

## MOBILIZAÇÃO OPERÁRIA E LAZER NOS FILMES *METRÓPOLIS* (1927) E *A GREVE* (1925)

Verônica Toledo Ferreira de Carvalho<sup>1</sup>

Renato Machado Saldanha<sup>2</sup>

**RESUMO:** O cinema é uma possibilidade de fonte para pesquisa. A representação da realidade histórica na tela do cinema também vai de acordo com quem a produz. Ainda assim, é inegável que todo filme carrega elementos do contexto e de sua realidade histórica. Diante disso, o objetivo deste trabalho é realizar uma análise comparativa entre as obras *Metrópolis* (Alemanha, 1927) e *A Greve* (União Soviética, 1925), destacando o contexto político e social de produção de cada um dos filmes, e as semelhanças e diferenças no modo como os trabalhadores e trabalhadoras, suas lutas e vivências de lazer, estão ali representadas. À primeira vista, *Metrópolis* e *A greve* parecem se assemelhar, tecendo certa crítica social ao sistema capitalista. Uma análise mais atenta, porém, desautoriza essa primeira impressão. Os dois filmes, portanto, possuem concepções bem diferentes sobre o potencial da luta coletiva e o papel da classe trabalhadora, e apontam para caminhos políticos opostos.

**Palavras-chave:** Cinema. Lazer. Mobilização social.

### WORKERS 'STRUGGLE AND LEISURE IN THE FILMS: *METRÓPOLIS* (1927) AND *STRIKE* (1925)

**ABSTRACT:** Cinema is a possibility for research. The representation of historical reality on the cinema screen also goes according to whoever produces it. Still, it is undeniable that every film carries elements of the context and its historical reality. Therefore, the objective of this work is to carry out a comparative analysis between the works *Metrópolis* (Germany, 1927) and *Strike* (Soviet Union, 1925), highlighting the political and social context of production of each of the films, and as similarities and differences in the workers struggles and leisure practices, are represented there. At first, *Metrópolis* and *strike* seem to be similar, weaving a certain social critique of the capitalist system. A closer look, however, disappoints this first impression. The two films, therefore, have very different conceptions about the potential of collective struggle and the role of the working class, and point to opposite paths.

**Keywords:** Cinema. Leisure. Workers struggle.

### LUCHA LABORAL Y OCIO EN EL CINE DE *METROPOLIS* (1927) Y *LA HUELGA* (1925)

**RESUMEN:** El cine es una posibilidad de investigación. La representación de la realidad histórica en la pantalla del cine también depende de quién la produce. Aún así, es innegable que cada película contiene elementos del contexto y su realidad histórica. Por tanto, el objetivo de este trabajo es realizar un análisis comparativo entre las obras *Metrópolis* (Alemania, 1927) y *La huelga* (Unión Soviética, 1925), destacando el contexto político y social de producción de cada una de las películas, y como semejanzas y diferencias. en la forma en que los trabajadores y los trabajadores, sus luchas y prácticas de ocio, están representados allí. A primera vista, *Metrópolis*

---

<sup>1</sup> Doutoranda em Estudos do Lazer (UFMG). Integrante do Núcleo de Estudos sobre Futebol, Linguagem e Artes da Faculdade de Letras (FULIA/UFMG), do Laboratório de Pesquisas em Teoria da História e Interdisciplinaridades (LAPETHI/UFRRJ) e do Grupo de Pesquisa em História do Lazer (HISLA/UFMG).

E-mail: [veronica.usa24@gmail.com](mailto:veronica.usa24@gmail.com)

<sup>2</sup> Professor da Universidade Federal de Pernambuco (CAV/UFPE). Doutorando em Estudos do Lazer (UFMG). Membro do Grupo de Estudos Sobre Futebol e Torcidas (GEFuT) e do CoRE - Coletivo de Reflexão-Ação em Educação/Educação Física. Email: [renatomsaldanha@gmail.com](mailto:renatomsaldanha@gmail.com)

y La Huelga parecen ser similares, tejiendo una cierta crítica social al sistema capitalista. Sin embargo, una mirada más de cerca decepciona esta primera impresión. Las dos películas, por tanto, tienen visiones muy diferentes sobre el potencial de la lucha colectiva y el papel de la clase trabajadora, y apuntan a caminos opuestos.

**Palabras-clave:** Cine. Ocio. Movilización social.

## Introdução

O cinema é uma possibilidade de fonte para pesquisa. Entre outras opções, é possível, pela análise estética e do discurso de uma obra cinematográfica, identificar símbolos, comparar diferentes períodos e contextos, encontrar traços ideológicos e compreendê-los como expressão de um momento político, um período histórico, da atuação de um líder, uma ideia, etc. (ARAÚJO e PENTEADO, 2018).

A representação da realidade histórica na tela do cinema, porém, nunca é direta, indo de acordo também com quem a produz. A intencionalidade, o posicionamento político, a origem social, assim como outros elementos da subjetividade dos envolvidos no processo de produção, marcam essa representação. Ainda assim, é inegável que todo filme carrega, de modo mais ou menos evidente, elementos do contexto e de sua realidade histórica. Dessa forma,

sendo produto das próprias condições objetivas historicamente determinadas e de suas contradições intrínsecas, a representação artística contida em cada obra se apresenta, assim, como um momento particular da história do homem em geral, que compreende tanto a forma como o conteúdo estético impressos em sua expressividade. Considerando as particularidades específicas de sua produção, no nosso entender, sua análise nos permite um avanço na compreensão do ser humano acerca de si mesmo (CÂMARA, 2019, p. 499).

Buscando apoio na tradição marxista, Câmara afirma ser o ser social determinado pelas condições materiais de existência. Desta forma, o cinema produzido por esse ser social, embora expresse também a vontade do autor, não é uma criação totalmente livre e individual, sintetizando sempre múltiplas determinações.

Os homens fazem a sua própria História, mas não fazem como querem, não a fazem sob circunstâncias de sua escolha e sim sob aquelas com que se defrontam diretamente, ligadas e transmitidas pelo passado. A tradição de todas as gerações mortas oprime como um pesadelo o cérebro dos vivos (MARX, 2011, p. 25).

Compreendendo o cinema como obra de arte, segundo Lukács (1982), o filme seria produto das relações sociais e históricas concretas em que foi produzido, mediado pela subjetividade de seus agentes culturais.

Diante disso, o objetivo deste trabalho é realizar uma análise comparativa entre as obras *Metrópolis* (Alemanha, 1927) e *A Greve* (União Soviética, 1925), destacando o contexto político e social de produção de cada um dos filmes, e as semelhanças e diferenças no modo como os

trabalhadores e trabalhadoras, suas lutas e vivências de lazer, estão ali representadas. Com isso, pretendemos amparar uma interpretação das obras que não se atenha apenas aos seus elementos mais aparentes e imediatos, e favoreça reflexões sobre o nosso atual momento político.

A escolha dos filmes se deve primeiramente por sua aproximação espaço-temporal, já que ambos foram produzidos em meados da década de 1920, em países que foram duramente penalizados pela Primeira Guerra Mundial. Também nos chamou atenção certa aproximação temática, já que nos dois o cotidiano das fábricas e as mobilizações operárias ocupam espaço central na trama, refletindo o ambiente conturbado da época. Por fim, nos inquietou as disparidades na forma como as práticas de esporte e lazer são representadas nos dois filmes.

### **Metodologia**

O uso do cinema como fonte de pesquisa não é recente, porém, a partir dos anos de 1970, o historiador Marc Ferro introduziu a ideia do uso do cinema enquanto fonte para a historiografia. Em textos como “O filme: uma contra-análise da sociedade?” (1976), e no livro “Cinema e história” (1992), o autor destaca a importância de se observar o visível e o não visível na película, ou seja, o que seus agentes culturais fizeram questão em demonstrar, e aquilo que quiseram esconder, ou estavam inerentes a esses indivíduos e acaba sendo perceptível na obra.

Outros pesquisadores que utilizam o cinema enquanto fonte criticaram e buscaram aprimorar alguns aspectos da metodologia proposta por Ferro na intenção de demonstrar que o cinema tem suas próprias tensões, ou seja, não deve ser utilizado apenas para ilustrar o contexto. Para Eduardo Morettin (2003, p. 40), a análise fílmica é importante para fugir desses erros que retiram a credibilidade do cinema enquanto fonte, e as questões da pesquisa histórica devem emergir dessa análise:

Trata-se de desvendar os projetos ideológicos com os quais a obra dialoga e necessariamente trava contato, sem perder de vista a sua singularidade dentro de seu contexto. O cinema, cabe ainda ressaltar, não deve ser considerado como o ponto de cristalização de uma determinada via, repositório inerte de várias confluências, sendo o fílmico antecipado pelo estudo erudito.

Diante disso, ao tratar o cinema enquanto fonte historiográfica, fizemos o seguinte movimento: primeiramente, escolhemos estudar a história no cinema, que para Marcos Napolitano (2008), seria o estudo do cinema como “produtor de discurso histórico”, e/ou “intérprete do passado”, porém levamos em consideração as outras duas formas de estudar cinema e história, que seriam: a história do cinema e cinema na História, para que possamos dialogar melhor com as obras e com o contexto.

Diante disso, nosso percurso partiu das obras. O primeiro contato com os filmes nos despertou o interesse, por suas semelhanças e diferenças, e nos levou a alguns questionamentos e despertou o desejo de pesquisar mais a respeito. Após isso, assistimos aos filmes pela segunda vez, de forma mais atenta, para tomar nota de detalhes que poderiam ser úteis, e pesquisamos o contexto histórico de produção, a vida dos diretores, algumas críticas que foram feitas naquele momento, e quais os prováveis interesses das empresas de comunicação em massa que foram responsáveis pelos filmes. Por fim, assistimos aos filmes pela terceira vez, buscando nuances que podiam ter passado despercebidas, e para compará-los melhor, fundamentados agora pela pesquisa bibliográfica já realizada.

Essa análise se debruçou sobre aspectos estéticos, como a arquitetura dos filmes e as técnicas de montagem, bem como sobre o discurso e narrativa de cada filme.

## **METRÓPOLIS (1927)**

*Metrópolis* (1927) 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, o diretor Fritz Lang, que já havia conquistado prestígio com filmes como *Dr. Mabuse* (1922) e *Os Nibelungos* (1924), usou sua influência para aprovar junto ao estúdio UFA, então o principal estúdio cinematográfico alemão, o projeto de transformá-lo em filme. As filmagens começaram em 1925 e a exibição teve início em 1927.

Por muitos anos, apenas uma edição mais curta e simplificada do filme circulou. Apenas no início do século XXI uma edição maior, com uma série de cenas que acreditavam-se perdidas, foi encontrada em Buenos Aires. Com a tecnologia contemporânea, foi possível recuperá-las e adicioná-las ao filme, que ao todo conta com aproximadamente 2 horas e meia de duração.

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. O protagonista, Freder (interpretado por Gustav Fröhlich), é o filho do administrador da cidade, o poderoso Joh Fredersen (Alfred Abel). Após se apaixonar por Maria (Brigitte Helm), enquanto ela conduzia um grupo de crianças em uma visita ao mundo superior, ele a segue até o subsolo e toma então contato com a cruel realidade a que estão submetidos os trabalhadores e trabalhadoras. Ao confrontar seu pai, e perceber a sua indiferença, Freder passa então a frequentar escondido o mundo inferior, trabalhando nas

máquinas e participando das reuniões de operários. Ali reencontra Maria, que lidera as reuniões, em um altar-palco, com cruzeiros de vários tamanhos e velas, clamando sempre aos ouvintes que rejeitem o confronto e a força como forma de pressão e esperem pela vinda de um mediador, que faria a união entre a classe dominante e os subalternizados. Paralelamente a isso, Jon Frederesen, ao descobrir a movimentação no mundo inferior, se alia ao cientista Rotwang (Rudolf Klein-Rogge) em um plano para sequestrar Maria e substituí-la por um robô, feita a sua semelhança, que semearia a discórdia e 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 salvas por Maria e Freder, e com a derrota de Rotwang por Freder, que se apresenta a todos como o tão esperado mediador, capaz de conciliar as duas classes em luta.

Na cena final do filme, após Freder conseguir, frente a uma catedral, que seu pai aperte a mão de um operário, selando o fim dos confrontos entre as classes, uma frase é destacada: “O mediador entre a cabeça e as mãos deve ser o coração”. Uma análise do contexto político da Alemanha na década de 1920 nos fornece elementos para interpretar a intencionalidade dos autores com essa frase e outras passagens do filme.

Derrotada na Primeira Guerra Mundial (1914-1918) e obrigada a aceitar os termos de rendição impostos pelos vencedores no Tratado de Versalhes, a Alemanha se vê arrastada para uma grave crise social, econômica e política. Ao mesmo tempo, o sucesso recente da Revolução Russa (1917) inspirava e animava, cada vez mais, trabalhadores e trabalhadoras a buscar uma saída radical para a situação. É em uma manobra para frear essa ascensão revolucionária que surgirá a República de Weimar, que se iniciará em 1919 e durará até o início do período nazista, em 1933 (ALMEIDA, 1987).

A monarquia alemã, sem condições de conter a crescente insatisfação, é defenestrada do poder. A burguesia e a aristocracia passam então a apoiar a transferência do poder a uma esquerda moderada, o Partido Social Democrata (SPD), como forma de isolar e reprimir grupos revolucionários, como a Liga Espartaquista, de Rosa Luxemburgo e Karl Liebknecht. Portanto, a República de Weimar foi um arranjo contra-revolucionário, onde a burguesia aceitava ser governada por um partido de base social operária para evitar a repetição em solo alemão da experiência revolucionária russa (ALMEIDA, 1987; THOME, 2005).

O suposto espírito conciliador que marca a narrativa de *Metrópolis* é, portanto, o mesmo que guiava a política na República de Weimar. Enquanto no filme a pacificação passa pela

aceitação da divisão social do trabalho, com os operários (“mãos”) aceitando serem governados pela burguesia (“cabeça”), na Alemanha da década de 1920 o apoio da burguesia à Social Democracia dependia da disposição dessa última em reprimir violentamente grupos revolucionários, garantindo assim a manutenção das relações capitalistas.

Essa postura conservadora, pela manutenção da ordem vigente, é uma das características do movimento cultural e artístico conhecido como Nova Objetividade. Embora reconheçam em *Metrópolis* uma confluência de tendências artísticas, incluindo o expressionismo<sup>3</sup>, presente na arquitetura da casa de Rotwang, do altar-palco onde Maria reúne os trabalhadores e da boate Yoshiwara; nos delírios de Freder (sobre o apocalipse, ou no momento em que a máquina que se transforma no demônio Moloch e devora os trabalhadores); na maquiagem e na representação de alguns atores, Suppia (2002), assim como Santana (1993), apontam a presença marcante de características da Nova Objetividade na obra. Esse movimento surgiu na Alemanha em 1923, durante o período mais estável da República de Weimar, e se opunha ao expressionismo e naturalismo por se tratar de uma tentativa de mostrar a realidade, apesar de fazê-lo de forma imprecisa ou minimizada. Nas palavras de Krakauer (1988, p.196) “a realidade é retratada não de modo a fazer com que os fatos gerem implicações, mas para afogar todas as implicações em um oceano de fatos”.

Nos filmes com essa tendência, os problemas sociais geralmente aparecem suavizados e simplificados, o que não favorecia a reflexão do espectador sobre as reais causas de seus infortúnios e nem propunha soluções para tal. Era apenas uma ilusão reformista. Diante disso, grande parte dos filmes da República de Weimar, marcados pela Nova Objetividade, estavam preocupados em mostrar valores e dramas pequeno-burgueses, com os quais os trabalhadores poderiam se identificar, ou se confortar. Esses filmes tinham como tema a ascensão social, a esperança de felicidade proveniente da vida privada, os romances superando barreiras, inclusive de classe, e nenhum desses temas representava perigo ao sistema, apenas o alimentava (SANTANA, 1993; KRAKAUER, 1988).

*Metrópolis*, embora seja uma obra futurista, possui em seu roteiro características realistas, comum na Nova Objetividade. Como, por exemplo, alguns elementos do cotidiano, como o trabalho nas indústrias, os trabalhadores exaustos submetidos às máquinas, a divisão social do trabalho, o medo da tecnologia, estão presentes, mas são facilmente esquecidos e

---

<sup>3</sup> O expressionismo alemão, segundo Bernardet (1981), foi um movimento artístico fortemente influenciado pela literatura e artes plásticas. Essa forma de arte lançava mão, por exemplo, de cenários, objetos e maquiagens sombrias, com casas e espaços de arquitetura deformadas, para remeter ao momento que a Alemanha passava. “O que se procurava era expressar uma realidade interior, era como o cineasta-poeta sentia a realidade.” (BERNARDET, 1981, p. 27).

superados no final feliz, graças ao amor de Freder e Maria e a postura conciliatória dos heróis.

As duas representações de Maria também indicam essa aproximação de Fritz Lang à proposta política da República de Weimar. A heroína Maria é uma líder popular, que conduz os operários pelo caminho da conciliação, a partir de um discurso fortemente marcado pela religiosidade, clamando-os a ter paciência e não se revoltarem por sua condição de vida, esperando pela vinda de um salvador. Ela usa maquiagem neutra, tem gestos recatados, olhar cândido e frequentemente dirigido aos céus. Já a sua versão robô, produzida por Rotwang para enganar os operários, tem olhar malicioso, direto, destacado pela maquiagem carregada, fala inflamada e dança de forma frenética e libidinosa. É essa versão robô, a Maria vilã, que instiga os operários a se rebelarem, destruindo as máquinas e a cidade, o que acaba se voltando contra eles próprios. Sua presença no mundo superior também é desagregadora. Por sua causa ocorrem brigas, duelos e suicídios entre os homens. Os Jardins do Éden ficam vazios, e a boate Yoshiwara fica cheia. Em um contexto pós-Primeira Guerra, onde as mulheres haviam conquistado maior liberdade, e ampliado sua presença no espaço público, o par heroína-vilã parece ser usado didaticamente para indicar o que seria o agir certo e o errado.

Também não parece menor o fato de que Fritz Lang tenha escolhido uma figura feminina para comandar a indesejada revolução em seu filme. Certamente, ainda estava fresca na memória do movimento operário alemão a figura de Rosa Luxemburgo, liderança comunista assassinada em 1919 pela repressão ao primeiro levante revolucionário, e sobre a qual constantemente recaíam adjetivos nada elogiosos.

Por décadas a imagem de Rosa na esfera pública era mais desfigurada pelo ódio do que suavizada pela graça. (...) Os redatores de jornais e os caricaturistas martelavam nas mentes a caricatura da fúria, da megera, da *pétroleuse* [incendiária], e, durante a revolução de 1918-1919, esse sugestionamento em massa foi levado ao frenesi, criando a atmosfera sem a qual o assassinato de Rosa e o de Karl seriam impossíveis (FRÖLICH, 2019. p. 191-192).

Por outro lado, o protagonista Freder encarna a ideia do “bom burguês”. No início do filme, aparece participando de uma corrida em uma pista de atletismo e desfrutando da companhia de mulheres no Jardim do Éden. Em diversos momentos do filme, sua figura aparece mais iluminada que o restante da cena, graças a um jogo de luz ou a roupas e maquiagem em tom mais claro que os demais, o que combinaria com seus sentimentos nobres. Freder se apaixona por Maria, se compadece de Josaphat, um empregado demitido por seu pai, se solidariza com os trabalhadores, se preocupa com seus filhos e filhas, e não se deixa enganar pela Maria Robô. Já os operários são retratados de forma embrutecida e superficial. Não praticam esporte ou possuem momentos de lazer, e suas vidas parecem se resumir ao duro

trabalho nas máquinas<sup>4</sup>. Os únicos momentos fora da vida do trabalho são as reuniões lideradas por Maria, e ainda assim, quando Maria é substituída por sua cópia robô, diferentemente de Freder, eles são facilmente enganados. Em outro momento, Georgy 11811, o trabalhador que troca de lugar com Freder, não resiste às tentações do mundo superior e desvia seu caminho para a boate Yoshiwara, onde passa a noite entre bebidas, jogos de azar e mulheres. Mello, em sua análise sobre o filme, comenta que “os operários não são reconhecidos como pessoa, ou seja, é como se não possuíssem um nome, não encontrassem, através de símbolos exteriores, formas de mostrar o 'eu'” (2009, p. 320).

Pelo contraste entre a representação do protagonista, o “bom burguês” pleno de nobres sentimentos, e da massa de operários, embrutecida, indivisível e facilmente manipulável<sup>5</sup>, não é difícil deduzir quem reúne os melhores atributos para dirigir a sociedade. Em um filme produzido em uma conjuntura política diferente, onde os operários organizados tinham a experiência de assumir o controle de suas vidas, essas representações tendiam a ser diferentes, pois assumem as formas de sua realidade concreta. Analisaremos agora um filme produzido nesses moldes.

## A GREVE (1925)

*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. Com elenco proveniente do grupo de teatro *proletkult*<sup>6</sup>, possui seis atos, e inicia-se com a frase “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”, atribuída ao líder revolucionário Vladimir Lenin.

---

<sup>4</sup> Para fins de comparação, em *Berlim, sinfonia da metrópole* (1927), filme de Walter Ruttmann que busca retratar um dia na vida da capital alemã como uma sinfonia, encontramos diversas cenas que registram operários em momentos de lazer, principalmente no horário de almoço e na vida noturna.

<sup>5</sup> Essa ideia de ausência de humanidade, na qual esses trabalhadores vão de suas casas para a fábrica, com cabeças baixas, aceitando sua cruel realidade e sendo definida apenas por isso, é ironizada por Lafargue, em “O direito a preguiça”: “Em vez de aproveitar os momentos de crise para uma distribuição geral de produtos e uma manifestação universal de alegria, os operários, morrendo de fome, vão bater com a cabeça contra as portas da fábrica. Com rostos pálidos e macilentos, corpos emagrecidos, discursos lamentáveis, assediam os fabricantes: “(...) dêem-nos trabalho, não é a fome, mas a paixão do trabalho que nos atormenta!” (LAFARGUE, 2003, p. 39).

<sup>6</sup> Movimento que defendia a criação de uma cultura proletária na filosofia, nas ciências, no cinema e em outras áreas. A *proletkult* nasceu antes da revolução de 1917 e durante seu funcionamento desenvolveu extensa atividade como, por exemplo, a instalação de oficinas de teatros nos bairros. (FREDERICO, 2018). A ideia de uma “cultura proletária”, que negava qualquer influência da “cultura burguesa” foi mais tarde rejeitada pelo partido bolchevique (sobretudo por Lenin e Trotski) como aintimarxista e incompatível com a tarefa mais imediata do poder soviético no terreno da cultura: garantir a preservação, disseminação e a massificação de todas as conquistas culturais e artísticas das épocas precedentes.



O filme conta a história de uma greve, que se inicia com a mobilização dos trabalhadores insatisfeitos pelas condições de vida deploráveis na Rússia Czarista. O suicídio de um dos operários, após ser acusado injustamente de furtar uma peça de uma das máquinas, é o estopim do movimento grevista. Após o início da greve, trabalhadores e trabalhadoras, reunidos em assembleias, redigem um documento com as reivindicações para o retorno ao trabalho, entre elas redução da jornada laboral, tratamento justo e aumento salarial. Os patrões, porém, além de recusarem as propostas dos operários, convocam espíões e ladrões que se infiltram no movimento para fazer o trabalho sujo, denunciando seus líderes e incendiando uma loja de bebidas com a conivência da polícia. O filme termina com uma repressão brutal da força da ordem, que deixa vários mortos e feridos entre os grevistas. Como mensagem final, aparece na tela: “E como cicatrizes sangrentas sobre o corpo do proletariado, jazem as feridas de Lena, Talka, Zlastoust, Yaro, Slavl, Tsaritsin e Kosteroma. LEMBREM-SE, PROLETÁRIOS.”

Mais uma vez, faz-se necessário compreendermos o contexto histórico de produção da obra para qualificarmos nossa análise. Ainda era recente a Revolução de Outubro de 1917, que destituiu o governo provisório de Alexander Kerensky, que por sua vez havia sucedido a monarquia autocrática do Czar após a Revolução de Fevereiro de 1917, e alçou o Partido Bolchevique ao poder, dando início à primeira experiência de governo socialista do século XX. O historiador Eric Hobsbawm (1995) classifica esse 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 para os trabalhadores e trabalhadoras em todo mundo:

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).

Em 1925, a recém-criada União Soviética vivia um momento de efervescência em diversas áreas. A vitória bolchevique na Revolução Russa de Outubro de 1917, e na Guerra Civil que a sucedeu<sup>7</sup>, deu início a um período histórico fértil de possibilidades. Embora as condições

---

<sup>7</sup> “De 1918 a 1921, os bolcheviques precisam lutar contra várias forças contrarrevolucionárias, ou “brancas”, apoiadas, assistidas e armadas por potências estrangeiras. À medida que os brancos invadem os territórios da revolução, as revoltas camponesas “verdes” - a mais memorável é a do lendário anarquista Makhno, na Ucrânia -, animadas por violentas nostalgias, abalam o regime bolchevique. Em 1919, o território russo é ocupado por tropas estadunidenses, francesas, britânicas, japonesas, alemãs, sérvias e polonesas. O socialismo, o bacilo vermelho, é mais incômodo para estadunidenses, britânicos e franceses do que seus inimigos de guerra. David Francis, embaixador dos Estados Unidos na Rússia, escreve sobre sua preocupação: “Se esses malditos bolcheviques tiverem permissão para permanecer no controle, o país não só estará perdido para seu devotado povo, como também o governo bolchevique minará todos os governos e será uma ameaça para a própria sociedade” (MIÉVILLE, 2017, p. 298).

materiais fossem terríveis, em um país devastado por 7 anos de guerra quase ininterrupta, se fazia possível (e, muitas vezes, necessário) a redefinição de diversos aspectos da vida social. Como indica Leon Trotsky, um dos líderes bolcheviques “o homem não vive só de ‘política’”. Se o período pré-revolucionário exigia atenção total em questões “políticas”, no sentido mais restrito, relacionada à tomada de poder, “após a tomada do poder e a sua consolidação passada a guerra civil, as nossas tarefas fundamentais deslocaram-se para o domínio da construção econômica e cultural” (TROTSKY, 2009, p. 7).

Portanto, no processo de alteração da orientação da produção social, era preciso também cuidar da formação do novo homem, que fosse capaz de participar das decisões sobre os rumos da revolução, que dominasse os processos técnicos necessários à elevação da capacidade produtiva, e que assumisse novos valores. Em manifesto pela formação da FIARI (Federação Internacional da Arte Revolucionária Independente), publicado em 1938, André Breton e Trotsky refletem sobre a tarefa da arte e do artista revolucionário:

Do que ficou dito decorre claramente que ao defender a liberdade de criação, não pretendemos absolutamente justificar o indiferentismo político e longe está de nosso pensamento querer ressuscitar uma arte dita “pura” que de ordinário serve aos objetivos mais do que impuros da reação. Não, nós temos um conceito muito elevado da função da arte para negar sua influência sobre o destino da sociedade. Consideramos que a tarefa suprema da arte em nossa época é participar consciente e ativamente da preparação da revolução. No entanto, o artista só pode servir à luta emancipadora quando está compenetrado subjetivamente de seu conteúdo social e individual, quando faz passar por seus nervos o sentido e o drama dessa luta e quando procura livremente dar uma encarnação artística a seu mundo interior. (BRETON; TROTSKY, 1985, p. 43)

É justamente no contexto da Rússia revolucionária que se consolida e fortalece um movimento estético-político que influenciou diversos setores da arte russa, como a poesia de Vladimir Maiakovski, o design gráfico de El Lissitzky e Alexandr Rodchenko, a pintura e escultura de Vladimir Tatlin, e o teatro de Vsevolod Emilevitch Meyerhold. Aliado à revolução e às mudanças que ocorriam no país, a vanguarda construtivista procurava superar a ideia da arte como um elemento especial da criação humana, separada da vida cotidiana. Pretendia emancipar o artista dos cânones clássicos, socializando a arte e vinculando-a ao processo de conscientização das massas e de transformação social. Suas marcas estéticas foram as formas geométricas e arquitetônicas, a fotomontagem, a engenharia, os novos materiais presentes nas indústrias, as máquinas e seus mecanismos e o uso de cores primárias (BATISTA JÚNIOR, 2017).

A obra do cineasta Sergei Eisenstein se enquadra nesse movimento. Assumindo a tarefa revolucionária da arte, e se aproximando do referencial marxista, ele buscou construir em seus filmes um ideal de cinema revolucionário, tanto no conteúdo, quanto na forma. Sua maior inovação foi a montagem intelectual, que era uma mistura de montagem rítmica, métrica e tonal.

A união dessas montagens, além de emprestar maior dinâmica à narrativa, de acordo com o autor, pretendia formar uma propriedade capaz de causar fortes sensações e despertar um sentimento de inquietação em quem assistisse: “Essa propriedade consiste no fato que de dois pedaços de filme de qualquer tipo, colocado juntos, inevitavelmente, criam um novo conceito, uma nova qualidade, que surge da justaposição” (EINSENSTEIN, 2002. p. 14). Bernardet também interpreta a relação de Eisenstein com a montagem como expressão da dialética marxista, e afirma que:

Ele 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 desenvolvimento de um raciocínio (BERNARDET, 1981, p. 25).

Em *A greve*, essa forma de montagem é usada constantemente. No primeiro ato, os espões são convocados pelos patrões e apresentados por seus codinomes, como Raposa, Coruja, Bulldog, e Macaco. A imagem desses agentes privados, como são chamados no filme, é associada à imagem de tais animais domesticados, exibidos presos por coleiras ou em gaiolas, o que sugere falta de humanidade, além de subalternidade dos infiltrados aos diretores capitalistas. Mais à frente, no terceiro ato, os donos das fábricas aparecem irritados enquanto analisam (e rejeitam) as reivindicações dos trabalhadores. Na sequência, a irritação é deixada de lado, e eles passam a se divertir, com charutos e bebidas. Paralelamente, uma assembleia dos grevistas é interrompida e reprimida pela polícia a cavalo. A imagem dos patrões rindo e espremendo limões para extrair suco é contrastada com a repressão aos trabalhadores e trabalhadoras, indicando que a opressão é coordenada pelos patrões para defender seus interesses. No último ato, temos o uso mais emblemático dessa forma de montagem nesse filme, quando cenas do abate de gado são exibidas paralelamente às imagens do massacre dos trabalhadores pela polícia.

Por fim, destacamos outro contraste explorado pelo cineasta na obra, entre a representação de burgueses e operários. O burguês é apresentado sempre em locais fechados e sombrios, geralmente sentados confortavelmente, gordos, fumando charutos e bebendo whisky, sem a presença de amigos ou familiares, sendo servido ou informado da situação por subordinados, ilustrando um estilo de vida de privilégios (SANTOLIN e RIGO, 2019). Irritados, só se divertem durante a repressão ao movimento grevista. Já os trabalhadores do filme são magros, mal alimentados, mas estão sempre em movimento e na companhia dos familiares ou camaradas. Os burgueses e os infiltrados, embora sejam retratados individualmente, são

apresentados como degenerados ou sádicos. Já os operários grevistas, em sua coletividade, são humanizados. Retratados geralmente em locais abertos, com árvores e animais. Se articulam enquanto se banham no lago, e, durante a greve, brincam com as crianças, se distraem com jogos e apostas, e até se desentendem entre si. O grande protagonista do filme é, portanto, a massa em movimento.

## **SEMELHANÇAS E DIFERENÇAS ENTRE OS FILMES**

Dedicamos-nos agora a contrastar os dois filmes, procurando refletir sobre suas aproximações e afastamentos, principalmente no que se refere à representação dos trabalhadores e trabalhadoras em luta e suas vivências de lazer.

O primeiro aspecto que nos salta aos olhos está relacionado ao contexto de produção das obras e seu caráter político. Ambos os filmes foram concebidos em um contexto pós-revolucionário, quando ainda estava fresca na memória coletiva a lembrança de grandes mobilizações operárias, e tanto um quanto o outro buscam tirar lições desse momento de efervescência política. No caso de *A Greve*, produzido em um local onde a revolução socialista foi vitoriosa, a intenção é resgatar as lutas passadas, exaltando o sacrifício de seus heróis anônimos e mobilizando o espectador para defender e valorizar aquilo que foi conquistado.

Já em *Metrópolis*, produzido sobre o rescaldo de uma revolução fracassada, o artifício é projetar um futuro dramático, onde o retorno da agitação política traria consequências deletérias para os trabalhadores e trabalhadoras. O levante revolucionário de *Metrópolis* é um ato ludista, violento e destrutivo. Nesse caso, o objetivo é justamente inverso, desestimular as mobilizações e o engajamento nas lutas. Os dois filmes, portanto, têm claro teor propagandístico, buscando instruir as massas para a ação política. Enquanto *A Greve* encoraja o espectador a se organizar e lutar, em *Metrópolis* o público é convidado a se resignar e a buscar o caminho pacífico da conciliação.

Desdobramento dessa primeira diferença, ou talvez fundamento dela, é a representação que cada filme faz dos trabalhadores e trabalhadoras. Em ambos os filmes, os trabalhadores e trabalhadoras são apresentados coletivamente, e dificilmente são nomeados individualmente. Porém, em *Metrópolis* eles são desumanizados, tratados por números, resumidos a uma massa de indivíduos indiferenciáveis em seus uniformes iguais e gestos padronizados, que cumpre apática e bovinamente sua rotina. Quando se colocam em movimento, são infantis e irracionais. Desprovidos de qualquer pensamento autônomo, dependendo sempre de um líder que os diga como agir ou de um salvador que venha salvá-los, se voltam contra as máquinas, destruindo-as

sem pensar nas consequências e colocando sua prole em perigo. Igualados às “mãos” da sociedade, subordinados e dependentes da inteligência do “cérebro” (a burguesia), os operários de *Metrópolis* são incapazes de dirigir sua própria vida.

Já em *A greve*, a maioria deles também não tem nome, mas possuem família, atividade política, e o poder de mudar sua realidade e governar suas próprias vidas. São eles e elas o poder criativo, as mãos, cérebro e o coração da sociedade. A revolta dos (as) operários(as), aqui, é contra o sistema que os explora e oprime. Não temem as máquinas, nem são por elas dominados (as). A violência e a brutalidade, nesse caso, partem sempre da polícia czarista. É ela que provoca e ataca as reuniões e passeatas pacíficas dos (as) grevistas, acoberta a destruição da loja de bebidas pelos infiltrados, e assassina a sangue frio crianças e trabalhadores (as) indefesos (as).

De acordo com Oliveira (2012), aproveitando a fama que conquistou em diversos países após filmar *A Greve* e *Encouraçado Potemkin* (1926), Eisenstein esteve na Alemanha no período de produção de *Metrópolis*. Lá ficou sabendo de rumores que Fritz Lang e Harbou estariam produzindo um filme com teor revolucionário. Assistiu parte das filmagens no estúdio da UFA, e pode conversar mais com a roteirista sobre seu filme. Após ouvir por algum tempo algumas coisas sobre os trabalhadores e trabalhadoras serem as mãos que fazem, enquanto os capitalistas seriam o cérebro que pensa, entre outras ideias sobre o filme, Eisenstein teria comentado:

Uma jovem trabalhadora num vestido branco como o de Ofélia se apaixona pelo filho do dono das fábricas. O enredo se desenvolve até o ponto em que os trabalhadores se revoltam, destroem as máquinas, derrubam a cidade de *Metrópolis* e encaram a morte certa porque são incapazes de criar alguma coisa. Então eles se voltam para seu antigo ‘líder’ (leia-se: chefe) e tem lugar uma reconciliação entre eles: contra esse pano de fundo, os amantes são reunidos. Eu deixo ao leitor para julgar o quanto isso é ‘revolucionário’ (TAYLOR, 2010 *apud* OLIVEIRA, 2012).

Sobre as representações de lazer e esporte, embora em nenhum dos dois filmes essa seja uma temática central, em ambas elas são mobilizadas na construção de personagens. Em *Metrópolis*, Freder é apresentado ao público primeiramente vencendo uma corrida em um estádio repleto de estátuas que remetem a atletas olímpicos. Depois, desfrutando de jogos amorosos em um jardim arborizado, adornado com pássaros exóticos e fontes de água. Essa sequência busca construir a imagem do protagonista como um sujeito forte (afinal, trata-se de um campeão) e sensível. Já os operários têm como único momento de lazer no filme uma catártica dança coletiva após terem destruído a máquina central (o que, logo descobrem, colocava em risco a vida de suas crianças, deixadas na cidade inferior). Ao mesmo tempo, provocados pela versão robô de Maria, habitantes da cidade de cima ignoravam a falta de

eletricidade e tomam as ruas em um carnaval. A dança, nesse caso, sugere que, coletivamente, os sujeitos seriam tomados por um comportamento irracional, irresponsável e descontrolado.

Já em *A Greve*, são os grevistas que são mais frequentemente retratados em seus momentos de lazer. Eles aproveitam de um banho no lago para articular os preparativos para a greve, e, com o movimento já iniciado, desfrutam de parte do tempo livre do trabalho na fábrica brincando com os filhos, ou participando de jogos de azar. As crianças, aliás, aparecem brincando em diversos momentos, inclusive reproduzindo nessas brincadeiras o trabalho dos pais. Não por acaso, entre as exigências formuladas para o retorno ao trabalho estava a redução da jornada diária para 8 horas, no caso dos adultos, e 6 horas, no caso dos menores, o que mostra o desejo por mais tempo livre. O lazer, portanto, é um momento de encontro, onde os operários e operárias se reconhecem como membros da coletividade e se organizam para a luta, e é também pauta de reivindicação, por propiciar mais tempo para o convívio com a família e os camaradas.

Também há cenas onde os burgueses e infiltrados são retratados em momentos de lazer. Porém, ao invés de humanizá-los, esses momentos apenas os deixam ainda mais caricatos e reforçam a percepção sobre seus privilégios e suas personalidades sádicas. O jantar dos acionistas da fábrica tem bebidas, luxo, e conversas animadas sobre a situação dos operários. Em outro momento, a polícia tenta convencer um dos trabalhadores que tinha sido preso a se tornar informante oferecendo a ele um banquete, com direito a um show de dança de um casal de anões sobre a mesa.

Embora elejam diferentes mocinhos e vilões, ambos os filmes mobilizam e reproduzem as representações de lazer e esporte na caracterização de seus personagens, e a forma como os diretores utilizam essas representações corrobora os contextos apresentados e os ideais de seus realizadores.

### **Considerações finais**

À primeira vista, *Metrópolis* e *A greve* parecem se assemelhar, ao se compadecer da situação da maioria da população, tecendo certa crítica social ao sistema capitalista. Uma análise mais atenta, porém, desautoriza essa primeira impressão. Enquanto em *A greve* a classe trabalhadora é a protagonista da história, que questiona, se organiza e luta para transformar a sua própria condição, em *Metrópolis* a massa de operários é o lugar da confusão e da irracionalidade, incapaz de agir em seu próprio benefício. Enquanto em *A Greve* a burguesia é degenerada e sádica, em *Metrópolis* somente ela é capaz de salvar os trabalhadores e trabalhadoras e

conduzir a sociedade no caminho do bem comum. Enquanto *Metrópolis* foca em rejeitar a violência revolucionária, *A Greve* destaca toda a violência utilizada para se manter a ordem. Os dois filmes, portanto, possuem concepções bem diferentes sobre o potencial da luta coletiva e o papel da classe trabalhadora, e apontam para caminhos políticos opostos.

Por fim, cabe nos perguntar o que esses filmes ainda têm a nos dizer. Passados quase 100 anos de suas produções e estreias, vivemos novamente um período social e político atribulado, de grande acirramento da luta de classes. Porém, ao contrário do que acontecia na década de 1920, a superação do capitalismo pela luta coletiva, organizada, parece fora do horizonte da maioria dos trabalhadores e trabalhadoras. Frente à atual ascensão da extrema-direita, e de formas cada vez mais agudas de exploração, dominação e espoliação, não são poucos os que rejeitam saídas revolucionárias, e preferem defender a saída pela conciliação, acreditando na possibilidade de domesticação do capital, e de harmonização dos interesses antagônicos da sociedade. Revisitar os filmes e recuperar criticamente a memória da República de Weimar, bem como da experiência soviética, pode nos auxiliar a pensar soluções à altura dos desafios atuais.

## REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Ângela M de. **A República de Weimar e a ascensão do nazismo**. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- ARAÚJO, Bruno N; PENTEADO, Claudio Luis de C. A “trilogia das greves” e a representação estética de Lula no cinema. **Conexão - Comunicação e Cultura**. v. 17, n. 34, 2018.
- BATISTA JÚNIOR, Natalicio. 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.
- BERNARDET, Jean-Claude. **O que é cinema**. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1981.
- BRETON, André; TROTSKY, Leon. **Por uma arte revolucionária independente**. São Paulo: Paz e Terra, 1985.
- CÂMARA, Antônio da S.; CORREIO, Bruno V. B. B.; LESSA, Rodrigo O. Imagens da classe trabalhadora no documentário brasileiro: apontamentos metodológicos. **Cad. CRH**, Salvador, v. 32, n. 87, p. 491-504, Set. 2019.
- EISENSTEIN, Sergei. **O sentido do filme**. Trad. de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- FERRO, MARC. O filme uma contra-análise da sociedade? *In*: LE GOFF, J.; NORA, P. (Orgs). **História: novos objetos**. Rio de Janeiro: F. Alves, 1976. p. 199- 215.

FERRO, MARC. **Cinema e História**. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1992.

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.

FREDERICO, Celso. Movimentos artísticos e política cultural. **Estudos avançados**, p.105-118, 2018.

FRÖLICH, Paul. **Rosa Luxemburgo: pensamento e ação**. São Paulo: Boitempo; Iskra, 2019.

HOBBSAWM, Eric. **Era dos Extremos: o breve século XX (1914-1991)**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

KRAKAUER, Siegfried. **De Caligari a Hitler, uma história psicológica do cinema alemão**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

LAFARGUE, Paul. **O direito à preguiça**. (trad. Otto Lamy de Correa). São Paulo: Claridade, 2003.

LINERA, Álvaro G. **O que é uma revolução?** São Paulo: Expressão Popular, 2018.

LUKÁCS, Georg. **Estética I: la peculiaridad de lo estético**. Barcelona: Grijalbo, 1982.

MARX, Karl. **O 18 brumário de Luís Bonaparte**. São Paulo: Boitempo, 2011.

MELLO, Sérgio C. B. de; MARÇAL, Maria Christianni C.; FONSECA, Francisco Ricardo B. Os sentidos do trabalho precarizado na metrópolis: fato e ficção!. **Organ. Soc.**, Salvador , v. 16, n. 49, p. 307-323, Junho, 2009.

MIÉVILLE, China. **Outubro: história da Revolução Russa**. São Paulo: Boitempo, 2017.

MORETTIN, Eduardo Victorio. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. **História: questões & debates**, Curitiba, n. 38, p. 11-42, Editora UFPR. 2003.

NAPOLITANO, Marcos. Fontes audiovisuais: A história depois do papel. In: PINSKY Carla Bassanezi. (Org.) **Fontes históricas**. 2 ed. São Paulo: Contexto, 2008.

OLIVEIRA, Roberto A. Serguei Eisenstein e o Cinema da Revolução. **Revista Universitária do Audiovisual - RUA**, 2012.

SANTANA, Ilma E. de A. **O cinema operário na República de Weimar**. São Paulo: Editora 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.

SUPPIA, Alfredo Luiz P. de O. **A metrópole replicante de metropolis a Blade Runner**. 2002. 314 p. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/285071>.



TAYLOR, Richard. (Ed.). **Sergei Eisenstein**. Selected Works: Writings, 1922-1934. London/New York: I.B. Tauris, Volume I, 2010.

THOME, Candy F. A república de Weimar e os movimentos operários. **Caderno de Doutrina e Jurisprudência da Ematra XV**, v.1, n.5, set./out. 2005.

TROTSKY, Leon. **Questões do modo de vida**. São Paulo: Instituto José Luís e Rosa Sundermann, 2009.

## FILMOGRAFIA

**A Greve**. Direção: Sergei Mikhailovitch Eisenstein, Rússia, 1925 (82'), não-sonorizado, não-son., p&b.

**Berlim sinfonia da metrópole**. Direção: Walter Ruttmann, Alemanha, 1927 (65'), não-son., p&b.  
**Dr. Mabuse**. Direção: Fritz Lang, Alemanha, 1922 (270'), não-son., p&b.

**Encouraçado Potemkim**. Direção: Sergei Mikhailovitch Eisenstein, Rússia, 1926 (74'), não-son., p&b.

**Metrópolis**. Direção: Fritz Lang, Alemanha, 1927 (148'), não-son., p&b.

**Os Nibelungos: A Morte de Siegfried**. Direção: Fritz Lang, Alemanha, 1923-24 (288'), não-son., p&b.

## Declaração de conflito de interesses

Os autores declaram não haver conflito de interesse.

## Contribuições dos autores

Os autores V.T.F.C e R.M.S se responsabilizaram pela pesquisa bibliográfica, análise de filme, resultados e discussão, conclusão e redação do artigo.

## Endereço para correspondência :

Rua Engenheiro Oscar Ferreira, 329  
Casa Amarela  
Recife – PE, CEP: 52051-432

**Submissão:** 07/11/2020

**Aceite:** 07/04/2022