a filha Anni estava empregada, a família Bönike é despejada de sua casa. Nesse momento, Anni caminha pelas ruas, em busca de uma solução para a situação da família. Enquanto caminha, passa por lojas e suas vitrines. Em um momento em que famílias eram despejadas, jovens estavam desempregados e uma grande parcela da população passava fome, a abundância mercantil e os sinais de consumo e circulação evidenciam as desigualdades do sistema. Schaub (2018) também aponta o significado da repetição da ação. Anni caminhar pela cidade, recebendo diversos “nãos”, é similar ao padrão das repetições dos ciclistas em busca de emprego.

²⁶ Tradução minha: “Não lamente a manhã, que traz esforço e trabalho. É tão bonito cuidar das pessoas que se ama.”

É nesse momento que acontece a mudança da família Bönike para *Kuhle Wampe*, apresentado no filme como um local organizado, limpo e tolerado pelas autoridades, mas ao mesmo tempo espaço de fuga e confinamento.

Após alguns encontros na floresta com seu namorado, Anni engravida. Os pais da família Bönike, ao saberem da gravidez, reagem de forma violenta. Fritz, o namorado, sugere um aborto, pois não deseja se casar. Após a recusa de Anni, pensa em se eximir de todas as responsabilidades, mas reconsidera sua decisão após ser convencido pelos amigos a agir corretamente. Diante dessa situação, uma festa de noivado é preparada no acampamento.

Em um primeiro momento, o espaço da festa é apertado, os gestos são contidos e os personagens parecem mais preocupados em cumprir papéis previamente determinados do que vivenciar uma experiência de liberdade (Figura 90). A sociabilidade é mediada por convenções e limites, antes de qualquer explosão de espontaneidade ou ruptura. O casal não ocupa posição central nos enquadramentos, nem recebe qualquer atenção. O tilintar dos talheres, o atrito dos pratos, os passos abafados e os ruídos do ambiente compõem uma paisagem sonora que não convida à celebração, mas à repetição. O som parece desacompanhar o hábito e servir novamente como forma de estranhamento.

Figura 90: Início da festa de casamento



Fonte: Dudow, Slatan (1932: 36'17'')

Isso se altera em seguida, com a transformação dos convidados. Quando Anni se levanta e liga o aparelho de som, a diegese da música transforma o tom da festa. Nesse momento, a celebração se torna caótica, marcada por excessos de bebida e comida,

transbordando os limites da contenção social. O pai de Anni, por exemplo, é focado pela câmara de forma animalésca, comendo compulsivamente.

A garrafa de cerveja se torna central em inúmeros fotogramas, enfatizando o consumo excessivo, mais do que as pessoas e a interação entre elas (Figura 91 e Figura 92). As figuras masculinas embriagadas, com gestos desordenados e expressões de euforia, caracterizam ainda mais o excesso do festejo. O exagero do ritual, inscrito em um momento de escassez e precariedade na vida dos personagens, denuncia ainda mais o vazio que se tenta preencher.

Figura 91: Consumo desordenado e excessivo do festejo (1)



Fonte: Dudow, Slatan (1932: 37'35'')

Figura 92: Consumo desordenado e excessivo do festejo (2)



Fonte: Dudow, Slatan (1932: 38'30'')

Esse momento coincide com o verdadeiro ponto de virada do filme. É nesse intervalo que Anni, deslocada de sua própria festa, questiona seu noivo se ele queria mesmo se casar.

Fritz responde, sem indício de raiva ou ressentimento, que não, é que o fazia por não ter escolha, expressando sua conformidade à norma. A reação de Anni, porém, vai ao sentido oposto, rompendo o noivado. Tudo isso acontece em meio ao ápice da festa, nos trazendo um contraste entre duas formas de existir: a conformista e a insubmissa. A recusa de Anni em se casar, justamente em um momento de lazer marcado pela normatividade do ritual (de suas contenções aos excessos), opera como uma virada de chave e início da emergência política e social da personagem.

Anni, com a ajuda de sua amiga Gerda, arruma suas coisas com cuidado, sem pressa, sem explosão. Ela pede para seu pai arrumar as coisas para eles partirem, e ele responde “Gerda encheu sua cabeça?”, enquanto ela segue empacotando as coisas. A família segue no acampamento, reforçando seu apoio a Fritz. Esse momento é também de ruptura de Anni com a família, em busca da autonomia de sua subjetividade proletária e feminina.

No contexto do cinema de esquerda dos anos 1920 e 1930, grande parte dos protagonistas eram homens, o trabalhador fabril, o militante, o herói coletivo masculino. Ao colocar Anni como centro da narrativa, *Kuhle Wampe* politiza a esfera da reprodução social e aborda a temática de gênero de uma forma ainda mais disruptiva. Anni não tem sua feminilidade romantizada, nem idealizada, ao contrário. Ela é atravessada por dilemas reais, gravidez, aborto, moradia, afeto, família, amizades, organização política (Heynen, 2015). Na tradição marxista, principalmente em Engels (2010), o patriarcado é apontado como uma das formas históricas de dominação. Ao escolhê-la como uma figura central, a declaração formal e ideológica do filme é ainda mais reforçada. Anni emerge no filme como uma figura de crise, e a crise, nesse sentido, é o momento de ruptura. Ela também é tipificada, mas não de maneira unidimensional. É uma figura de transição, que inicia com toda a pressão para ser filha, mãe e namorada, e se transforma ao recusar estes papéis de submissão, se afirmando, por meio dos amigos, do esporte e do lazer, como uma agente revolucionária.

Imagens de fábricas, chaminés, guindastes e máquinas marcam o início da seguinte parte do filme. Essas imagens remetem às formas de exploração da classe trabalhadora e servem como anúncio do ponto de virada. A cena seguinte mostra um salão, repleto de jovens, no que parece ser um centro de organização do Clube Esportivo Operário (Figura 93). No centro superior, a inscrição clama pela organização: “WERDET ARBEITER SPORTLER!” (“Tornai-vos trabalhadores-atletas!”).

Figura 93: Espaço de organização do festival esportivo



Fonte: Dudow, Slatan (1932: 45'56'')

Na sequência, as imagens que seguem demonstram a organização dos envolvidos na construção do festival esportivo. Os jovens trabalham de forma ordenada, organizando os trajetos, as inscrições, as faixas, manuseando papéis. Ninguém parece estar mandando, todos atuam cooperativamente e de forma autogerida. Essa cena apresentada com tanta atenção reforça a concepção de lazer como um espaço formativo, de organização e participação coletiva e contrasta radicalmente com as cenas de lazer da festa de casamento, descontrolada e caótica. Aqui, o tempo é coordenado, as pessoas estão presentes, a ação é consciente e voluntária. E é nesse tipo de prática que o filme inscreve sua tentativa de prefiguração de uma nova sociedade, em moldes talvez pouco tradicionais, por meio da cultura, da arte, do lazer, nas mãos de pessoas organizadas e escrevendo a sua própria forma de se relacionar e viver.

Os cartazes que aparecem convidando as pessoas para participarem dos festivais e dos treinos de alguma modalidade reforçam o vínculo entre esporte e organização social. *Kuhle Wampe*, construído e atuado também por um coletivo de esportes operários, faz questão de apresentar a rede de sociabilidade proletária estruturada em torno do esporte. Esses clubes, bem como clubes de teatros, cinema, leituras, promoviam debates, formações e campanhas. Ilma Esperança (1999) aponta que um dos poucos documentos que trazem relatos dos espectadores do filme naquele momento registra justamente a opinião de um trabalhador, que julgou interessante a possibilidade de se organizar por meio do esporte, e apontou este como o ponto alto do filme. *Kuhle Wampe* representa o esporte de forma coletiva e organizada, capaz de participar ativamente de um projeto de formação política.

Na sequência, Fritz, o ex-noivo de Anni, vai procurá-la no espaço de organização do festival esportivo. Novamente as questões de gênero são colocadas. O rapaz, ao saber que ela estava participando do festival, diz estar convencido de sua inaptidão para o esporte. Gerda, porém, não parece dar importância a essa fala, respondendo que Anni é feliz quando está com eles. Essa frase indica a oposição do tipo de esporte que estava sendo vislumbrado ali, indicando que o esporte proletário consciente, politizado, também incluía novas ideias sobre o que é esporte, e sobre quais sujeitos podem fazer parte dele, superando o discurso excludente do senso comum. Esse diálogo indica que esse debate estava presente nessas organizações, e que essa mudança era necessária, para que o esporte operário se afirmasse como espaço transformador. Por fim, os amigos de Anni convidam Fritz para as competições do dia seguinte, dizendo que assim ele iria ouvir algumas coisas que não o fariam mal, reforçando aquele como um local de aprendizado.

Inicia-se o festival esportivo por meio de uma corrida de motocicletas. Nesse momento, começa-se também uma das músicas de Hanns Eisler, que embala o festival esportivo.

Para a frente, sem esquecer
Nossa rua e nossos campos.
Para a frente, sem esquecer
De quem é a rua, de quem é o mundo.

Vindo de apartamentos lotados,
De ruas de cidades conflagradas,
Venha, junte-se a nós para lutar em conjunto
E aprender a vencer.
E aprender a vencer.
E aprender a vencer.

Você comprou barcos
Com os centavos que economizou,
E pegou o ônibus
Com a fome que passou.
Aprenda a vencer.
Aprenda a vencer.

Após exaustivo trabalho pelas necessidades,
Volta a se juntar,
Por poucas horas,
Para lutar em conjunto,
Aprendendo a vencer.
E aprender a vencer.
E aprender a vencer.

A música que toca ao longo do festival esportivo funciona como uma convocação direta ao espectador. Hughes (2020) aponta que a canção dramatiza o contraste entre a semana

cinza e o fim de semana vermelho, apresentando mais uma vez a compreensão do lazer como espaço potencial para construção de liberdade. Mais do que simples trilha sonora, é instrumento fundamental da narrativa. O aprender a vencer, no refrão da canção, repetido em vários momentos da competição, não é entendido na lógica meritocrática do esporte espetáculo, mas no exercício paciente da solidariedade e do encontro. Já as interrogações da música *Solidaritätslied* (Canção da solidariedade) “De quem é a rua?”, “De quem é o mundo?” nos lembram que os territórios estão em disputa e convida um sujeito, ainda em formação, aquele que sente na pele a precariedade, o cansaço, e que acredita que as coisas devam ser diferentes, à ação coletiva. Esse sujeito é também interpelado pelo título do filme: “Kuhle Wampe ou A quem pertence o mundo?”, que é um chamado à organização, de um sujeito que ainda está em construção e ainda está por vir. Anni, representa um desses sujeitos, que busca se organizar para mudar o mundo.

No início do festival, um grupo de jovens marcha enquanto canta a música. Visualmente o plano destaca o coletivo (Figura 94). Ninguém ocupa o centro sozinho. Os corpos se deslocam lado a lado e cantam em conjunto, olhando para frente. A juventude, composta por homens e mulheres, aparece como força ativa da transformação. Ao longo de todos os momentos que é entoado, o canto é dispositivo de coesão e dita o ritmo, do caminhar e das práticas corporais.

Figura 94: Jovens marchando e dançando no início do festival esportivo



Fonte: Dudow, Slatan (1932: 49'55")

Algumas imagens de competições são importantes para compreender o papel do esporte no filme. As mulheres remando em sincronia, por exemplo, dialogam com os ideais

políticos de organização e solidariedade. Na corrida dos motociclistas, a máquina parece estar a serviço da coletividade e não como um fetiche. A montagem evita planos isolados e, apesar de claramente existir uma competição, sugere, em conjunto com a música e a totalidade do filme, que o mais importante é que todos avancem. As imagens da natação seguem a mesma lógica. No fim, o destaque a uma mulher que participava do remo, feliz, sem dor ou vergonha, expressa o significado diferente daquele tipo de competição esportiva.

As imagens do pódio, apresentadas anteriormente na análise de *Olympia*, têm apontam questões importantes: a celebração não é individual, com vencedores isolados. Pelo contrário, a ênfase   na massa, tanto do público, quanto dos atletas participantes. Após a cena do pódio, por meio de metalinguagem, aparece a trupe de *agitprop* Megafone Vermelho, fazendo um espetáculo teatral no centro da multidão operária (Figura 95). Os próprios personagens, em sua encenação, apontam sua função: amplificar a voz coletiva. O teatro popular, que   parte constitutiva da própria estrutura do filme, ancorado nas práticas de agitação e propaganda do teatro brechtiano,   encenado em espaço aberto, voltado ao público operário e concebido para romper com a passividade do espectador. É uma encenação que mobiliza, provoca, convoca   a  o. Dentro do festival, integrado ao lazer operário, cumpre o papel de apresentar outras possibilidades de organização política.

Figura 95: Apresentação da trupe Megafone Vermelho



Fonte: Dudow, Slatan (1932: 53'04'')

No teatro, as massas retornam, não como uma multidão an nima e silenciosa, mas visível, organizada e celebrante. Desde a transição dos séculos, principalmente com a intensificação da urbanização, o povo, que até então tinha um caráter abstrato, adquire uma

forma concreta, palpável. Esse povo, ou essa massa, teve sua construção estética intensificada principalmente após a Comuna de Paris, de 1871. Nas mobilizações operárias da década de 1920 as representações das massas viram um símbolo de perigo e de promessa, e cada corrente política e grupo social atribuem um significado a esses sujeitos coletivos. Existem as correntes liberais, que entendem as massas como irracionais e manipuláveis. Encontramos um exemplo dessa perspectiva em *Metropolis*. No filme de Lang, as massas fazem parte de um imaginário de um povo passível de manipulação e, conseqüentemente, irracional (Schaub, 2018). O fascismo também se utilizava de uma ideia similar, mas buscava representar as massas fora do ambiente fabril, de maneira organizada e uniforme, normalmente mobilizada em torno de um líder. Já nas produções estéticas associadas à esquerda e aos Partidos Comunistas, percebemos uma outra forma de representação das massas, em que o sujeito existe, mas não é isolado, não é indivíduo, mas sim coletivo, relacional e social. A *Kollone Links*, uma das inúmeras trupes de teatro do momento, por exemplo, buscava reapropriar o sentido de massas por meio de suas peças (Schaub, 2018). Similar a essa ideia é a forma como *Kuhle Wampe* mobiliza esses sentidos em diferentes momentos, principalmente naqueles que existem representações de esporte e lazer (Figura 96). Ao fazer isso, o filme busca também construí-las. São essas massas que respondem à pergunta central do filme “A quem pertence o mundo?”.

Figura 96: Representação das massas em *Kuhle Wampe*



Fonte: Dudow, Slatan (1932: 56'36'')

Finalizando o momento do festival, Fritz aparece ao lado de Anni, afirmando que ela estava certa. O diálogo marca a maturação política de Anni e o início da trajetória política de

Fritz. Anni, desde o começo rompeu com as estruturas, o casamento imposto, a autoridade da família, o modelo de mulher submissa, etc. Sua principal constituição política é por meio do seu contato com o festival esportivo e o lazer compartilhado. E durante esse reencontro, o lazer, que além de local político é também local de afetos, possibilita também a construção de Fritz como um sujeito que começa a formar sua consciência.

Os barcos voltam ao lago, as motocicletas seguem na estrada e, nesse momento final do festival, as bicicletas reaparecem. Há, porém, um contraste em relação à cena inicial do filme, onde ciclistas buscavam trabalho. Aqui eles são filmados em plano geral, em uma estrada larga, arborizada e ensolarada, sem cortes abruptos e em um ritmo não tão rápido, contrastando com a cena urbana do início, que é sombria, claustrofóbica, individualista e acelerada. Não há dispersão, mas um deslocamento coletivo e organizado.

É importante perceber também a apropriação do espaço público na parte do festival. A estrada, tradicionalmente pensada como local de circulação de mercadorias e capital, é tomada pelas bicicletas dos trabalhadores em seu tempo e (espaço) de lazer, livre de carros, patrões, mercadorias e opressão (Figura 97).

Figura 97: Ciclismo do festival esportivo



Fonte: Dudow, Slatan (1932: 59'04'')

É inegável que *Kuhle Wampe* atribui ao espaço e ao tempo de lazer um significado positivo. Desde as primeiras cenas, o filme contrasta os espaços públicos e domésticos. Ao mesmo tempo em que critica a situação das habitações da classe trabalhadora alemã, reflete sobre as concepções políticas e afetivas do lazer e, consequentemente, do espaço público. Hughes (2020), ao analisar três filmes de esquerda do período, dentre eles *Kuhle Wampe*,

indica os efeitos e os significados que essa abordagem sobre os espaços de habitação e de lazer proporciona:

All three films present depictions of interior domestic spaces early on, and draw on an existing tradition of social criticism of Berlin's tenement housing, which since the late nineteenth century had often been depicted as overcrowded, unsanitary, dark and unhomely. Each challenges and reverses the bourgeois presumption that a home is automatically encoded with domesticity, privacy and a sense of 'ownership'. Ostensibly 'private' interior spaces are contrasted with outdoor public spaces that allow forms of self-realisation that prove impossible in the proletarian 'home'.²⁷ (Hughes, 2020, p. 6)

Os espaços públicos, quando associados ao lazer e não ao trabalho, possuem valor político e estético. A rua, o lago, o clube esportivo, o campo aberto, todos, quando ligados ao tempo de lazer, funcionam como locais de circulação, de contato com o outro, de ação coletiva. É nesse espaço público que acontece a emergência do sujeito político, em contraste ao ambiente doméstico e ao ambiente urbano quando ligado ao trabalho.

De maneira geral, o festival esportivo traz algumas considerações relevantes. O esporte, no contexto da República de Weimar, tornou-se um dos principais terrenos de disputa entre os diferentes projetos políticos. Enquanto os partidos de direita mobilizavam o esporte como símbolo de força, disciplina e preparação para a guerra, os partidos de esquerda buscavam dar a ele outro significado, promovendo valores de solidariedade e enxergando nele potencial organizativo. Lionel Richard (1988, p. 237) indica que,

[a]través do esporte, os partidos de direita e de esquerda rivalizavam mais do que nunca. Os primeiros tinham tendência a força viril. Raramente separavam treinamento e as exibições da idéia de que as atividades esportivas substituíam, em relação ao jovem, o serviço militar ausente. O Partido Social-Democrata e o Partido Comunista, embora com certas divergências, consideravam por seu lado que essas atividades representavam para a classe operária um meio de emancipar-se da opressão à qual era submetida pela burguesia.

Essa concepção de esporte como prática emancipatória, alinhada aos ideais de esquerda e, no caso de *Kuhle Wampe*, principalmente ao Partido Comunista, é fundamental no conteúdo e na forma do filme. O filme não é apenas sobre os trabalhadores, ele foi construído pelos trabalhadores e parte da atuação é dos trabalhadores. Cerca de 4.000 membros da

²⁷ Tradução minha: Todos os três filmes apresentam representações de espaços domésticos interiores logo no início e se baseiam em uma tradição crítica de representação social dos cortiços berlineses, que desde o final do século XIX eram frequentemente retratados como superlotados, insalubres, escuros e inóspitos. Cada um dos filmes desafia e inverte a suposição burguesa de que um lar é automaticamente codificado por domesticidade, privacidade e senso de "propriedade". Espaços interiores supostamente "privados" são contrastados com espaços públicos ao ar livre, que permitem formas de auto-realização impossíveis no "lar" proletário (Hughes, 2020, p. 6).

organização esportiva operária participaram do filme, não apenas interpretando, mas construindo-os de acordo com suas próprias práticas.

Embora *Kuhle Wampe* represente o esporte operário como plural, transformador e coletivo, as experiências concretas dessas organizações enfrentavam limites. Riordan (1999;1989) indica que a pressão de setores mais jovens levou à incorporação de modalidades competitivas e de obsessão por recordes nos eventos da LSI. Exclusões de gênero também se fizeram presentes em algumas experiências dessas organizações, assim como as dificuldades materiais dos clubes operários em relação a outras associações. Cabe destacar que meu objeto de análise são representações e, como tais, não devem ser tomadas como simples reflexo da realidade, mas como experiências concretas acrescidas de expressões de desejos, projetos e disputas de sentido.

Essa dimensão organizativa do lazer entre as classes populares não se restringe à prática esportiva, tampouco no interior do filme. Por meio de grupos de música e teatro, clubes de leitura e outras formas associativas, o lazer se tornou, especialmente durante a República de Weimar, um campo estratégico da luta de classes. Em *Kuhle Wampe*, além da participação de atletas ligados aos Esportes Operários, integrou-se à constituição do filme o grupo teatral *Das Rote Sprachrohr* (O megafone vermelho). Schaub (2017) aponta como a presença da trupe foi fundamental na construção do filme, devido sua participação ativa, tanto na performance quanto na formulação estética. *Kuhle Wampe* se enquadra como um realismo, mas um realismo crítico, que busca se distanciar da cultura burguesa do individualismo, rejeitando a representação naturalista tradicional, e buscando formas de reflexão crítica do espectador.

Enquanto documento fílmico, *Kuhle Wampe* oferece indícios do papel da mobilização do esporte e do lazer na Alemanha do entreguerras, sobretudo na cultura operária e nos movimentos comunistas. Em oposição à lógica burguesa de consumo e alienação, o filme apresenta práticas corporais e de lazer de outras formas, envoltas em um projeto político e de um estímulo a uma ideia de modernismo operário. Schaub (2018) aponta que o filme se inscreve em uma estratégia estética de disputa da modernidade. Essa, muitas vezes compreendida como um processo histórico hegemonicamente burguês, em *Kuhle Wampe* é atravessada por uma estética proletária. Assim, a modernidade não é rejeitada, mas disputada a partir da perspectiva da classe trabalhadora. Nesse sentido, essa modernidade operária, ou “vernacular”, aparece por meio de práticas culturais do proletariado. O festival esportivo, pré-figurado como uma nova forma de sociabilidade, apresenta um estilo de vida alternativo, solidário e autogerido.

Ainda para Schaub (2018), o filme representa parte das disputas entre as esquerdas alemãs naquele momento. O SPD e o KPD divergiam, entre outras questões, em seus entendimentos sobre a classe operária e sua organização, com os comunistas, a exemplo dos criadores de *Kuhle Wampe*, enxergando as artes, cultura e lazer como parte de um projeto político fundamental para transformação social. Essas ideias são reforçadas à medida que o esporte e o lazer são representados como práticas e espaços de coesão e aproximação. É por meio deles que Anni se forma politicamente, que Fritz começa a se tornar um homem melhor, e que os sujeitos se reconhecem e se organizam. A diferença entre a representação da bicicleta no início, uma ferramenta na disputa individual por um trabalho improvável, em oposição à forma como a bicicleta é tematizada no festival esportivo, sinaliza o potencial político organizativo que era atribuído a esses espaços. A sonoridade nos momentos de lazer e do festival esportivo também se altera. Se no começo o som é dissonante e causa certo desconforto, durante as cenas de esporte e lazer esse é um recurso que traz dinamicidade e intensificação das ideias.

Essa estética, forjada pelo povo e destinada a ele, expressa-se de forma sensível e autêntica nas diferentes resistências políticas proporcionadas pelo lazer e, de modo ainda mais contundente, nos corpos em cena no festival esportivo. E esse é o ponto alto do filme, o momento em que os personagens adquirem o ápice de suas construções humanas e políticas. Os corpos em movimento, remando, correndo, pedalando, não são corpos exaustos, mas ritmados, autônomos, não alienados. Inseridos em tempos e espaços de lazer, essas práticas refletem e propõem formas alternativas de sociabilidade e consciência de classe, configurando como um “outro mundo”.

Isso pode ser articulado à luz das “teses sobre a teoria das superestrutura” de Brecht (2014). Para o autor, a superestrutura, ou as formas de pensamento, de arte e cultura, não se articulam com a infraestrutura, a materialidade econômica, de uma forma mecanicista e direta. Para ele, a superestrutura não espera de forma pacífica as transformações na sociedade, mas sim se relaciona com elas de forma dialética, podendo até se antecipar a elas. Ou seja, Brecht compreendia as produções culturais como potenciais vetores de transformação social. A estética de *Kuhle Wampe*, sua produção coletiva, sua recusa ao cinema tradicional e seu convite à luta, demonstram que a obra era um esforço nesse sentido, fruto das formulações de todos os atores envolvidos em sua produção.

O desfecho e o convite final de *Kuhle Wampe* podem ser lidos a partir da noção de Obra Aberta, formulado por Umberto Eco (1971). Para o autor a obra aberta é aquela que possibilita que o espectador, ou leitor, participe ativamente da construção e entendimento da

obra. O que salta aos olhos em *Kuhle Wampe* é sua capacidade de operar como uma obra aberta, no sentido proposto por Umberto Eco: uma obra que não oferece respostas fechadas, mas que provoca o espectador a construir sentidos, refletir criticamente e reagir ativamente. Ainda assim, essa abertura não significa neutralidade, é politicamente situada, se posicionando ao lado de quem não está satisfeito.

O final acontece no metrô, com enquadramento sóbrio e realista, e reconduz os personagens ao espaço urbano tradicional, o mesmo do início do filme. Mas esse retorno não é mais de repetição, pois os personagens mudaram. A leitura da notícia sobre a queima de sacas de café no Brasil dá início a uma discussão aberta entre os passageiros, que transforma o desfecho de *Kuhle Wampe* numa verdadeira arena ideológica, onde diferentes posições se confrontam. O debate finaliza com a pergunta de um dos homens: “E quem vai mudar o mundo?”, e a resposta assertiva de Gerda “Aqueles que não estão satisfeitos!” (Figura 98).

Figura 98: Resposta de Gerda



Fonte: Dudow, Slatan (1932: 67'24")

4. CONCLUSÃO: *A quem pertence o mundo?*

*Avançar e não esquecer
e a pergunta colocada em concreto:
na fome e na fartura,
De quem é a manhã?
De quem é o mundo?*

(Das Solidaritätslied - Bertolt Brecht e Hanns Eisler, 1931)

Ao longo desta Tese, busquei compreender as relações entre esporte, lazer e política em filmes alemães e soviéticos, durante o período entreguerras. Analisando essas representações nos seis filmes do período, percebo como essas imagens nos permitem vislumbrar a dinâmica de determinada sociedade e as conseqüentes disputas e tensões. O esporte e o lazer aparecem nos filmes como territórios privilegiados de disputa e a maneira como eles são mobilizados revelam diferentes projetos, valores, desejos de retorno ou de mudanças. Nenhuma dessas representações são neutras ou ilustrativas, trazendo à luz tanto o que se vivia, quanto o que se projetava.

Cada projeto político apropriou-se da estética cinematográfica para difundir sua visão de mundo. Alguns desses projetos se aproximavam daquilo que Walter Benjamin (2021) chamou de estetização da política, outros se aproximavam do entendimento do mesmo autor de politização da arte.

Olympia (1938) de Leni Riefenstahl é o maior exemplo de estetização da política: Um documentário oficial dos Jogos de 1936, financiado pelo regime nazista, editado por 2 anos antes de seu lançamento e que foi transformando em um grandioso espetáculo mítico, de força, beleza e saúde. Em contrapartida, no polo oposto, cineastas de esquerda, vinculados principalmente aos projetos de cinema operário, buscaram politizar a arte, fazendo do cinema uma arma para a consciência de classe. Enquanto Riefenstahl buscou hipnotizar e propagar um ideal eugênico, Eisenstein, Vertov, Brecht e Dudow e todos os outros envolvidos nessas produções, construíram um cinema crítico e pedagógico.

Esporte e lazer se tornaram fundamentais nessa disputa. Nos filmes ligados a um projeto conservador (em maior ou menor grau), os corpos e as massas representadas em momentos esportivos ou de lazer, adquiriram um caráter disciplinador, ritualístico, homogêneo e às vezes até militar. Em *Olympia*, por exemplo, as massas festivas e nas cenas de ginástica, os corpos são organizados como um grande exército homogêneo, linear e simétrico. Em *Metropolis* as massas se apresentam como manipuláveis ou perigosas. Em *Tsirk* as massas também são simétricas, homogêneas e espetacularizadas.

O lazer e o esporte em *Metropolis* são privilégios de classe. Na realidade cindida da metrópole futurista, os jovens herdeiros desfrutam de festas, jardins, esportes e momentos de ociosidade na superfície, enquanto os trabalhadores, nos subterrâneos da cidade, são privados dessas práticas. Não há, para os operários e operárias, nem tempo, nem espaço para o lazer e, nos raríssimos momentos que ele aparece, é tratado como algo destrutivo e imoral. Esse moralismo, ora ligado ao perigo, ora à alienação, é profundamente conectado à lógica eugênica e higiênica presente em *Olympia*. A solução conciliadora, no fim, reforça o efeito apassivador, conservador e contrarrevolucionário, indicando a possibilidade de harmonia entre as classes e a necessidade de manutenção da ordem desigual (com cada classe aceitando o seu papel ‘natural’ na sociedade).

Sob o pilar de uma sociedade “perfeita”, o filme *Olympia* apresenta os Jogos Olímpicos de Berlim de 1936 e o regime nazista como um hino à perfeição física, à força, à beleza e à saúde. O documentário é, sem a menor sombra de dúvidas, uma fusão entre a estética e o projeto político do nazismo, no qual a eugenia tinha um papel importante. Tão reveladora quanto a escolha arbitrária de filmar “corpos perfeitos” é a omissão dos outros corpos, aqueles tratados pelo regime como não saudáveis, indesejáveis e passíveis de serem apagados: os judeus, os ciganos Sinti e Roma, os homossexuais, os doentes mentais, as pessoas com deficiência e todas as milhões de pessoas que eram classificadas como *Ballastexistenzen* (fardos desnecessários).

Tsirk, de Grigori Aleksandrov, representa o lazer como espaço de acolhimento e pluralidade, onde se constrói um mundo em comum e enaltece a URSS como um país feliz, moderno e internacionalista. Mas o filme carrega também ambiguidades políticas. A estética adotada carrega traços da visão burguesa e reafirma alguns de seus valores, mesmo com as tentativas de ressignificação. As contradições percebidas na análise revelam que mesmo um filme concebido para ser propaganda proletária e antirracista pode flertar com ideias de “ordem” e conservadorismo. O vislumbre de um novo mundo, que embalava os projetos bolcheviques na década anterior, aparece no filme como uma realização já dada, apagando os conflitos ainda presentes, e servindo como instrumento de legitimação de um regime que desejava frear a marcha revolucionária.

É importante ressaltar que recuso qualquer falsa simetria entre o nazifascismo e o stalinismo. Reconheço convergências formais, como as massas coreografadas, a monumentalidade, a lógica disciplinar e controladora, mas também as diferenças entre os projetos: um de supremacia racial e extermínio e outro que, apesar de degenerações autoritárias e centralizadoras, ainda buscava construir uma sociedade mais igualitária.

Contrastando com essas liturgias de ordem, os filmes de viés revolucionário são marcados pela espontaneidade, pluralidade das massas, diversidade de corpos e movimentos. Frente a um sistema que os trata como máquinas, ferramentas para serem exploradas, é no tempo livre do lazer que os trabalhadores e trabalhadoras afirmam sua humanidade. *Stachka*, exalta o potencial do lazer proletário e denuncia o lazer burguês. No filme, Eisenstein indica que é o acordeão que guia a marcha política, e que é no lazer, na dança e na música popular que o sujeito coletivo se constrói. O lazer surge como não-alienação, por mais que esteja envolto de tentativas de controle, e é nesse momento e nessas experiências que o proletariado toma consciência de suas condições e organiza a luta. Ainda que Eisenstein aponte ambiguidades ao longo dessas representações, algumas delas inclusive moralistas, o lazer é o espaço central de reconhecimento e organização coletiva, onde a cultura proletária se forja e o ser humano ensaia a sociedade que está por vir.

Mais do que simplesmente produzir uma arte engajada, *Tchelovek s kinoapparatom* é uma tentativa de intervir no mundo por meio do cinema, realizando, em sua prática estética e política, aquilo que Walter Benjamin chamou de politização da arte. A delicadeza do filme, presente nos banhos de lama coletivos, nos risos das crianças, na orquestra feita de utensílios domésticos, são recursos utilizados para valorizar o ordinário e construir um *Novyi byt*, mas sem abandonar o sentido político. Na verdade, o político está justamente nisso. A proposta de uma estética da alegria e do afeto contrapõe-se frontalmente à lógica disciplinar, militarista e espetacularizada do fascismo e do capitalismo, e o faz justamente através do lazer. Não como mero instrumento, e sim como práticas cotidianas que, ao serem valorizadas dessa forma, revelam seu poder de reinventar a vida.

Já em *Kuhle Wampe*, nascido entre organizações da classe trabalhadora organizada, o lazer e o esporte são campos centrais da luta de classes. Por meio das próprias experiências e anseios dos coletivos que o produziram, esses também encenaram um mundo ainda mais radical. Uma verdadeira dialética entre a realidade concreta e sua representação.

É interessante perceber que, há cem anos atrás, o lazer e o esporte eram encarados abertamente como ferramentas de organização social e disputa ideológica. Obras vanguardistas, como *Kuhle Wampe*, *Stachka* e *Tchelovek s kinoapparatom*, que nos apresentam desejos utópicos de um novo mundo, que refletiam e embalavam movimentos revolucionários. Centenas de trabalhadores se organizavam em ligas de esporte operário, a exemplo da *Arbeiter-Turn- und Sportbund*, e realizavam eventos como forma de se opor à indústria comercial e ao belicismo entre as nações, como os Jogos Olímpicos alternativos. Trupes de Teatro Operário a exemplo da *Kollone Links*, entre outras organizações, associações

e clubes ligados a projetos políticos também se faziam presentes como espaço/tempo de construção de um novo mundo.

Ao longo do século XX, principalmente após a segunda guerra, esses campos parecem ter sido cada vez mais absorvidos pela lógica mercantil e midiática e esquecidos pelos coletivos de esquerda ou relegados a algo pouco importante para a luta de classes. Algumas resistências persistiram: os cineclubes, a exemplo do *Cineclube Antônio das Mortes* em Goiás, que desempenhou um papel importantíssimo de resistência durante a ditadura (Biagetti e Araújo, 2021). As ocupações estudantis de 2015-2016, das quais muitas instituíram programações culturais de lazer (Alves, 2015). As torcidas antifascistas que se articulam para disputar a sociedade desejada em seu momento de lazer (Saldanha, 2023). Bem como outros inúmeros exemplos. Ao lado dessas experiências insurgentes, permanece sempre a tentativa de setores conservadores e liberais de neutralizá-las, reprimi-las ou cooptá-las.

Na URSS, o stalinismo representou uma profunda reconfiguração na vida cotidiana, na política e nas artes. A imposição do Realismo Socialista silenciava vozes, apagava as disputas, desaparecia com a experimentação artística e interditava a criação do novo. Na Alemanha, aqueles que ousaram sonhar um outro mundo sofreram novamente um golpe. As disputas de futuro que vinham sendo encenadas e experimentadas na cultura proletária, foram brutalmente interrompidas com a ascensão do nazismo. O Partido Comunista Alemão foi declarado ilegal, as práticas culturais da classe trabalhadora foram esmagadas, o lazer passou a ser administrado pelo estado e o corpo tornou-se objeto de higienização e, quando não pertencente a aqueles corpos vangloriados pelo regime, explorados, violentados e mortos.

Um aspecto inquietante conecta esse passado sombrio ao nosso presente: a eugenia. Conforme aponta Ana Luiza Ianeles dos Santos (2021), ancorada na história dos conceitos de Reinhart Koselleck, os conceitos de beleza, força e saúde, alinhados à ideia de eugenia positiva, bem como as ideias de eugenia negativa, são contínuos, pois vivemos uma sobreposição de vários tempos históricos. No Brasil, hospitais psiquiátricos, como o Hospital Colônia de Barbacena ou o Hospital Colônia de Neuropsiquiatria Infantil de Oliveira, ambos em Minas Gerais, que estiveram em funcionamento por quase todo o século passado, regulavam populações por meio desses discursos. Milhares de pessoas foram esterilizadas, mortas e torturadas, sob o argumento de “Higienização” da sociedade. Hoje, propostas de expulsão de usuários de drogas ou moradores de rua de nossas cidades, sob o argumento de revitalização urbana e segurança pública, disfarçam um processo de exclusão semelhante aos dessas práticas eugênicas.

Durante a pandemia de COVID-19, o ex-presidente Jair Messias Bolsonaro bradava

em alto e bom som “Brasil acima de tudo”, que coincidentemente ou não, é bem parecido com uma passagem do antigo hino alemão que proclama *Deutschland über alles* (Alemanha acima de tudo), cuja estrofe foi suprimida no texto do hino da República Federal da Alemanha. Esse mesmo político reagiu às mortes pelo coronavírus com desprezo, manifestado em frases como “Não sou coveiro” ou “E daí? lamento. Quer que eu faço o quê? Sou Messias, mas não faço milagre”. No auge da pandemia, seu governo ignorou propostas de compra e atrasou intencionalmente a negociação das vacinas, como demonstrado na Comissão Parlamentar de Inquérito instituída no congresso. Bolsonaro também vetou trechos de um projeto de lei que garantia água potável, materiais de higiene e leitos de UTI para indígenas e quilombolas, fez propaganda de medicamentos sem qualquer evidência científica, entre outros milhões de exemplos. Essas ações e declarações, que minimizavam a tragédia humanitária que vivenciávamos, refletiam não apenas o desdém pelas recomendações científicas sobre o assunto, mas faziam parte de uma política deliberada de genocídio, reponsável pela morte e adoecimento de uma parcela específica da população (Giovanaz, 2021; Rossi e Alessi, 2020; Phillips, 2021).

Nas favelas brasileiras, a decisão de quem vive e quem morre, a necropolítica, de acordo com o conceito de Achille Mbembe (2018), se manifesta nas operações policiais que vitimizam prioritariamente corpos negros, sob o pretexto de proteger “cidadãos de bem”. Essa lógica, herdada do discurso eugenista, é fruto de um estabelecimento de quais corpos devem viver e quais devem morrer. Essa eugênia negativa, é importante frisar, não se faz sozinha. Ela precisa da eugenia positiva, da glorificação de corpos específicos, que justifique a exclusão e a morte de outros, indesejáveis. Todos esses episódios confirmam o que Santos (2021) aponta: a eugenia não nasceu com o nazismo, e também não morreu com ele.

Essa persistência se manifesta em inúmeras exclusões, das quais o esporte e o lazer não estão alheios. Recentemente, no Recife, o deputado estadual Pastor Junior Tercio (PP-PE) propôs proibir o famoso “Baile do Inferninho”, festa popular realizada no Ibura, bairro periférico da cidade. Em resposta, a deputada Dani Portela (PSOL-PE), após ouvir os moradores, muitos dos quais sobrevivem de oportunidades de negócios gerados pela festa, denunciou que a proposta nada mais é do que criminalizar corpos e culturas periféricas. Em São Paulo, parlamentares ligados ao Movimento Brasil Livre, um movimento político de direita, que ganhou notoriedade nas redes no contexto das manifestações que levaram ao impeachment da Presidenta Dilma, enfileiram propostas semelhantes, que buscam proibir bailes funk na cidade, proibir o poder público de contratar artistas periféricos, ou mesmo retirar suas músicas das plataformas de *streaming*. Esses episódios nos remetem também a

esse processo histórico inacabado de eugenia, pois a defesa da “higienização”, fundamentada em valores eugênicos, das cidades e dos corpos, no início do século XX, também se manifestava na perseguição às práticas culturais e corporais negras e periféricas (ALEPE, 2025; Carvalho, 2025).

Os ecos desses pensamentos ainda reverberam, por exemplo, na Educação Física. A área de minha formação inicial carrega historicamente marcas desses discursos, mesmo após o movimento renovador de 1980. Ainda predominam os discursos de “qualidade de vida”; “bem estar”, “autoestima”; “autoconhecimento” que, embora pareçam inofensivos, são muitas vezes mobilizados de forma acrítica, perpetuando exclusões e silenciamentos. A noção de “saúde”, longe de ser neutra, ainda é ancorada hegemonicamente em bases racistas, autoritárias e capacitistas.

No lazer observamos processos parecidos. A tentativa do capital em cooptar as práticas culturais e convertê-las em mercadorias, o reforço de valores consumistas e individualizantes, o deslocamento de seu potencial educativo e crítico para um viés de distração, se fazem cada vez mais presentes. Essa cooptação, por sua vez, revela também o potencial de contestação no fenômeno do lazer, repleto da dualidade controle e resistência, já observada em exemplos citados anteriormente.

Diante de todos os apontamentos e constatações sobre o momento histórico em que vivemos, repleto de tendências conservadoras, disciplinadoras e autoritárias, e também da análise de experiências de luta daqueles que ousaram buscar um outro mundo (por mais distante que essas ideias podem nos parecer), surge a compreensão fundamental: o tempo e o espaço de esporte e lazer podem (e devem) se constituir como campo de lutas concretas, que resistem e antecipam novos mundos. Essa compreensão foi enriquecida principalmente pela análise dos filmes progressistas que compuseram o corpus documental desta tese.

Em todas essas obras a vida cotidiana é escutada. Os filmes não imaginaram outro mundo sem se ancorar nas experiências concretas. A concretude do mundo dá os limites e as possibilidades da utopia. Os filmes utópicos olharam para os coletivos organizados, para os debates políticos sobre essas temáticas, para a forma como os corpos se inscrevem nas festas, no esporte, no teatro, na cultura de forma geral. Muito além de encenação, estão presentes nesses filmes indícios históricos de transformações que seguem em disputa. Essas experiências ofereceram ao cinema um material utópico vivido. Ou seja, as experiências culturais das quais os filmes se baseiam, mesmo quando atravessadas por contradições, possuem em si tentativas de antecipações e projeções. A arte, nesse caso o cinema, devolve à

sociedade da qual ela se baseou, a imagem dessa utopia vivida, mas a potencializa (ou a desvia). Portanto, revela-se que as práticas de esporte e lazer podem emergir como lutas culturais concretas, que resistem e prefiguram outro mundo.

Finalizo esta tese com a pergunta que iniciou essa conclusão: **A quem pertence o mundo?** Essa pergunta, presente em *Kuhle Wampe*, rompe a quarta parede e atinge diretamente o espectador. A resposta em aberto indica um sujeito em construção, e esse sujeito em construção, no filme, é encontrado nas próprias experiências apresentadas ao longo da narrativa: na cultura e em suas formas coletivas de organização popular, de lazer e de esporte. Esses terrenos do cotidiano são campos permanentes de luta, onde se configuram os horizontes históricos.

*Saia do seu buraco
que você chama de acomodação,
e depois de uma semana cinza,
vem um fim de semana vermelho.*

(Das Solidaritätslied - Bertolt Brecht, Hanns Eisler e interpretação de Ernst Busch, 1932)

REFERÊNCIAS

- ALEPE – Assembleia Legislativa de Pernambuco. **Projeto que busca restringir bailes de brega funk será discutido em audiência pública**. 2025. Disponível em: <https://www.alepe.pe.gov.br/audioalepe/projeto-que-busca-restringir-bailes-de-brega-funk-ser-a-discutido-em-audiencia-publica/>. Acesso em: 26 ago. 2025.
- ALESSI, Gil; ROSSI, Marina. Brasil supera China em mortos por coronavírus, admite agravamento da crise, mas Bolsonaro diz: “E daí?” **El País (Brasil)**, São Paulo, 28 abr. 2020.
- ALMEIDA, Ângela M. de. **A República de Weimar e a ascensão do nazismo**. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- ALVES, Giovanni. Ocupando a futuridade. **Blog da Boitempo**, São Paulo, 7 dez. 2015. Disponível em: <https://www.boitempoeditorial.com.br/blog/2015/12/07/ocupando-a-futuridade/>. Acesso em: 4 set. 2025.
- ANDRADE, Homero Freitas de. O realismo socialista e suas (in)definições. **Literatura e Sociedade**, São Paulo, Brasil, v. 15, n. 13, p. 152–165, 2010. Disponível em: <https://revistas.usp.br/l/article/view/64089> Acesso em: 14 ago. 2025.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A análise do filme**. Lisboa: Texto & Grafia, 2004.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico do cinema**. Campinas: Papirus, 2003.
- BARANOWSKI, Shelley. Nazismo e polarização: a esquerda e o Terceiro Reich. **The Historical Journal**, v. 43, n. 4, p. 1157-1172, 2000.
- BARROS, José D’Assunção. Metropolis – A Distopia Urbana do cinema expressionista alemão e sua influência nos filmes de ficção científica. **Animus**. Revista Interamericana de Comunicação Midiática, v. 15, n. 30, 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/animus/article/view/15918>. Acesso em: 8 abr. 2025.
- BASTOS, Manoel Dourado. Cinema, música e política em A ópera dos três vinténs e Kuhle Wampe. **Significação**, São Paulo, v.45, n.49, p. 39-55, jan-jun. 2018. Disponível em: <https://revistas.usp.br/significacao/article/view/138123>. Acesso em: 01 jan. 2024
- BATISTA JUNIOR, Natalício. Cinema e revolução: o construtivismo russo e a montagem dialética, bases da pedagogia política das imagens de Eisenstein. **Lutas Sociais**, São Paulo, v.21, n. 39, p. 64-76, jul./dez. 2017. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/l/article/view/35878>. Acesso em: 01 fev. 2021.
- BATISTA JÚNIOR, Natalício. Cinema e revolução: o construtivismo russo e a montagem dialética, bases da pedagogia política das imagens de Eisenstein. **Lutas Sociais**, São Paulo, v. 21 n. 39, p. 64-76, jul./dez. 2017.
- BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Tradução de Gabriel Valladão Silva. Organização, ensaio biobibliográfico, prefácio, revisão técnica e seleção dos fragmentos de Márcio Seligmann-Silva. Porto Alegre: L&PM, 2021.
- BENJAMIN, Walter. **Estética y política**. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2009.

BERGHAUS, Günter. Girlkultur: Feminism, Americanism, and Popular Entertainment in Weimar Germany. **Journal of Design History**, v. 1, n. 3/4, 1988, p. 193-219.

BERNARDET, Jean-Claude. **O que é cinema**. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1981.

BIAGETTI, Francisco Javier Lillo; ARAÚJO, Rogério Bianchi de (orgs.). **O cineclubismo em Goiás: uma história de resistência e emancipação**. Rio de Janeiro: Autografia, 2021.

Disponível em:

<https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/623/o/ebook-ocineclubismoemgoias-100222.pdf>. Acesso em: 4 set. 2025.

BIRGEL, Franz A. Kuhle Wampe, leftist cinema, and the politics of film censorship in Weimar Germany. **Historical Reflections**, v. 35, n. 2, p. 40-62, 2009.

BLOCH, Marc. Para uma história comparada das sociedades europeias. In: **História e historiadores: textos reunidos por Étienne Bloch**. Lisboa: Teorema, 1998. p. 119-150.

BRECHT, Bertolt. Theses on the Theory of Superstructure. In: KUHN, Tom; GILES, Steve (ed.). **Brecht on Art and Politics**. London: Bloomsbury, 2014. p. 212-213.

BURILUK, D.; KRUCHONYKH, A.; MAIAKÓVSKI, V.; KHLEBNIKOV, V. Uma Bofetada no Gosto Público. In: REIS, Daniel Aarão. **Manifestos Vermelhos e Outros Textos Históricos da Revolução Russa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

BURKE, Peter. De testemunha a historiador. In: **Testemunha ocular: história e imagem**. Bauru: EDUSC, p.197-211. 2004

CAPELATO, Maria Helena. **Multidões em cena: propaganda política no varguismo e no peronismo**. 2ªed. São Paulo: Editora UNESP, 2009

CARTER, Thomas. Game changer: the role of sport in revolution. **The International Journal of the History of Sport**, v. 31, n. 7, p. 735-746, 2014.

CARVALHO, Horácio Martins de. A questão agrária e o campesinato na Revolução Russa de 1917. In: CALDART, Roseli Salete e VILLAS BÔAS, Rafael Litvin. **Pedagogia socialista: legado da revolução de 1917 e desafios atuais** 1ªed. São Paulo: Expressão Popular, 2017.

CARVALHO, Michele. ‘Se a lei “anti Oruam” for aprovada, o movimento funk vai se levantar e revidar’, diz pesquisadora. Brasil de Fato, 6 mar. 2025. Atualizado em 7 mar. 2025. Disponível em:

<https://www.brasildefato.com.br/podcast/tres-por-quatro/2025/03/06/se-a-lei-anti-oruam-for-a-provada-o-movimento-funk-vai-se-levantar-e-revidar-diz-pesquisadora/>. Acesso em: 26 ago. 2025.

CARVALHO, Verônica Toledo Ferreira de; SALDANHA, Renato Machado. Mobilização operária e lazer nos filmes ‘Metropolis’ (1927) e ‘A greve’ (1925). **Revista Brasileira de Estudos do Lazer**, v. 9, n. 1, p. 1-17, 2022. Disponível em:

<https://periodicos.ufmg.br/index.php/rbel/article/view/26148>. Acesso em: 8 abr. 2023.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural: entre práticas e representações**. Algés: Difel, 2002

CHAUÍ, Marilena. Notas sobre a utopia. **Ciência e Cultura**, São Paulo, vol. 60, n. spe. 1, 2008.

CLAEYS, Gregory. **Utopia: a história de uma ideia**. Trad. Pedro Barros. São Paulo: Edições SESC SP, 2013.

COGGIOLA, Os O. TRÓTSKI E A LEI DO DESENVOLVIMENTO DESIGUAL E COMBINADO. **Revista Novos Rumos**, [S. l.], n. 42, 2004. Disponível em: <https://revistas.marilia.unesp.br/index.php/novosrumos/article/view/4894>. Acesso em: 2 fev. 2022.

COGGIOLA, Osvaldo. 1938 - 2008: Setenta anos da fundação da IV Internacional. Em defesa de Leon Trotsky. **Projeto História**, São Paulo, n. 36, p. 145-183, jun. 2008.

COGGIOLA, Osvaldo. **As grandes depressões (1837-1896 e 1929-1939): fundamentos econômicos, consequências geopolíticas e lições para o presente**. São Paulo: Alameda, 2019

COGGIOLA, Osvaldo. **TROTSKY, A ASCENSÃO DO NAZISMO E O PAPEL DO STALINISMO**. S/L, S/D

CORNELSEN, Elcio Loureiro. A beleza atlética nas telas do cinema (1895-1936). **Revista Brasileira de Estudos do Lazer**. Belo Horizonte, v. 3, n. 2, p. 20-39, mai./ago. 2016. Disponível em: <<https://periodicos.ufmg.br/index.php/rbel/article/view/531>>. Acesso em: 01 fev. 2021.

CORNELSEN, Elcio Loureiro. A presença do esporte no cinema: de Étienne-Jules Marey a Leni Riefenstahl. **Rev. Bras. Educ. Fís. Esp.** São Paulo, v.19, n.2, p. 115-125, 2005. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/rbef/article/view/16588>>. Acesso em: 8 mar. 2021.

CORNELSEN, Elcio Loureiro. Berlin Alexanderplatz: da cidade-palavra à cidade-imagem. **Devires**, Belo Horizonte, v.2, n.1, p.8-31, 2004.

CORNELSEN, Elcio Loureiro. Imagens do lazer em desenhos de Heinrich Zille no início do século XX. BELA - Blog Estudos do Lazer. Belo Horizonte, 03 ago. 2022. Disponível em: <https://estudosdolazer.wordpress.com/2022/08/03/imagens-do-lazer-em-desenhos-de-heinrich-zille-no-inicio-do-seculo-xx/>. Acesso em: 07 nov. 2024.

CORNELSEN, Elcio Loureiro. Lazer sob o Jugo Autoritário ou Totalitário. **LICERE - Revista do Programa de Pós-graduação Interdisciplinar em Estudos do Lazer**, Belo Horizonte, v. 26, n. 3, p. 93-113, 2023. DOI: 10.35699/2447-6218.2023.48220. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/licere/article/view/48220>. Acesso em: 12 jan. 2024.

CORNELSEN, E. L. Literatura sob o jugo totalitário: Considerações sobre a obra Las Casas vor Karl V., de Reinhold Schneider. *Literatura e Autoritarismo*, [S. l.], n. 2, 2004. DOI: 10.5902/1679849X74291. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/LA/article/view/74291>. Acesso em: 1 set. 2025.

CORNELSEN, Elcio Loureiro. O conceito de Kinostil e o princípio da montagem no romance Berlin Alexanderplatz, de Alfred Döblin. **Aletria: Revista de Estudos de Literatura**, v. 8, p. 194-210, mar. 2001. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/13223>>. Acesso em: 08 mai. 2021.

CORNELSEN, Elcio Loureiro. Olímpia a serviço de Germânia: a recepção da arte e da

tradição olímpica da Grécia antiga no contexto dos Jogos Olímpicos de Berlim. **Classica** (Brasil), v. 19, n. 2, p. 196-223, 2006.

CORREIA, Sílvia Adriana Barbosa. **Cem anos de historiografia da Primeira Guerra Mundial: entre história transnacional e política nacional**. Topoi (Rio de Janeiro), v. 15, n. 29, p. 650-673, jul/dez, 2014.

COSTA, Rodrigo de Freitas. INCERTEZA, PARADOXO E CRIATIVIDADE NA REPÚBLICA DE WEIMAR. **Fênix - Revista de História e Estudos Culturais**, [S. l.], v. 2, n. 4, 2005. Disponível em: <https://www.revistafenix.pro.br/revistafenix/article/view/868>. Acesso em: 3 set. 2024.

CRUZ NETO, Otávio, O trabalho de campo como descoberta e criação. In: MINAYO, Maria Cecília de S. (org.), **Pesquisa Social: teoria, método e criatividade**. 21a Edição. Petrópolis: Ed. Vozes, 2002.

DANIELS, Robert V. The Soviet Succession: Lenin and Stalin. **The Russian Review**, v. 12, n. 3, p. 153-172, Jul. 1953.

DUARTE, H. E.; MARTINS, F. M. S. De Lênin a Stalin: A consolidação do planejamento econômico na União das Repúblicas Socialistas Soviéticas. **Revista da Sociedade Brasileira de Economia Política**, v. 63, maio/2022 - agosto/2022. Disponível em: <https://revistasep.org.br/index.php/SEP/article/view/798>. Acesso em: 08 mai. 2022

D’ALESSIO, Marcia Mansor; CAPELATO, Maria Helena. **Nazismo: política, cultura e holocausto**. São Paulo: Atual, 2004

ECO, Umberto. **Obra aberta**. São Paulo: Perspectiva, 1971

EISENSTEIN, Sergei. **O sentido do filme**. Trad. de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Trad. de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

ELSAESSER, Thomas. **Teoria do cinema: Uma introdução através dos sentidos**. Campinas, SP: Papyrus, 2018

ELSAESSER, Thomas. **Weimar Cinema and After**. Germany Historical Imaginary. London and New York: Routledge, 2000.

EISNER, Lotte. **A tela demoníaca: as influências de Max Reinhardt e do Expressionismo**. Rio de Janeiro: Paz e Terra; Instituto Goethe, 2002.

ENGELS, Friedrich. **A Origem da Família, da Propriedade Privada e do Estado**. 3 ed. Tradução de Leandro Konder. São Paulo: Expressão Popular, 2010

ESPIN, Joanna. The Royal Mail Steam Packet Company. **The Postal Museum**, 18 mar. 2025.

FARCHE, Bruna Kriek; COUTO, Maria Laura Tolentino Marques Gontijo. O cinema a serviço da cultura política nazista. **Revista de Ciências do Estado**, Belo Horizonte, v. 2, n. 2, p. 346–364, 2017. DOI: 10.35699/2525-8036.2017.5058. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revce/article/view/e5058>. Acesso em: 24 jan. 2024.

FELSHITINSKY, Yuri. Lenin, Trotsky, Stalin and the Left Opposition in the USSR 1918-1928. **Cahiers du Monde russe et soviétique**, Vol. 31, No. 4, p. 569-578, 1990.

FERRAZ, João Grinspum. O Expressionismo, a Alemanha e a ‘Arte Degenerada’. **CADUS - Revista de História, Política e Cultura**, v.1, n.1, São Paulo, 2015. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/polithicult/article/view/23725>. Acesso em: 08 jan. 2021.

FERRO, Marc. **Cinema e História**. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1992.

FIGES, Orlando. **Uma História Cultural da Rússia**. Tradução: Maria Beatriz de Medina. - 1. ed. - Rio de Janeiro: Record, 2017

FIGUEIREDO, Clara. **O Construtivismo Russo: História, Estética e Política**. In: JINKINGS, Ivana; DORIA, Kim (Orgs.). 1917: o ano que abalou o mundo. São Paulo: Boitempo; 2017.

FISCHER, Lucy. The image of woman as image: the optical politics of dames. **Film Quarterly**, Berkeley: University of California Press, v. 30, n. 1, p. 2–11, Autumn 1976.

FITZPATRICK, Sheila. **Breve História da União Soviética**. Tradução: Pedro Maia Soares. São Paulo: Todavia, 1º ed, 2023

FÖLLMER, Moritz. Suicide and Crisis in Weimar Berlin. **Central European History**, Cambridge University Press, v. 42, n. 2, p. 195–221, 2009.

FONSECA, João B. da; PAIVA, Vanessa M. B. de. EISENSTEIN, O cineasta da revolução. **História e Cultura**, Franca, v. 6, n. 1, p. 144-160, mar. 2017.

FONTANA, Stefani. **Permeating the human psyche: the role of emotions in Nazi propaganda**. 2021. 116 f. Master of Research (School of Humanities and Communication Arts) – Western Sydney University, Penrith, 2021.

FORTE, Graziela. Arte e poder: o realismo socialista. **Novos Temas**, v. 9, p. 57–66, 2013.

FOUCAULT, Michel. Vigiar e punir: nascimento da prisão. Trad. Raquel Ramallete. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

FRIEDE, R. Que Não se Culpe a Constituição de Weimar!. **Revista de Direito**, [S. l.], v. 11, n. 02, p. 146-164, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufv.br/revistadir/article/view/8812>. Acesso em: 01 fev. 2021.

FRUÛHBEIS, Xaver. Wochenend und Sonnenschein. BR Klassik. 28 dez. 2020. Disponível em: <https://www.br-klassik.de/programm/sendungen-a-z/mittagsmusik/mittagsmusik-mit-sahne-wochenend-und-sonnenschein-100.html>. Acesso em: 7 nov. 2024.

FURHAMMAR, Leif; ISAKSSON, Folke. **Cinema e política**. Rio de Janeiro: Paz & Terra, v.2, 1976.

FURLONG, Nora. Adorable cog: The ideological fashioning of femininity in Soviet-era cinema. **East European Film Bulletin**, n. 146, 2024.

GAY, Peter. **A Cultura de Weimar**. Tradução: Lúcia da Costa Braga. Rio de Janeiro: Paz e

Terra, 1978.

GEARY, Patrick J. **O mito das nações: a invenção do nacionalismo**. São Paulo: Conrad Livros, 2005.

GEISEL, Eike. Excluídos e delinquentes. In: RICHARD, Lionel. **Berlim, 1919-1933: encarnação extrema da modernidade**. Rio de Janeiro: Zahar, 1993

GÉRIN, Annie. **Devastation and Laughter: Satire, Power, and Culture in the Early Soviet State (1920s–1930s)**. Toronto: University of Toronto Press, 2018.

GIOVANAZ, Daniel. Bolsonaro deveria ser investigado por genocídio? Entenda a definição e embate sobre o conceito. **Brasil de Fato**, São Paulo, 21 out. 2021.

GOUNOT, André. El proyecto de la olimpiada popular de Barcelona (1936), entre comunismo internacional y republicanismo regional. (The project of the People's Olympic Games of Barcelona (1936), between Communism and regional Republicanism).. **Cultura, Ciencia y Deporte**, [S.l.], p. 115-123, mar. 2013. ISSN 1989-7413. Disponible en: <<https://ccd.ucam.edu/index.php/revista/article/view/120>>. Fecha de acceso: 08 mar 2021.

GRANT, Susan. Bolsheviks, Revolution and Physical Culture. **The International Journal of the History of Sport**, 31:7, p. 724-734, 2014.

GROYS, Boris. **The Total Art of Stalinism: Avant-Garde, Aesthetic Dictatorship, and Beyond**. Princeton University Press, 1992.

GROYS, Boris. O corpo do herói: a teoria de arte de Adolf Hitler. IN: **Arte, Poder**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015

GUARINELLO, Norberto Luiz. Festa, trabalho e cotidiano. In: **Festa: cultura e sociabilidade na América Portuguesa, Volume II**. István Jancsó, Iris Kantor (orgs.). São Paulo: Hucitec; Editora da Universidade de São Paulo; FAPESP; 2001.

HILTON, Marjorie. Gender and ideological rivalry in Ninotchka and Circus: the capitalist and communist make-over. **Studies in Russian and Soviet Cinema**, [s. l.], v. 8, n. 1, p. 21-41, 2014.

HOBSBAWM, Eric. **A era dos impérios (1875-1914)**. 6ª ed. Paz e Terra: São Paulo, 2001.

HOBSBAWM, Eric. **Era dos Extremos: o breve século XX (1914-1991)**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOLMGREN, Beth. "The Blue Angel" and Blackface: Redeeming Entertainment in Aleksandrov's "Circus". **The Russian Review**, [S.l.], v. 66, n. 1, p. 5-22, jan. 2007.

HUGHES, Jon. 'Time and space in the depiction of workers' leisure in Mother Krause's Journey to Happiness, People on Sunday and Kuhle Wampe'. **Studies in European Cinema**, 2020.

JESUS, Diego Santos Vieira de. Foice e Martelos no Olimpo: A política esportiva da União Soviética e as relações com o mundo capitalista. **Recorde: Revista de História do Esporte**, Rio de Janeiro, v. 3, n. 2, dez. 2010.

KERSHAW, Ian. Hitler and the Uniqueness of Nazism. **Journal of Contemporary History**, v. 39, n. 2, p. 239-254, 2004.

KIRN, Gal. Kuhle Wampe: Politics of Montage, De-montage of Politics?. **Film-Philosophy**, St. Andrews, v. 11, n. 1, p. 33–48, jun. 2007. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/38320386_Kuhle_Wampe_Politics_of_Montage_De-montage_of_Politics. Acesso em: 13 abr. 2025.

KITCHEN, Martin. **História da Alemanha moderna de 1800 aos dias de hoje**. São Paulo: Cultrix, 2013.

KORNIS, Mônica Almeida. História e Cinema: Um debate metodológico. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v.5, n.10, p.237-250, 1992. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/1940>. Acesso em: 08 jun. 2021.

KRAKAUER, Siegfried. **De Caligari a Hitler, Uma história psicológica do cinema alemão**. Rio de Janeiro : Jorge Zahar, 1988.

KRAKAUER, Siegfried. **O ornamento da massa: ensaios**. Tradução de Carlos Eduardo Jordão Machado e Marlene Holzhausen. São Paulo, Cosac Naify, 2009.

LABAKI, Luis Felipe Gurgel Ribeiro. O homem com a câmera (1929) como um filme-diário. **Galáxia** (São Paulo, Online), n. 46, p. 1-22, 2021.

LANARI BO, João. **Cinema para russos, cinema para soviéticos**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019

LAWTON, Anna. Rhythmic montage in the films of Dziga Vertov: a poetic use of the language of cinema. **Pacific Coast Philology**, University Park: Penn State University Press, v. 13, p. 44-50, 1978.

LAWTON, Anna. **The Red Screen: Politics, Society, Art in Soviet Cinema**. New York: Taylor & Francis e-Library, 2005.

LEYDA, Jay. **Kino: a history of Russian and Soviet film**. London: Allen & Unwin Pub, 1960.

LEZO, Denise. **Arquitetura, Cidade e Cinema: Vanguardas e Imaginário**. 2010. 229f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Carlos, 2010.

LINERA, Álvaro Garcia. **O que é uma revolução?** São Paulo: Expressão Popular, 2018.

LÓPEZ, Bernat. Sport, Media, Politics and Nationalism on the Eve of the Spanish Civil War: The First Vuelta Ciclista a España (1935). **The International Journal of the History of Sport**, 27:4, p. 635-657. 2010.

LOUREIRO, Maria Isabel. **A Revolução Alemã, 1918-1923**. São Paulo: UNESP, 2005

LOVELL, Stephen. Leisure in Russia: 'Free' Time and Its Uses. **FORUM FOR ANTHROPOLOGY AND CULTURE**, n.3, 2006, p.123-154

MAAS, Georg. Hanns Eislers Musik zu dem Film Kuhle Wampe oder: Wem gehört die Welt?. In: RÖSING, Helmut (org.). **Populäre Musik in der Weimarer Republik**. Baden-Baden: CODA, 1995. (Beiträge zur Populärmusikforschung, n. 15/16), p. 139–156.

MACKAY, John. **Dziga Vertov: Life and Work**. Volume 1: 1896–1921. Film and Media Studies Series. Boston: Academic Studies Press, 2019.

MASCARENHAS, Fernando. **Lazer e grupos sociais: concepções e método**. Dissertação (Mestrado em Educação Física) – Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação Física, Campinas, 2000.

MASROUR, Nilufar. (2017). **Deconstructing Man with A Movie Camera**. [S.l.: s.n.], 2017. Disponível em:

https://www.researchgate.net/publication/316513645_Deconstructing_Man_with_A_Movie_Camera. Acesso em: 25 ago. 2025.

MBEMBE, Achille. **Crítica da razão negra**. São Paulo, 2018.

MELLO, Sergio Carvalho Benício de; MARÇAL, Maria Christianni Coutinho; FONSECA, Francisco Ricardo Bezerra. Os Sentidos do Trabalho Precarizado na Metrópolis: fato e ficção!. **Organizações & Sociedade**, v. 16, n. 49, 2009. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revistaoes/article/view/11022>. Acesso em: 8 abr. 2025.

MELO, Victor Andrade de; ALVES JUNIOR, Edmundo de Drummond. **Introdução ao lazer**. Barueri-SP: Manole, 2003

MELO, Victor Andrade de. A presença do esporte no cinema: de Étienne-Jules Marey a Leni Riefenstahl. **Revista Brasileira de Educação Física e Esporte**, São Paulo, v. 19, n. 2, p. 115-125, abr./jun. 2005.

MELO, Victor Andrade de. Por uma história comparada do esporte: possibilidades, potencialidades e limites. **Movimento**, Porto Alegre, v. 13, n. 3, p. 11-41, abr. 2008. ISSN 1982-8918. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/Movimento/article/view/3562>>. Acesso em: 08 mai. 2021.

METZ, Christian. **A significação do cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

MIGUEL, Jair Diniz. O taylorismo soviético como front cultural. **Projeto História**, São Paulo, n. 34, p. 109-131, jun. 2007.

MORAES, Luís Edmundo de Souza. República de Weimar, suas crises e o Nazismo como alternativa. **Revista Maracanan**, Rio de Janeiro, n. 18, p. 111-133, jan./jun. 2018.

MORETTIN, Eduardo Victorio. Acervos cinematográficos e pesquisa histórica: questões de método. **Revista Esboços**, Florianópolis, v.21, p.50-67, 2014. Disponível em: <<https://doi.org/10.5007/2175-7976.2014v21n31p50>>. Acesso em: 02 jan. 2021.

MORETTIN, Eduardo Victorio. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. **História: Questões & Debates**, [S.l.], v. 38, n. 1, june 2003. ISSN 2447-8261. Disponível em: <<https://revistas.ufpr.br/historia/article/view/2713>>. Acesso em: 08 abr. 2021.

MORETTIN, Eduardo Victorio. ‘Ver o que aconteceu’: Cinema e História em Griffith e Spielberg. **Revista Galáxia**, São Paulo, n. 22, p. 196-207, dez. 2011. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/6975>>. Acesso em: 04 dez. 2020.

MÜHL-BENNINGHAUS, Wolfgang. **Film/Cinema (Germany)**. In: DANIEL, Ute; GATRELL, Peter; JANZ, Oliver; JONES, Heather; KEENE, Jennifer; KRAMER, Alan; NASSON, Bill (Ed.). 1914-1918-online. International Encyclopedia of the First World War. Berlin: Freie Universität Berlin, 2014.

MURPHY, Kevin. A história da Revolução Russa de fevereiro de 1917. **Revista Outubro**, n. 28, p. 135 a 149, abril de 2017;

MURPHY, Richard. **Modernism and the cinema: Metropolis and the expressionist aesthetic**. University of Sussex, 2007.

NAPOLITANO, Marcos. Fontes audiovisuais: A história depois do papel. In: PINSKY Carla Bassanezi. (Org.) **Fontes históricas**. 2ª ed., 1ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2008.

NATHAUS, Klaus. Leisure Clubs and the decline of the Weimar Republic: A Reassessment. **Journal of Contemporary History**, v. 45, 2010.

NAZARIO, Luiz. **As sombras móveis: Atualidade do cinema mudo**. Belo Horizonte: UFMG, 1999.

NAZARIO, Luiz. O discurso ideológico de Olympia. Aletria: **Revista de Estudos de Literatura**, v. 22, n. 2, p. 137-158, maio-ago. 2012.

NESBET, Anne. Understanding Man with a Movie Camera. **Film Quarterly**, Berkeley: University of California Press, v. 59, n. 1, p. 3-3, 2005.

NETTO, José Paulo, e BRAZ, Marcelo. **Economia política: uma introdução crítica**. 8ª. Edição – São Paulo: Cortez, 2012.

HEYEN, Robert. **Degeneration and Revolution: Radical Cultural Politics and the Body in Weimar Germany**. Leiden; Boston: Brill, 2015. (Historical Materialism Book Series, v. 93).

OLIVEIRA, Livia Sudare de. **SOM E FUMAÇA: UM ESTUDO SOBRE O CABARÉ BERLINENSE DURANTE A REPÚBLICA DE WEIMAR**. 2017. Tese (Doutorado em Teatro) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2017.

OLIVEIRA, Roberto A. Serguei Eisenstein e o Cinema da Revolução. **Revista Universitária do Audiovisual - RUA**, 2012.

OLIVEIRA, Roberto Acioli de. Dziga Vertov: um cineasta e sua Revolução Particular. **RUA – Revista Universitária do Audiovisual**, 15 set. 2012. Disponível em: <https://www.rua.ufscar.br/dziga-vertov-um-cineasta-e-sua-revolucao-particular/> . Acesso em: 26 ago. 2025.

OLOEW, Matthias. Revolution in Badehosen. Der Tagesspiegel. 08 maio 2007. Disponível em: <https://www.tagesspiegel.de/revolution-in-badehosen/844538.html>. Acesso em: 29 jul. 2022.

PAIVA, Cristina. Além da teoria da montagem de Eisenstein: princípios gerais da construção de obras de arte. **Tessituras & Criação**, n. 2, dez. 2011.

PEREIRA, Wagner Pinheiro. Cinema e Propaganda política no fascismo, nazismo, salazarismo e franquismo. **História: Questões & Debates**, n.3, p. 101-131, Curitiba, 2003.

Disponível em: <<https://revistas.ufpr.br/historia/article/view/2716>>. Acesso em: 21 dez. 2020.

PESSOA, Peterson Soares. Técnica e revolução: revisitando Stachka, de S. M. Eizenshtein. In: MONTEIRO, R. H.; ROCHA, C. (Orgs.). **Anais do VI Seminário Nacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual**. Goiânia: Faculdade de Artes Visuais – FAV/UFG, 2013.

PHILLIPS, Tom. Bolsonaro should be charged with crimes against humanity, Covid inquiry finds. **The Guardian**, Rio de Janeiro, 20 out. 2021.

PIPER, Ernst. **Gefährdete Stabilität 1924-1929**. Informationen zur politischen Bildung. n. 346, p. 42-59, 2021.

PUJADAS, Xavier; SANTACANA, Charles. The popular Olympic Games, Barcelona 1936: Olympians and Antifascists. **International Rev for Sociology of Sport**. 27/2, p. 139-148, 1992.

QUINSANI, Rafael Hansen. **A revolução em película: a relação cinema-história e a transformação do paradigma historiográfico**. Tese de Doutorado, UFRGS, 2015.
Disponível em: <<https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/139408>>. Acesso em: 01 fev. 2021

RAHMATI, Rita. The aesthetic construction of utopia: the Proletkult movement and the Soviet avant-garde. **The Mirror - Undergraduate History Journal**, [S.l.], v. 41, n. 1, p. 72–85, 2021. Disponível em: <https://ojs.lib.uwo.ca/index.php/westernmirror/article/view/15739>. Acesso em: 23 jun. 2025.

RAMOS, Alcides Freire. Bertolt Brecht e o cinema alemão dos anos 1920. **FÊNIX – Revista de História e Estudos Culturais**, Uberlândia, v. 3, n. 3, jul./set. 2006.

RAMOS, Tiago. Gênero e sexualidade feminina sob o signo da mulher-máquina em ‘Metropolis’ e ‘Ex Machina’. **Tropos: comunicação, sociedade e cultura**, v. 10, n. 2, 2021.
Disponível em: <https://periodicos.ufac.br/index.php/tropos/article/view/4955>. Acesso em: 8 abr. 2025.

RATCHFORD, Moira. Circus of 1936: Ideology and entertainment under the big top. In: HORTON, A. (org.). **Inside the soviet satire**. Cambridge: Cambridge University Press, 1993. p. 83–93. (Cambridge Studies in Film).

REED, John. **Dez dias que abalaram o mundo**. Tradução: Bernardo Ajzenberg. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2010.

REIS FILHO, Daniel Aarão. **As revoluções russas e o socialismo soviético**. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

RICHARD, Lionel. **A república de Weimar: (1919-1933)**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

RICUPERO, Rubens. **A revolução russa e o sistema internacional**. Lua Nova, São Paulo, 75, 59-76, 2008.

RIORDAN, James. The impact of communism on sport. In: Riordan, James; Krüger, Arnd (Eds.). **The International Politics of Sport in the Twentieth Century**. London and New York: E & FN Spon, Taylor & Francis Group, 1999, p. 48-66.

RIORDAN, James. The worker sports movement. In: Riordan, James; Krüger, Arnd (Eds.). **The International Politics of Sport in the Twentieth Century**. London and New York: E & FN Spon, Taylor & Francis Group, 1999, p. 105-120.

RIORDAN, Jim. The Komsomol. In: **Soviet Youth Culture**. 1. ed. Houndmills, Basingstoke, Hampshire: The Macmillan Press Ltd, 1989. p. 16-44.

RIPPEY, Theodore F. Kuhle Wampe and the problem of corporal culture. **Cinema Journal**, Austin, v. 47, n. 1, p. 3–25, out. 2007. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/30131996>. Acesso em: 24 mar. 2015.

ROVAI, Mauro L. Imagem e técnica como itinerários das ciências sociais: considerações sobre o cinema de Leni Riefenstahl. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 24, n. 71, p. 95-109, out. 2009.

SALDANHA, Renato Machado. “**Nem guerra entre as torcidas, nem paz entre as classes: decifrando as Torcidas Antifascistas Unidas do Norte e Nordeste**”. 2023. 183 f. Tese (Doutorado em Estudos do Lazer) — Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Educação Física, Fisioterapia e Terapia Ocupacional, Belo Horizonte, 2023. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/69669>. Acesso em: 4 set. 2025

SALYS, Rimgaila. Art Deco Aesthetics in Grigorii Aleksandrov's "The Circus". **The Russian Review**, [S.l.], v. 66, n. 1, p. 23-35, jan. 2007.

SANTANA, Ilma Esperança de Assis. **O cinema operário na República de Weimar**. São Paulo: Ed. Unesp, 1993.

SANTOLIN, Cezar B.; RIGO, Luiz Carlos. Representações da obesidade no cinema: o 'burguês gordo' na greve (1925) de Eisenstein. **Movimento**, v. 25, p. 1-14, 2019.

SANTOS, Ana Luiza Ianeles dos. **O belo, o forte e o saudável: eugenia e representações nazistas nas obras e narrativas de Leni Riefenstahl (1945-2002)**. 2021. 209 f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Belo Horizonte, 2021.

SANTOS, Cláudio Félix dos, Aproximações ao debate sobre concepção de cultura na Revolução Russa (1917 a 1932): Lenin, Trotski e o Proletkult. **ANAIS DA XIV JORNADA DO HISTEDBR: Pedagogia Histórico-Crítica, Educação e Revolução: 100 anos da Revolução Russa**. UNIOESTE – FOZ DO IGUAÇU-PR, 2017;

SCHAUB, Christoph. Labor-Movement Modernism: Proletarian Collectives between Kuhle Wampe and Working-Class Performance Culture. **Modernism/modernity**, Baltimore, v. 25, n. 2, p. 327–348, abr. 2018. Publicado pela Johns Hopkins University Press. DOI: 10.1353/mod.2018.0021.

SERAPIGLIA, Daniele. L’Uomo Nuovo: Sport e corporativismo tra fascismo e cattolicesimo italiano nell’Estado Novo portoghese tra le due guerre = El Hombre Nuevo. Deporte y corporativismo entre el fascismo y el catolicismo italiano en el Estado Novo Portugués entre las dos guerras = The New Man Sport and corporatism between fascism and Italian Catholicism in the Portuguese Novo State between the two wars. **HISPANIA NOVA. Primera Revista de Historia Contemporánea on-line en castellano**. Segunda Época, p. 235-269, 2019. Disponible en:

<<https://erevistas.uc3m.es/index.php/HISPNOV/article/view/4522>>. Fecha de acceso: 08 jun. 2021

SIEGELBAUM, Lewis H. The Shaping of Soviet Workers' Leisure: Workers' Clubs and Palaces of Culture in the 1930s. **International Labor and Working-Class History**, n. 56, pp. 78–92, 1999

SILVA, Elizandra Garcia da. A cultura e a arte na Revolução Russa. **Anais da XIV Jornada do HISTEDBR: Pedagogia Histórico-Crítica, Educação e Revolução: 100 anos da Revolução Russa**. UNIOESTE – Foz do Iguaçu-PR. ISSN: 2177-8892, 2017

SOBRAL, José Manuel. A formação das nações e o nacionalismo: os paradigmas explicativos e o caso português. **Análise Social**, Lisboa, Vol. 37, No. 165, pp. 1093-1126, Inverno de 2003.

SONTAG, Susan. **Sob o signo de Saturno**. Tradução de Rubens Figueiredo. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

STEINBERG, David A. The workers' Sport International 1920-28. **Journal of Contemporary History**, Londres, Vol. 13, p. 233-51, 1978.

SUPPIA, Alfredo. A babel do futuro: por uma tradução da architecture parlante de Metropolis e Blade runner. **Remate de Males**, v. 32, n. 2, p. 335-348, jul./dez. 2012.

TAYLOR, Richard. Ideology and Popular Culture in Soviet Cinema: The Kiss of Mary Pickford. In: LAWTON, Anna (Ed.). **Red Screen: Politics, Society, Art in Soviet Cinema**. New York: Taylor & Francis e-Library, 2005.

TAYLOR, Richard. The illusion of happiness and the happiness of illusion: Grigori Aleksandrov's The Circus. **The Slavonic and East European Review**, London, v. 74, n. 4, p. 601-620, Oct. 1996.

THOME, Candy Florêncio. A república de Weimar e os movimentos operários. **Caderno de Doutrina e Jurisprudência da Ematra XV**, v.1, n.5, set./out. 2005.

THOMPSON, Kristin. Government Policies and Practical Necessities in the Soviet Cinema of the 1920s. In: LAWTON, Anna (Ed.). **Red Screen: Politics, Society, Art in Soviet Cinema**. New York: Taylor & Francis e-Library, 2005.

TONET, Ivo. **Método Científico: uma abordagem ontológica**. São Paulo: Instituto Lukács, 2013.

TROTSKI, Leon. **Minha Vida**. São Paulo, Usina Editorial, 2017

TROTSKY, Leon. **A literatura na revolução e a revolução na literatura**. São Paulo: Usina Editorial, 2018.

TROTSKY, Leon. **Novo curso**. Tradução: Euclides de Agrela. São Paulo: Contrabando Editorial, 2022.

TROTSKY, Leon. **Questões do modo de vida**. São Paulo: Instituto José Luís e Rosa Sundermann, 2009.

TROTSKY, Leon. **Vodka, Cinema e a Igreja**. Disponível em: <https://www.marxists.org/portugues/trotsky/1923/vida/cap05.html>>. Acesso em: 01 jun. 2023.

ULYANOVA, Svetlana; SIDORCHUK, Ilya; SOSNINA, Marina. Socio-Cultural Leisure Space Of Soviet Women In 1920s. In: Ardashkin, I. B.; Martyushev, N. V.; Klyagin, S. V.; Barkova, E. V.; Massalimova, A. R.; Syrov, V. N. (Orgs.). Research Paradigms Transformation in Social Sciences. In: **European Proceedings of Social and Behavioural Sciences**, vol. 35, 2018.

VAN DE WATER, Manon. Moscow Theaters for Young People: A Cultural History of Ideological Coercion and Artistic Innovation, 1917-2000. **Palgrave Macmillan**, New York, 2006.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. São Paulo: Papyrus, 1992.

VERTOV, Dziga. **Manifestos, projetos e cursos escritos**. Tradução de Luís Felipe Labaki. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2022.

VIANA, Nildo. **A concepção materialista da história do cinema**. Porto Alegre: Asterisco, 2009

WELCH, David. Nazi propaganda and the Volksgemeinschaft: constructing a people's community. **Journal of Contemporary History**, London, v. 39, n. 2, p. 213-238, Apr. 2004.

ZENI, Bruno José. **“Entre a câmera e o fuzil”: Cinema e Propaganda político-ideológica nas ditaduras militares do Brasil e Argentina (1978-1979)**. Dissertação apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), 2019. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/181023>>. Acesso em: 09. abr. 2021

ФРОЛОВА, Наталья Станиславовна. Образ Америки и американцев в советском кинематографе 1930-х гг. (на примере фильма «Цирк») [A imagem da América e dos americanos no cinema soviético da década de 1930 (com base no filme Circo)]. **Проблемы истории, филологии, культуры** [Problemas de História, Filologia e Cultura], n. 2 (32), 2011.

FILMOGRAFIA

8/1 - A Democracia Resiste. Direção: Julia Duailibi. Brasil: **Globo Filmes**, 2024.

AELITA [Aelita, Rainha de Marte]. Direção: Yakov Protazanov. Produção: **Mezhrabpomfilm-rus**. União Soviética, 1924 (111 min)

BERLIN: Die Sinfonie der Großstadt [Berlim: Sinfonia da Metrópole]. Direção: Walter Ruttmann. Alemanha, 1927. Filme (64 min).

BRONONENOSETS Potyomkin [Encouraçado Potemkin]. Direção: Sergei Eisenstein. Produção: **Mosfilm**. União Soviética, 1926 (74 min)

CHAPAYEV. **Direção: Georgi Vasilyev e Sergei Vasilyev**. União Soviética, 1934

DEMOCRACIA em Vertigem. Direção: Petra Costa. Brasil. Brasil: **Busca Vida Filmes** 2019 (121 min).

Der Rebell [O Rebelde]. **Direção: Luis Trenker, Curtis Bernhardt e Edwin H. Knopf**. 1932

DER Sieg des Glaubens [A Vitória da Fé] Direção: Leni Riefenstahl. 1933

DESERTIR **Direção: Vsevolod Pudovkin**. União Soviética, 1933 (103 min).

DIE Büchse der Pandora [A caixa de Pandora]. **Direção: G.W. Pabst**. 1929

DIE Freudlose Gasse [A rua sem alegria]. **Direção: G.W. Pabst**. 1925

DIE GOLDENE STADT [A Cidade Dourada]. **Direção: Veit Harlan**. Alemanha: UFA, 1942. Filme (99 min).

DIE NIBELUNGEN [Os Nibelungos]. **Direção: Fritz Lang**. Alemanha: UFA, 1924. Filme (288 min).

DR. MABUSE, DER SPIELER [Dr. Mabuse, o Jogador]. **Direção: Fritz Lang**. Alemanha: UFA, 1922. Filme (270 min).

DER MÜDE TOD [A Morte Cansada]. **Direção: Fritz Lang**. Alemanha: Decla-Bioscop, 1921. Filme (105 min).

EL HOYO [O Poço]. **Direção: Galder Gaztelu-Urrutia**. Espanha: Basque Films; Mr. Miyagi Films; Plataforma La Película AIE, 2019. Filme (94 min).

KATKA - bumazhnyy ranet [Katka]. Direção: Fridrikh Ermler e Eduard Ioganson. União Soviética, 1926 (74 min).

KUHLE Wampe. Direção: Slatan Dudow. **Produção: Prometheus Film**, Alemanha, 1932 (71 min).

L’AFFAIRE Dreyfus. Direção: Georges Méliès. Produção: **Star Film Company**. 1899 (13 min).

L'ARRIVÉ d'un train en gare de La Ciotat [A chegada do trem na estação]. Direção: Georges Méliès, 1895 (50 segundos).

M – EINE STADT SUCHT EINEN MÖRDER [M – O Vampiro de Düsseldorf]. **Direção: Fritz Lang.** Alemanha: Nero-Film AG, 1931. Filme (117 min).

MAT [A mãe]. Direção: Vsevolod Pudovkin. **Produção: Mezhrabpomfilm-rus.** União Soviética, 1926

METRÓPOLIS. Direção: Fritz Lang. Produção: **Universum Film (UFA)**, Alemanha, 1927 (153 min).

MORGENROT. Direção: Gustav Ucicky. **Produção: Universum Film (UFA).** 1933

MUTTER Krausens fahrt ins glück [Viagem de Mãe Krause para a Felicidade]. Direção: Phil Jutzi. **Produção: Prometheus.** 1929.

NÃO Vai Ter Golpe. Direção: Alexandre Santos, Fred Rauh. Produção: Gabriel Santos. Brasil, 2019 (134 min).

O GABINETE do Doutor Caligari. Direção: Robert Wiene. Alemanha: Erich Pommer, 1920. Filme (71 min).

OLYMPIA. Direção: Leni Riefenstahl. Alemanha, 1938 (Parte 1: 126 min, Parte 2: 100 min).

O PROCESSO. Direção: Maria Ramos. Produção: Maria Augusta Ramos, Gudula Meinzolt, Paulo de Carvalho e Wout Conijn. Brasil: **Vitrine Filmes**, 2018 (141 min).

POLÍCIA Federal: A Lei é Para Todos. Direção: Marcelo Antunez. Brasil: **Downtown Filmes**, 2017 (107 min).

SNOWPIERCER [Expresso do Amanhã]. **Direção: Bong Joon-ho.** Coreia do Sul; República Tcheca; França; EUA: Moho Film; Opus Pictures; CJ Entertainment; Stillking Films, 2013. Filme (126 min).

STACHKA [A greve]. Direção: Sergei Eisenstein. **Produção: Goskino,** União Soviética, 1925 (82 min).

TARTUFO. Direção: F. W. Murnau. **Produção: Universum Film (UFA).** 1925

TCHELOVEK'S kinoapparatom [Um homem com uma câmera]. Direção: Dziga Vertov. **Produção: VUFKU,** União Soviética, 1929 (68 min).

THE birth of a Nation [O nascimento de uma nação]. Direção: D. W. Griffith. **Produção: David W. Griffith Corp.** 1915

THE Kaiser: The Beast of Berlin. **Produção: Renowned Pictures Corporation.** 1918 (70 min)

TRETYA meshchanskaya [A Cama e o Sofá]. **Direção: Abram Room.** União Soviética, 1927 (74min).

TRIUMPH des Willens [Triunfo da Vontade]. **Direção: Leni Riefenstahl.** 1935

TSIRK [O circo]. Direção: Grigori Aleksandrov. **Produção: Mosfilm**, União Soviética, 1936 (89 min).

ZHIVVOY trup [O Cadáver Vivo]. Direção: Fyodor Otsep. **Produção: Mezhrabpomfilm-rus e Prometheus**. 1929