

Cinema e revolução: a perspectiva revolucionária de Serguei Eisenstein em *O velho e o novo* (1929)

Sergei Eisenstein's revolutionary perspective in "The Old and the New" (1929)

Ana Beatriz Ferreira Marques

Mestranda em História

Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ

abmarques99@gmail.com

Recebido: 25/10/2024

Aprovado: 14/01/2025

Resumo: Este artigo tem como objetivo analisar e interpretar o filme *O Velho e o Novo* (1929), dirigido pelo cineasta soviético Serguei Eisenstein. A trama gira em torno de Marfa, uma camponesa pobre que percebe a necessidade de mudança em seu ambiente. Acompanhamos sua jornada enquanto ela se transforma em uma agente política, enfrentando diversos desafios até alcançar seu objetivo: a substituição do antigo pelo novo, com a coletivização e a mecanização substituindo o controle desigual dos *kulaks*. Assim, além de explorar a situação individual de Marfa, Eisenstein oferece uma reflexão mais ampla sobre o contexto histórico do início da revolução stalinista. Este artigo propõe discutir como a História e o Cinema podem ser articulados ao analisar as representações da revolução promovida por Stalin, por meio do uso do método documentário e a interpretação de imagens, de Ralf Bohnsack.

Palavras-chave: Serguei Eisenstein; *O Velho e o Novo*; Stalinismo

Resumen/Abstract: This article aims to analyze and interpret the film *Old and New* (1929), directed by Soviet filmmaker Serguei Eisenstein. The plot revolves around Marfa, a poor peasant who realizes the need for change in her environment. We follow her journey as she becomes a political agent, facing various challenges until she achieves her goal: replacing the old with the new, with collectivization and mechanization replacing the unequal control of the s. Thus, in addition to exploring Marfa's situation, Eisenstein offers a broader reflection on the historical context of the beginning of the Stalinist revolution. This article proposes to discuss how History and Cinema can be articulated when analyzing the representations of the revolution promoted by Stalin, using the documentary method and the interpretation of images, by Ralf Bohnsack.

Palabras clave/Keywords: Serguei Eisenstein; Old and New; Stalinism

Introdução

Para a Grande Revolução de Outubro, quem foram elas? Indivíduos? Não, uma massa, dezenas, centenas de milhares de heroínas anônimas que caminharam lado a lado com operários e camponeses em nome da bandeira vermelha, com o lema dos sovietes, através das ruínas do odioso passado religioso e tsarista em direção a um novo futuro (AS COMBATENTES..., 1927 *apud* SCHNEIDER, 2017, p. 175).

O trecho acima, retirado da Revista das Mulheres, de 1927, traz consigo um olhar sobre outubro de 1917. Nele, podemos notar tanto uma retórica voltada para uma separação entre passado e presente-futuro advindo da revolução, quanto uma preocupação acerca do papel da mulher no evento revolucionário. Isto é, dez anos após outubro, ainda reverberavam discussões voltadas para os agentes do evento e suas heranças e rompimentos com o passado.

Não é à toa que, em comemoração ao aniversário de uma década de Outubro, uma série de filmes foi encomendada pelo Estado soviético, dentre eles, *Outubro* (1927), de Serguei Eisenstein. Em *Outubro*, é nítido o tom de uma narrativa que promove a construção de um enredo baseado em um herói-massa⁹³ – esse sempre masculino – e, além disso, uma reafirmação da revolução bolchevique como legítima e necessária para completar o que foi iniciado por fevereiro. Dessa forma, o diretor compõe uma argumentação que se volta a um entendimento de uma revolução dupla, baseada em fevereiro e outubro. Assim, a primeira, incompleta principalmente por colocar no poder a burguesia, precisou da segunda para, de fato, possibilitar uma liderança popular. Entendemos, portanto, que o contexto de produção do filme é essencial para edificar essa narrativa soviética, principalmente ao depararmos com uma conjuntura marcada pelo processo de ascensão de Josef Stalin ao poder logo após a morte de Vladimir Ulianov, Lenin.

Este artigo pretende promover uma análise de *O Velho e o Novo* (1929), filme de Serguei Eisenstein, produzido pela *Sovkino*, companhia cinematográfica estatal da União Soviética. Apesar da mesma direção e de ser produzido apenas dois anos depois de *Outubro* é possível encontrar divergências na narrativa sobre a questão revolucionária e seus frutos. Nesse sentido, o texto pretende se voltar para esse olhar eisensteiniano sobre a revolução dentro de um contexto um pouco diferente de 1927, agora marcado por um início de uma revolução feita de cima.

⁹³ O herói-massa é uma contraposição ao herói individual. O herói-massa retira o papel de protagonista a uma só pessoa e entrega-o a um grupo de pessoas. Eisenstein enfatiza um dos aspectos mais proeminentes do cinema revolucionário: a construção do herói massa. O diretor relata que “[...] [levou] a ação coletiva e da massa para a tela, em contraste com o individualismo e o drama do ‘triângulo’ do cinema burguês. Eliminando a concepção individualista do herói burguês [...] insistindo na compreensão da massa como herói” (Eisenstein, 1990, p.23)

Para atingir tais objetivos, propõe-se a utilização do método documentário, de Karl Mannheim, transposto para a análise das imagens. Tal metodologia, empregada por Ralf Bohnsack, alinha os principais pontos de Mannheim, em a Sociologia do Conhecimento, junto a métodos e teorias da História da Arte. Isto é, Bohnsack trabalha com a ideia de Mannheim sobre uma análise baseada em três sentidos: objetivo, expressivo e documentário. Onde, o primeiro gira em torno da observação primária; o segundo sobre percepções relacionadas às manifestações expressivas; e o último permite um olhar voltado para a interpretação da fonte dada sua produção em seu contexto específico. E tal entendimento perpassa uma metodologia que é composta por uma análise da imagem em seus sentidos: pré-iconográfico – na estrutura formal da imagem -, iconográfico e iconológico, de Panofsky, e icônico, de Imdahl. Em resumo, Bohnsack entende a necessidade da compreensão através da imagem e seu entendimento como diretora da ação e construtora da nossa realidade (Bohnsack, 2007), proporcionando um olhar sobre a fonte imagética que está interessado em como (*wie*) ela foi produzida. A sua preocupação, então, promove um olhar sobre o contexto da produção da fonte tomando alguns conceitos-chave, como: *habitus*, visão de mundo e imaginário.⁹⁴

Serguei Eisenstein e a montagem

Antes de iniciar a análise do filme de Eisenstein é necessário compreender a relação do diretor com as técnicas utilizadas. Por meio dessa breve elocução será possível introduzir o leitor nos principais métodos utilizados por Eisenstein e, a partir disso, promover diálogos entre a parte teórica do cineasta e a metodologia empregada no artigo.

Eisenstein inicia sua introdução às artes ao mesmo tempo em que viajava como engenheiro do exército, a partir da confecção de cenários para os *agitprop*⁹⁵. Em 1921, começa sua carreira no teatro da *Proletkult*⁹⁶. Na *Proletkult*, ainda como desenhista, Eisenstein já realizava algumas intervenções no que tange a direção. A peça “O Mexicano”, de 1921, recebe uma mudança na cena clímax de luta, proposta por Eisenstein. Se originalmente ela aconteceria atrás do palco, o futuro diretor convence que a cena deveria se desenrolar no meio do teatro, permitindo uma estimulação direta de emoções

⁹⁴ Para mais sobre a metodologia empregada, ver: Bohnsack, Ralf. *A interpretação de imagens e o Método Documentário*. Sociologias[online]. 2007, n. 18, pp. 286-311. Liebel, Vinícius. *O historiador e o trato com as fontes pictóricas - a alternativa do método documentário*. Topoi (Rio de Janeiro), v. 17, n. 33, p. 372–398, jul. 2016.

⁹⁵ Propaganda política realizada pelos bolcheviques com o intuito de “agitá as massas”. Tais propagandas tomavam diversas formas, como: curtas políticos, panfletos, músicas...

⁹⁶ Organização com o objetivo de proletarizar a cultura, por meio de uma produção proletária para os proletários.

dos atores sobre a plateia, a partir de um caráter realista que se dá ao embate. De acordo com Eisenstein, é nesse momento que se pode afirmar o início de sua carreira e sua conexão com a “tipagem” que, em suas palavras, se identifica como: “uma abordagem específica dos eventos abrangidos pelo conteúdo do filme. Aqui também o método é o do mínimo de interferência no curso natural e nas combinações dos eventos” (EISENSTEIN, 1990, p.19).

Para além da tipagem, outra característica do cinema eisensteiniano é a utilização da montagem como peça-chave da narrativa e estética dos seus filmes, tal característica já é percebida quando trabalhava com o teatro. Eisenstein relata que em *O Sábio* (1923) há uma escolha de divisão do cenário, onde várias cenas aconteciam ao mesmo tempo e iam se entrecortando, produzindo um novo sentido para cada uma: “Em vez de uma mudança de cenas, Glumov (Yezikanov) corria de uma cena para a outra – pegando um fragmento do diálogo de uma cena, interrompendo-o com um fragmento da outra cena-, com o diálogo assim colidindo, criando novos significados e algumas vezes jogos de palavras” (EISENSTEIN, 1990, p.20). Percebemos um constructo do que viria ser uma de suas características principais como diretor de cinema: a montagem.

Além do mais, o teatro *Proletkult* foi fundamental para a construção do diretor em relação à arte revolucionária. Eisenstein entendia que deveria ocorrer uma revolução política associada a uma revolução das técnicas cinematográficas. Por isso, utilizava do cinema através de dois vieses: pedagógico e artístico. Isso ocorre por sua inclusão no movimento de vanguarda construtivista soviética, a qual pensava o cinema como um meio de união entre o poder vigente e as massas. Entretanto, não visualizava as massas como passíveis de informação. Nesse sentido, a partir de justaposição de imagens aparentemente desconexas, cria-se um novo sentido na junção das mesmas, ou seja, $1 + 1 > 2$. Através dessa matemática eisensteiniana, o público poderia produzir seu próprio entendimento dos filmes do diretor. Dessa forma, Eisenstein advoga por um subjetivismo na arte e entende que a mesma deve agregar o conteúdo revolucionário à forma revolucionária. Por isso, ele utiliza a montagem intelectual, a partir da produção dos sentidos por meio das combinações das imagens. E, consequentemente, essa montagem intelectual se agraga à montagem das atrações que era utilizada na Proletkult, a qual se utiliza do efeito da descarga emocional e psicológica do público. A montagem, portanto, é essencial para “[...] uma narrativa que contenha o máximo de emoção e de vigor estimulante” (EISENSTEIN, 2002, p.14) e, através dela, segundo Eisenstein, se permitiria a acessibilidade de classe.

Para além da questão da montagem, também é válido ressaltar a diferenciação entre imagem e representação feita pelo diretor. Na obra “O sentido do filme”, Eisenstein ressalta a importância da construção de uma representação que reverbere na produção de uma imagem, já que somente a representação não vale de nada para o espectador, ela deve emitir algum tipo de memória. Para que isso seja possível, é necessária a utilização da justaposição de representações que configuram em um novo produto, a imagem total. Dessa forma:

A representação A e a representação B devem ser selecionadas entre todos os aspectos possíveis do tema em desenvolvimento, devem ser procuradas de tal modo que sua justaposição - isto é, a justaposição desses próprios elementos e não de outros, alternativos - suscite na percepção e nos sentimentos do espectador a mais completa imagem do próprio tema. (EISENSTEIN, 2002, p.18)

Os aspectos discutidos são essenciais para conceber uma percepção de Eisenstein como autor da obra. Isto é, promover um debate sobre Eisenstein em um papel duplo de diretor e teórico, permite que olhemos a análise do filme para além de uma discussão do filme *per se*, mas que enxergue na obra, não somente o contexto, como também o autor por trás da película.

Uma entre muitas

O início de *O Velho e o Novo* constrói uma delimitação clara entre os vilões e os mocinhos do filme. Delimitação essa transposta de um período em que os discursos políticos, principalmente de Stalin, desenvolvem um “inimigo de classe”, uma visão de mundo em que há uma nítida política baseada na separação entre nós x eles, importada de uma gramática essencial para a consolidação dos bolcheviques no poder. Ou seja, uma produção de uma cosmovisão segundo a qual a retórica dicotômica dos bolcheviques – seja ela, velho x novo, opressão x libertação ou oprimidos x opressores – torna-se basilar para a construção de uma cultura política sólida o bastante para encabeçar uma revolução em 1917 e justificar uma nova após a morte de Lenin.

Em uma das cenas iniciais podemos observar duas famílias de camponeses (figura 1), imersas em uma situação de pobreza e fome, filmadas em um plano aberto, o qual, progressivamente, se fecha para compor uma imagem que destaca os rostos e, consequentemente, as expressões dos camponeses (figuras 2 e 3). Na primeira família, o recurso é utilizado, primeiramente, no camponês mais velho segurando o bebê e, logo depois, na filha/neta do camponês que segura a roupa do pai/avô em uma tentativa de se proteger de algo.

Escolhendo por compor uma cena, onde o *close-up* é utilizado como recurso, Eisenstein nos permite construir uma empatia com esses personagens ao nos colocar cara-a-cara com cada um deles. O diretor inicia um enredo baseado na empatia para com os camponeses em miséria em contraposição aos personagens que logo em seguida serão apresentados. As expressões performadas pelos personagens também complementam essa narrativa ao promover um sentimento de injustiça perante os camponeses, entendendo a necessidade de algum tipo de intervenção para mudar a situação dessas pessoas.

Figura 1 - Camponês e bebê.



Figura 2 - Família camponesa.



Figura 3 - Criança protegendo-se.



Fonte: EISENSTEIN, Sergei (dir.). *O Velho e o Novo*. 2h. União Soviética, 1929.

Ainda nessa cena, também é possível observar uma construção que preza por uma filmagem em plano médio e *contra-plongée* (figura 1) com o objetivo de proporcionar certa superioridade ou valor superior da família de camponeses, uma vez que a "linha dos olhos" se encontram abaixo da figura central, o camponês. Além disso, prezando por uma estética que contrasta claro-escuro, o diretor promove uma iconografia que ganha traços sacros, representando uma aura em volta do camponês adulto. Assim, em um movimento dialético, Eisenstein edifica uma interpretação sobre a classe por meio de uma perspectiva religiosa, isto é – como veremos mais à frente – mesmo corroborando para um discurso antirreligioso, o diretor utiliza-se dos ícones sacros com o objetivo de produzir um sentido novo às imagens religiosas. O significante, isto é, a forma se mantém, enquanto Eisenstein engendra um novo significado, possibilitando um novo signo (BARTHES, 2001) à “aura santa”, agora conectada ao camponês.

Para consolidar mais essa nova narrativa, o filme segue com uma cena em que vemos a personagem principal, ou melhor, a heroína do filme, Marfa. Para apresentá-la, Eisenstein decide por uma introdução escrita. Na tela, a legenda *одна из многих* (uma entre muitos), articula um discurso da experiência individual para pensar o coletivo/conjuntural. Marfa, aparece em tela por meio de um plano médio, essencial para demarcar seu posicionamento e sua solidez em vista do que “sobra” em tela (figura 5), assim como a profundidade de campo. Sentada com a cabeça para baixo, a camponesa se esconde em si mesma até o momento em que o *close-up* em seu rosto é realizado.

Figura 4 - Uma entre muitas.



Figura 5 - Marfa sozinha.



Figura 6 - Close-up Marfa.



Fonte: EISENSTEIN, Sergei (dir.). *O Velho e o Novo*. 2h. União Soviética, 1929.

Aqui, mais ainda do que na cena anterior, o diretor desenvolve o que Didi-Huberman (2021) encara como um movimento do *pathos* à *práxis*. Em outros termos, ao discutir sobre *O Encouraçado Potemkin* (1925), o filósofo comprehende em seu âmago um dispositivo de discurso que, ao trabalhar primariamente com as emoções, – sejam elas dos personagens por si mesmos ou os sentimentos que os personagens nos proporcionam através de suas emoções – Didi-Huberman percebe uma caminhada, com um caráter revolucionário anacrônico, que se inicia nessa “celebração” da dor e desemboca em um processo revolucionário. Mais que isso, o autor constata uma relação direta entre o cinema eisensteiniano e o conceito de partilha do sensível de Rancière (2005), onde a ideia do sensível

– tratada como *pathos* por Didi-Huberman – é capaz de gerar uma emoção que é compartilhada, isto é, não uma emoção coletiva, mas uma sensibilidade que abarca e afeta e, consequentemente, promove mudanças. No entanto, se em *O Encouraçado Potemkin* (1925) e em *A Greve* (1925), Eisenstein parece se encaixar no conceito do filósofo de forma radical, trazendo a tragédia como resultado, – quase como uma “ópera do proletariado” – em *O Velho e o Novo* (1929), a ideia se afasta um pouco do seu sentido original ao oferecer aos camponeses uma resposta à dor no decorrer do filme. Assim, diferentemente das outras obras citadas, o filme de 1929, como veremos mais à frente, propõe uma solução para o problema de dentro (tela) para fora (mundo soviético).

Após a cena concentrada em Marfa, a personagem decide pedir ajuda a outros camponeses, os *kulaks*⁹⁷. A caminhada até a outra residência apresenta um enquadramento focado nos pés descalços de Marfa, possibilitando uma leitura voltada para a simplicidade da camponesa e o início de sua jornada. Ao chegar na casa do camponês mais abastado é notória o contraste entre Marfa e tudo que compõe o mundo do *kulak*. Não só a casa, mas até mesmo os animais corroboram para uma dicotomia entre esses dois mundos que, apesar de completamente opostos, se desenrolam em um mesmo espaço (figura 9). A disparidade entre a personagem principal e tudo que envolve o universo dos camponeses mais prósperos é construída por meio de diferenças utilizando dimensões completamente absurdas. Quando Marfa chega à casa dos *kulaks*, há uma preocupação em demonstrar a imponência da residência em relação à personagem principal. Em um primeiro momento, vemos a camponesa em um plano aberto que é tomado por um fundo preenchido por toda a casa dos *kulaks* (figura 7). Logo após, a cena se preocupa em mostrar a riqueza de detalhes da fachada da residência, em alguns frames ainda é possível notar por uma decisão que prestigia o uso do *contre-plongée* com o objetivo de demonstrar a grandiosidade do lugar – e também na riqueza como sinônimo de poder – em contraste com Marfa (figura 8).

Os cavalos, por outro lado, filmados em primeiro plano, contrapõem-se a Marfa ao fundo da cena. Os animais, por meio de um jogo que brinca com as dimensões dos elementos que compõem a cena, parecem ser maiores que a personagem principal e, até mesmo, mais fortes e nutridos (figura 9). No entanto, são as linhas dos olhos de Marfa que a câmera acompanha, mostrando-nos que, apesar das imensas disparidades, é a história de Marfa que está sendo contada.

⁹⁷ Camponeses mais abastados vistos, muita das vezes, como uma burguesia rural. Surgem no século XIX e permanecem após a criação da União Soviética. Os *kulaks* tinham grandes propriedades de terra e eram responsáveis pela contratação de outros camponeses assalariados para trabalhar em seus terrenos.

Dessa forma, os animais e a casa são filmados em tom de denúncia pelo diretor, iniciando um discurso onde essa diferença não pode ser vista como algo natural, indo ao encontro de uma concepção marxista de mundo que preza pela mudança da história pelo próprio homem a partir da luta de classes.

Figura 7 - Detalhes da casa.



Figura 8 - Marfa e a casa dos *kulaks*.



Figura 9 - Cavalos e Marfa.



Fonte: EISENSTEIN, Sergei (dir.). *O Velho e o Novo*. 2h. União Soviética, 1929.

Ao adentrar a casa, essa concepção ganha uma nova camada e, mais ainda, recebe uma personificação. Quando Marfa se encontra com o camponês mais abastado e sua mulher, notamos uma angulação que intenta, novamente, produzir uma diferenciação entre a personagem e os *kulaks*. O pequeno tamanho de Marfa em relação aos outros personagens ressalta a dinâmica de poder entre eles, sendo a primeira pertencente a parcela oprimida pelos segundos (figura 10).

Figura 10 - Marfa e *kulak*.



Figura 11 - *Kulaks*.



Figura 12 – Detalhe *kulak*.



Fonte: EISENSTEIN, Sergei (dir.). *O Velho e o Novo*. 2h. União Soviética, 1929.

Já nos *close-ups* fechados (*extreme close-ups*) dos *kulaks* há uma preocupação de expor que, em muitas vezes, seus corpos não cabem dentro do enquadramento (figura 12). Dessa forma, a cena provoca uma diferenciação de tamanhos entre Marfa e os outros personagens. O tamanho avantajado dos outros camponeses – e até mesmo de seus animais, seus utensílios e sua casa – em relação à Marfa ressalta, simultaneamente, uma questão de poder, visto que os *kulaks* têm um domínio maior sobre a terra, e de riqueza, onde o peso torna-se sinônimo de uma boa alimentação consequência de uma maior produção. Alinhando a estética ao enredo, a cena tem seu desfecho quando Marfa não consegue que o *kulak* ceda um de seus cavalos a ela, dificultando sua colheita. Mesmo suas súplicas não são

suficientes para comover o *kulak* que volta a dormir, demonstrando o egoísmo e a preguiça dessa classe.

Figura 13 - Mão em súplica.



Figura 14 - *Kulak* dorme.



Fonte: EISENSTEIN, Sergei (dir.). *O Velho e o Novo*. 2h. União Soviética, 1929.

Eisenstein inicia o filme compondo um olhar sobre os camponeses segundo o qual esses elementos, imersos em uma mesma realidade, compartilham das mesmas angústias e problemas causados pela má distribuição de terras. Se por um lado, são indivíduos com emoções e distintos entre si, por outro, suas histórias se imbricam ao pensar de forma conjuntural. Se, diferentemente dos filmes anteriores de Eisenstein, *O Velho e o Novo* desenvolve uma narrativa de um herói individual – ou melhor, heroína –, essa escolha deixa explícito que Marfa é um indivíduo dentro de uma realidade compartilhada por vários. Existe aqui a expectativa de representar uma visão sobre uma experiência compartilhada que, apesar de não ser a do cineasta, é representada de forma empática, dada pela primazia de planos fechados e dos rostos expressivos dos personagens.

A quem se corta a cabeça não se pergunta se quer que lhe cortem o cabelo

Ao refletirmos sobre os elementos analisados – os enquadramentos, as emoções, as disposições dos corpos e o próprio enredo – percebemos uma associação entre o filme e a conjuntura da União Soviética. O final da década de 1920 é composto por um processo de ruptura com a Nova Política Econômica (NEP) e um início de uma nova revolução. Tal revolução é encabeçada por Stalin e com

objetivos voltados para o setor econômico, a partir da implementação do Primeiro Plano Quinquenal, com metas voltadas para a industrialização intensa e a coletivização das terras. Além disso, é marcado pelo fim de uma disputa política entre Stalin e Leon Trotsky sobre o futuro soviético – socialismo em um só país, projeto vencedor de Stalin versus internacionalismo, projeto de Trotsky – responsável, em certo sentido, pela acusação de faccionalismo de Trotsky por Stalin e sua expulsão do partido. O Plano Quinquenal, por sua vez, apresenta ligação direta com a disputa ao se voltar para a própria Rússia com o objetivo de industrializá-la, de forma forte e consistente, sem a necessidade de investimentos externos e promovendo o Estado Soviético como o financiador dessa política. Sheila Fitzpatrick (2017) ainda ressalta que Stalin comparou o Primeiro Plano Quinquenal – e seu objetivo voltado para a industrialização – com a tomada de poder de Lenin em 1917. Dessa forma, Stalin consegue realizar um rompimento com uma das medidas mais polêmicas de Lenin entre os bolcheviques e a população, ao mesmo tempo em que reitera uma continuação de seu legado revolucionário ao estabelecer ligações entre 1917 e 1929.

Como uma continuação da retórica estabelecida em 1917, a libertação permanece como antônimo da opressão. No entanto, os conceitos, moldando-se em sua conjuntura, estabelecem significados novos. Se no imediato pós-1917, a opressão é caracterizada pelos fantasmas do czarismo e da burguesia, no final dos anos de 1920, e na década de 1930, a figura é enfatizada sobre os *kulaks*, inimigos da libertação camponesa nos campos e beneficiários da NEP. Isto é, o momento pós-Revolução de Outubro – imerso em uma Guerra Civil Russa e composto por certa insegurança do futuro revolucionário – “elege” a burguesia e os antigos nobres como inimiga de classe dentro de uma dialética marxista. No entanto, a ascensão de Stalin ao poder traz uma ênfase aos *kulaks*, na medida que tal retórica era essencial para a promoção de uma revolução econômica que apagasse os efeitos da NEP de Lenin. Sendo assim, tanto os *kulaks* quanto os *nepmen* – empresários que também se beneficiaram da política econômica de Lenin – recebem uma caracterização antirrevolucionária que pode ser percebida nas medidas políticas iniciadas no final da década de 1930.

Mark Steinberg (2017), ao discutir o papel das emoções no Leste Europeu, promove uma argumentação voltada para a emoção como parte integrante da identidade. O historiador comprehende que a identidade é um conceito histórico, isto é, apresenta um caráter mutável por ter sua definição ligada às condições políticas e sociais. Dessa forma, ao refletir sobre ideias como religião, nação e etnicidade – e seu caráter identitário – é impossível não as conectar às percepções de afeto e rejeição, compreendendo-as como uma identidade emocional (STEINBERG, 2017). Ao transpor essa base

teórica ao contexto soviético é evidente o papel das emoções na retórica com o intuito da construção desse “novo homem”, o qual nutre compaixão, admiração e afeto pelos camponeses afetados pelos *kulaks*, esses últimos agora ligados a uma personificação da opressão e do ódio de classe.

Em dezembro de 1929, Stalin discursa na Conferência Marxista de Técnicos Agrários e ilustra uma posição sobre os *kulaks* desenvolvida anteriormente, podendo perceber essa dicotomia entre as duas classes e, mais ainda, um sentimento de ojeriza que leva a uma ideia do extermínio da classe ou na exclusão desses camponeses dos *kolkhozes* e *sovkhoses*, em outras palavras, a marginalização dos *kulaks* do processo da coletivização do campo e da criação das cooperativas do Estado, medidas do Primeiro Plano Quinquenal. Na fala, Stalin ressalta:

Agora já podemos empreender uma ofensiva decidida contra os *kulaks*, vencer sua resistência, liquidá-los como classe e substituir sua produção pela produção dos *kolkhozes* e *sovkhoses*. Agora a expropriação dos *kulaks* é levada a cabo pelas próprias massas de camponeses pobres e médios, ao realizarem a coletivização em massa. Agora a expropriação dos *kulaks* nos distritos de coletivização em massa já não é uma simples medida administrativa, mas, nesses distritos, parte integrante da criação e desenvolvimento dos *kolkhozes*. Por isso, é ridículo e pouco sério determo-nos agora para tratar da expropriação dos *kulaks*. A quem se corta a cabeça não se pergunta se quer que lhe cortem o cabelo. [...] Não menos ridícula é a pergunta sobre se se deve admitir os *kulaks* nos *kolkhozes*. Naturalmente que não podem ser admitidos. Não podem ser admitidos porque são inimigos juramentados do movimento kolkhosiano. Parece-me que a coisa é clara. (STALIN, 1929, n.p.).

A partir de um processo em que se identifica os perpetradores da exploração, também é reforçada uma unidade entre os camponeses explorados a fim de lutar contra um inimigo maior. Dessa forma, a edificação do *kulak* como inimigo, sinônimo de atraso, opressão e antirrevolução é responsável por identificar os agentes da exploração e, simultaneamente, promover uma união entre os camponeses explorados. Definindo um inimigo em comum e estimulando a autoidentificação coletiva, essa cultura política é responsável por compor parte de um processo da agitação das massas, por meio de uma consolidação da consciência de classe e da integração entre os camponeses. É, portanto, uma articulação dos mitos políticos de Unidade e Conspiração discutidos por Raoul Girardet (1987). Onde, por mito político, entende-se a junção de três perspectivas: a ideia do mito como a construção de uma visão de mundo voltada para uma alternativa ao real; seu papel explicativo, à medida que tenta conceber uma explicação do presente por meio de uma noção ordenada dos fatos e; sua consequência voltada para a mobilização, para a ação. Percebendo esse conceito através de sua multidimensionalidade e, simultaneamente, seu caráter simbótico, é possível conjecturar essas ideias ao pensar em *O Velho e o Novo* e no trecho acima, ao passo que ambos são exemplos de uma construção

de imaginário a partir do qual, consequentemente, sustenta-se uma visão de mundo que promove uma luta interna entre os camponeses e os *kulaks*, ou melhor, entre o lado da revolução e os antirrevolucionários. Mais que isso, a retórica também carrega em sua essência um movimento dos camponeses, o qual mobiliza sentimentos negativos sobre os *kulaks* em um processo que, “naturalmente”, deve desembocar na ação revolucionária, seja pelo apoio à coletivização das terras ou pela aprovação da criação das cooperativas estatais. Dessa forma, o discurso – seja pela narrativa cinematográfica, seja através da fala de Stalin em 1929 – ampara as mudanças no campo provocadas pelo Primeiro Plano Quinquenal através de uma narrativa que desmoraliza a personalidade dos *kulaks* relacionada à ganância e reforça a necessidade da desconfiança em relação a sua própria existência. Nesse sentido, compõe um quadro que entrevê na Revolução Stalinista uma resposta para os problemas gerados pela NEP, concebendo uma ruptura com a “Revolução Leninista” e indo ao encontro dos conceitos de Girardet discutidos anteriormente.

Isso não significa dizer que Stalin foi o responsável por inculcar na sociedade um imaginário sobre os *kulaks* ligado a uma oposição ao avanço revolucionário, já que, anteriormente, já existia uma desconfiança dos bolcheviques sobre esses camponeses mais prósperos.⁹⁸ No entanto, é interessante notar como essa desconfiança na primeira metade da década de 1920 é contraposta com uma prática – NEP – que beneficia essa camada. Enquanto, após a ascensão de Stalin e o início do Primeiro Plano Quinquenal, vemos um sentimento responsável por mobilizar a política stalinista, transpondo as percepções sobre os *kulaks* em política de Estado que, logo mais, metamorfoseia-se em uma política do apagamento da classe na nova revolução encabeçada por Stalin.

Decepção?

Outro ponto que merece atenção no filme são as articulações que Eisenstein estabelece entre religião e revolução, isto é, a forma como algumas cenas contrapõem a ideia de revolução com a ideia de religião através de uma mesma linguagem, uma mesma linha de pensamento, mas que produz resultados diferentes. Esse embate, no entanto, também aparece em outros filmes soviéticos, como é o caso de *Outubro* (1927), de Serguei Eisenstein.

⁹⁸ Fitzpatrick (2017) ressalta que os laços entre bolcheviques e proletariado são constituídos através das emoções em relação aos “inimigos de classe”. Principalmente no que diz respeito ao ódio e à desconfiança sobre os *kulaks*, antigos nobres e a burguesia. Para a autora, tal laço é forte o bastante para construir uma aliança ao longo prazo. Dessa forma, a NEP acaba por enfraquecer essa aliança, já que restabelece – mesmo que momentaneamente – o poder dessas classes através de uma abertura parcial ao desenvolvimento privado.

Após a tentativa malsucedida de Marfa de conseguir ajuda dos *kulaks*, a personagem decide tentar a aprovação do partido para a criação de uma cooperativa de laticínios, mesmo sem o apoio inicial dos próprios camponeses. Após alguma argumentação e, até mesmo, com certa desconfiança em relação às taxas bolcheviques, Marfa consegue a aprovação. Logo em seguida, presenciamos um período de seca, que se torna o pano de fundo do diretor para discutir religião e revolução.

A cena tem início com uma procissão composta por fiéis e figuras religiosas que acreditam na ação como um ato de salvação. O enfoque que o diretor dá aos primeiros é percebido nos frames dedicados à devoção: vemos os fiéis ficarem de joelho, fazerem o sinal da cruz, carregarem imagens religiosas e se esforçarem a seguir a procissão. No entanto, o começo também é responsável por compor uma diferenciação entre os fiéis e os clérigos. O primeiro fiel, com dificuldade de locomoção e descalço, logo é contraposto pelo clérigo andando e calçado, a partir de uma justaposição de imagens e um plano fechado nos pés, promovendo o abismo entre as duas classes (figuras 15, 16 e 17). Em seguida, a diferenciação é demonstrada pelas “camadas da procissão”: se os líderes religiosos seguem sua caminhada bem mais à frente e com muito mais espaço, os camponeses, muito mais atrás, seguem amontoados (figuras 18 e 19). Nesse sentido, a narrativa criada por Eisenstein contribui para uma percepção de afastamento entre a Igreja e a população, onde planos mais abertos são utilizados para os clérigos e planos mais fechados para os camponeses, promovendo um corte por associação de ideias.

Figura 15 - Fiel com dificuldade de locomoção.



Figura 16 - Enquadramento das pernas.



Figura 17 - Pés do clérigo.



Figura 18 - Grupo de clérigos.



Figura 19 - Multidão.



Figura 20 - Devoção camponesa.



Fonte: EISENSTEIN, Sergei (dir.). O Velho e o Novo. 2h. União Soviética, 1929.

Em um outro momento, ainda na procissão, as imagens dos fiéis realizando o sinal da cruz e ajoelhados (figura 20) é contraposta por uma cena extradiegética, na qual Eisenstein insere uma ovelha e uma vela derretendo. A montagem aqui feita, elemento essencial do cinema eisensteiniano, lança um novo olhar sobre a cena anterior (figuras 21 e 22). Isto é, a imagem dos fiéis em devoção mais a ovelha junto à vela derretendo edificam um sentido outro, no qual os camponeses, assim como as ovelhas, seguem em movimento de rebanho ao encontro da religião, denunciada pela estrutura imagética como o ópio do povo. Simultaneamente, a montagem do diretor também constrói uma noção mais óbvia, a do calor excessivo produzido pela seca e o esforço dos camponeses em continuarem na procissão. No entanto, como poderemos observar, assim como a vela, o movimento de rebanho está prestes a se finalizar por meio de uma decepção sobre o poder da religião.

Figura 21 - Vela derretendo.



Figura 22 - Ovelha ofegante.



Fonte: EISENSTEIN, Sergei (dir.). O Velho e o Novo. 2h. União Soviética, 1929.

O momento final da cena estabelece uma relação direta com os elementos mais subjetivos discutidos anteriormente - a ovelha e a vela. Em situação de total subserviência, percebemos os fiéis ajoelhados ou deitados esperando algum tipo de solução divina em relação ao problema da seca, enquanto isso - em um movimento de contraposição - o padre segue em pé também esperando uma resposta divina. Ao perceberem que nada acontece, os camponeses levantam em um ato de rebeldia e emancipação. A ação é cinematografada de uma maneira em que a disposição desses atores se faz à

frente de imagens religiosas, possibilitando um olhar sobre a cena no qual, apesar de uma organização dos camponeses em um primeiro plano, a religião ainda se torna um elemento onipresente. Para além disso, os camponeses olham em direção à câmera, transformando o espectador em testemunha da não realização divina (figura 24). Por outro lado, o clérigo olha para baixo, impondo, novamente, essa diferença, agora entre o espectador e a Igreja (figura 23).

Figura 23 - Olhar da Igreja.



Figura 24 - Decepção.



Fonte: EISENSTEIN, Sergei (dir.). *O Velho e o Novo*. 2h. União Soviética, 1929.

Por último, a cena constrói uma ponte com a próxima, compondo uma sequência. O questionamento “Обманство?” (decepção?) aparece na tela e, em seguida, outra personagem, na mesma posição dos seguidores da procissão, compõe o início da nova cena sobre a chegada da desnatadeira no campo (figura 25).

No início, a desconfiança – a mesma sentida durante o “não resultado” da procissão e do momento em que Marfa traz a ideia da cooperativa – paira sobre os camponeses; no entanto, paulatinamente, vendo o resultado esperado na desnatadeira é possível notar uma mudança nas expressões dos personagens que aprovam o novo equipamento. Para criar mais tensão surge na tela: “Обманство или деньги” (decepção ou avanço) para, ao iniciar o trabalho da máquina desnatadeira concluir “деньги” (avanço).

Figura 25 - Desconfiança camponesa.



Figura 26 - Tensão e desconfiança.



Figura 27 - Marfa testa a desnatadeira.



Figura 28 - Desnatadeira.



Figura 29 – Esperança camponesa.



Fonte: EISENSTEIN, Sergei (dir.). *O Velho e o Novo*. 2h. União Soviética, 1929.

Aqui a carga emocional, ou melhor, a descarga emocional é elaborada por meio de um sentimento de expectativa gerada pelo novo equipamento. Eisenstein transporta as esperanças e desconfianças – em um movimento dialético com a cena anterior da procissão – dos personagens aos espectadores. A utilização de diversos frames da desnatadeira alinhados a uma montagem com cortes rápidos para mostrar as emoções dos camponeses em relação a ela é essencial para transmitir o mesmo sentimento a quem assiste o filme. A ansiedade do novo chega em seu estágio máximo – tanto para os personagens, quanto para os espectadores – quando se percebe que a máquina funciona, diferentemente da religião, aos olhos de Eisenstein. Portanto, a expectativa que é gerada no início da sequência com a procissão só é suprida na cena seguinte, incorporando o novo – a desnatadeira, a ação humana, a força do trabalho – à expectativa, promovendo uma catarse ao espectador. Além disso, o próprio diretor explica a necessidade de trabalhar com as cores para compor a imagem, mesmo tratando-se de um cinema preto e branco. Ainda é possível engendrar sentidos por meio das cores disponíveis para a produção: preto, branco e cinza, para além da técnica do claro e escuro. Eisenstein, em *Reflexões de um Cineasta*, ao discorrer sobre *O Velho e o Novo* ressalta que:

A Linha Geral [antigo título do filme] tem o branco como tonalidade dominante. Branco do *sovchoz*, das nuvens, do leite derramando-se em borbotões, das flores... Através do cinza dos motivos iniciais - a miséria. Através do negro das atrocidades e dos crimes. Mas é sempre o branco que ressalta, ligado como se acha ao tema da alegria e das formas novas de trabalho. Ele surge na cena mais intensa: aquela em que se espera a primeira gota que vai cair do 'separador'. Nascido com essa gota, o branco introduz o tema da alegria que as sequências do *sovchoz*, os rios de leite, os rebanhos, os pastos vão desenvolver (EISENSTEIN, 1969, p. 135).

Por outro lado, o branco pode ser visto de forma indireta, a partir de um trabalho de iluminação que dá destaque à desnatadeira na cena. Isso é, os *close-ups* realizados nos rostos dos camponeses, tanto no momento anterior do funcionamento da máquina quanto em seu momento posterior, são compostos por uma iluminação na área dos olhos, construindo uma interpretação de que os personagens estão olhando para a desnatadeira e, como consequência, seus rostos são iluminados. Nesse sentido, Eisenstein compõe uma estética que alinha as emoções aos processos narrativos, enquanto a chegada da desnatadeira (mecanização) e o início da coletivização dos campos se liga à alegria e à satisfação dos camponeses – perceptíveis tanto nas emoções esboçadas, quanto nos usos das cores –, as cenas da procissão e dos *kulaks* ligam-se à decepção, seja de forma direta, no próprio texto exposto na tela, ou pelos desejos não realizados – a chuva na procissão ou o animal durante a conversa de Marfa com os *kulaks*.

Lembremos de que a luta contra a religião é uma luta pelo socialismo!

A produção de uma sequência dialética entre religião e a chegada da desnatadeira permite engendrar uma noção segundo a qual a religião deve ser marginalizada para dar lugar ao novo, principalmente após a explicação de Eisenstein sobre o sistema das cores no filme. Mais que isso, há um processo de mudança, no qual a fé no divino – decepcionante e insuficiente para resolver os problemas reais – é substituída pela fé no tangível, no processo de industrialização que deságua na mecanização da produção. Bukharin, em 1919, ao discutir sobre a crença em Deus expõe uma relação com a escravidão:

“Em resumo, a crença em Deus é uma expressão das condições vis da Terra, é a crença na escravidão, que está presente, por assim dizer, não apenas na Terra, mas em todo o universo. É claro que não há verdade nessas coisas. E também está claro que esses contos de fadas são um obstáculo no caminho do progresso humano. A humanidade não avançará até que se acostume a buscar uma explicação natural para um fenômeno. Mas quando, em vez de explicações, a fé é colocada em Deus ou nos santos, ou nos demônios e espíritos da floresta, não há probabilidade de que qualquer propósito útil seja alcançado.” (tradução nossa). (BUKHARIN, 1919, n.p).

O discurso imbuído de uma base marxista representa uma conexão entre religião e um passado que deve ser deixado para trás a fim de possibilitar o progresso do homem e sua libertação de uma falsa consciência. Nesse sentido, unindo o escrito de Bukharin, à cena analisada e ao contexto estabelecido nos anos de 1920 e 1930, comprehende-se uma argumentação voltada para uma visão de mundo que enxerga nos objetivos do Primeiro Plano Quinquenal uma possibilidade de um futuro do campesinato alinhado a um ideal socialista que percebe na coletivização, na mecanização e na industrialização uma possibilidade da substituição da religião por algo tangível. Ocorre, então, um movimento duplo, no qual a religião sofre um processo de dessacralização, enquanto os frutos das medidas econômicas stalinistas são sacralizados e, até mesmo, monumentalizados (Napolitano, 2007), mesmo ainda em processo histórico.

Ainda em 1923, Trotski escreve sobre a necessidade de uma arma capaz de educar a população e libertá-la da Igreja. Aqui vista muito mais como parte de um ritual antigo capaz de produzir um *habitus* que não leva ao questionamento, onde a maioria realiza performances religiosas muito mais por já estar acostumada, do que ser uma ação refletida. Assim, a ida à igreja está intrinsecamente ligada a parte da rotina dessa população que se utiliza desse encontro semanal como forma de distração, entretenimento e reencontro com amigos e familiares. O cinema, portanto, viria como uma substituição desse hábito, como uma ferramenta de educação. Nesse sentido, Trotski escreve:

“Rituais sem sentido, os quais debruçam sobre a consciência como um fardo inerte, não podem ser destruídos pela crítica somente; eles podem ser suplantados por novas formas de vida, novas diversões, novos e mais cultos teatros. Novamente, os pensamentos se voltam naturalmente para o mais poderoso - porque é o mais democrático - instrumento do teatro: o cinema. Sem a necessidade de um clero corroído etc., o cinema exibe na tela branca imagens espetaculares de maior aderência do que as proporcionadas pela igreja mais rica, sábia na experiência de mil anos, ou pela mesquita ou sinagoga. Na igreja, apenas um drama é performado, e sempre o mesmo, ano após ano; enquanto no cinema ao lado são mostradas as Páscoas de pagãos, judeus e cristãos, em sua sequência histórica, com sua similaridade de rituais. O cinema diverte, educa, desperta a imaginação por meio de imagens e o libera da necessidade de atravessar a porta da igreja. O cinema é um grande concorrente não apenas da taberna, mas também da igreja. Aqui está um instrumento que devemos proteger a todo custo!”. (tradução nossa). (TROTSKI, 1923, n.p.).

Ademais, o cinema se estabelece como uma das principais vozes de uma produção cultural bolchevique que intenta uma campanha voltada para um discurso antirreligioso. O seu caráter visual possibilita que essas ideias cheguem a um maior número de pessoas considerando a população de maioria iletrada no território soviético. Esse terreno construído pelas campanhas leninistas – que ganham maior força na parte cultural – produz um solo fértil para o que se desenvolve durante os anos de 1930 com as supressões e as renúncias religiosas, onde a religião é percebida, simultaneamente, como uma manifestação supersticiosa e antirrevolucionária. A sovietóloga Sheila Fitzpatrick identifica que:

Nos níveis mais baixos do partido, um dos critérios de um bom comunista era ter se livrado da superstição da religião. Por outro lado, uma das ofensas ideológicas mais comuns para um membro do partido era permitir que sua esposa ou outro parente do sexo feminino continuasse crente, batizasse seus filhos, frequentasse a igreja ou mantivesse ícones em casa. (tradução nossa). (FITZPATRICK, 1999, p. 22).

Fitzpatrick também chama a atenção para uma onda de renúncias de clérigos à religião. Muitas vezes feitos de forma pública, os anúncios dos baseavam-se na perspectiva do poder da ciência em detrimento da religião. Assim, a representação da Igreja e figuras religiosas voltadas, ora para a opulência, ora para a aliança com a burguesia antirrevolucionária ou, até mesmo, à ideia de passado remoto e primitivo, faz parte de uma produção dentro de uma conjuntura política e cultural soviética. Tal produção delimita uma visão de mundo na qual a religião e, principalmente, a Igreja Ortodoxa, compõe parte de uma categoria identificada pelo seu caráter antirrevolucionário, alienador e produtor de ideias “inimigas da classe”.

Conclusão

Antes foi escura a terra,
fome e dor encheram
o tempo e o espaço.
Então na história
veio Lênin
mudou a terra,
depois Stalin
mudou o homem (NERUDA, 1949).

O artigo pretendeu trabalhar com o filme *O Velho e o Novo* (1929), de Serguei Eisenstein, para analisar narrativamente e esteticamente os discursos produzidos na obra e suas relações com a conjuntura da época. Por meio da metodologia da análise documentária, transposta para a interpretação de imagens, foi possível discorrer sobre duas questões principais. A construção de uma dicotomia entre os *kulaks* e os camponeses e a promoção de uma percepção negativa sobre a Igreja ligada às falsas esperanças que ela produz. Essas duas representações apresentam intercessões notórias: primeiramente, as duas vão ao encontro de uma visão de mundo que edifica uma ruptura com o passado. Isso se faz por meio da construção narrativa e retórica de um trabalho dicotômico entre passado x presente-futuro, velho x novo. E, nesse sentido, utiliza-se de elementos para compor essas percepções. Assim, os *kulaks* e a Igreja são representados como parte da noção de atraso antirrevolucionário, enquanto a mecanização e a coletivização são ferramentas para conceber o futuro socialista. Por outro lado, esses elementos também apresentam um diálogo explícito com uma ideia daqueles que podem tomar parte na política e, consequentemente, dos que ficam de fora. Mediante uma narrativa pautada na legitimidade, vemos *kulaks* e clérigos pertencentes a um mundo do passado, enquanto os camponeses, principalmente ao pensarmos na figura de Marfa, tornam-se agentes políticos desse novo mundo, permitindo que a novidade, seja ela em forma da mecanização dos campos ou da coletivização, faça parte dessa nova revolução.

O Velho e o Novo promove uma perspectiva que une presente e futuro na tentativa de construir um terreno – seja por meio de justificativas ou expectativas – para as mudanças em curso naquele momento: Primeiro Plano Quinquenal, coletivização dos campos e a perseguição sistematizada à Igreja e aos *kulaks*. Partindo dessa premissa é possível relacionar a abordagem escolhida na película com os escritos de Reinhart Koselleck (2006). De acordo com o historiador, a partir do século XVIII, a história passa a tomar um sentido de singular coletivo (*Geschichte*) em detrimento do termo francês (*Histoire*) que dialogava com uma história de narrativa e uma história *magistra vitae*. Essa nova percepção permite um olhar de expectativa sobre o futuro, alinhado a uma compreensão de progresso e revolução vistos

como condutores da história que trazem como consequência a aceleração do tempo. Dessa forma, constitui-se o regime de temporalidade moderno, no qual há a existência de um horizonte de expectativa alinhado a um espaço de experiência.

Em *O Velho e o Novo* há, portanto, uma preocupação em construir o futuro revolucionário atentando para as mudanças estabelecidas no presente, ou melhor, há uma preocupação em construir um novo homem soviético, desvincilhando-o da NEP e imerso nas promessas de caráter concreto – diferentemente da Igreja – da revolução feita de cima por Stalin. A obra, nesse sentido, enxerga a revolução como um processo de rompimento com o velho e necessidade da produção do novo. Isso se dá através de uma percepção voltada para a legitimidade dos que participam dessa nova história, sem concessões, como realizou a NEP.

Fontes

BUKHARIN, Nikolai. **Church and School in the Soviet Republic. The Class Struggle**, v. 3, n. 2, mai. 1919. Disponível em: <https://www.marxists.org/archive/bukharin/works/1919/churchandschool.htm>. Acesso em: 09 out. 2024.

EISENSTEIN, Sergei (dir.). **O Velho e o Novo**. 2h. União Soviética, 1929.

STALIN, Josef. **Sobre os Problemas da Política Agrária na URSS**. [S.l], 1929. Disponível em: <https://www.marxists.org/portugues/stalin/1929/12/28.htm>. Acesso em: 09 out. 2024.

TROTSKI, Leon. **Vodka, the Church, and the Cinema**. *Pravda*, 12 jul. 1923. Disponível em: https://www.marxists.org/archive/trotsky/women/life/23_07_12.htm. Acesso em: 09 out. 2024

Referências bibliográficas

BARTHES, Roland. **Mitologias**. 11^a. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

BOHNSACK, Ralf. **A interpretação de imagens e o Método Documentário**. *Sociologias* [online]. 2007, n. 18, pp. 286-311. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S151745222007000200013>. Acesso em: 09 out. 2024.

BOURDIEU, Pierre. **Razões práticas: Sobre a teoria da ação**. Campinas: Papirus Editora, 1996.

CORLEY, Felix. **Religion in the Soviet Union: An Archival Reader**. New York: New York University Press, 1996.

- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Povo em lágrimas, povo em armas**. São Paulo: n-1 edições, 2021.
- DUARTE, Pedro Henrique Evangelista; MARTINS, Felipe Miguel Savegnago. **De Lênin a Stálin: A consolidação do planejamento econômico na União das Repúblicas Socialistas Soviéticas**. *Revista da Sociedade Brasileira de Economia Política*, n. 33, p. 165-199, maio 2022 – agosto 2022. Disponível em: <https://revistasep.org.br/index.php/SEP/article/view/798>. Acesso em: 09 out. 2024.
- EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.
- _____. **O sentido do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.
- _____. **Reflexões de um cineasta**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1969.
- FITZPATRICK, Sheila. **A Revolução Russa**. São Paulo: Todavia, 2017.
- FITZPATRICK, Sheila. **Breve história da União Soviética**. São Paulo: Todavia, 2023.
- FITZPATRICK, Sheila. **Everyday Stalinism: Ordinary Life in Extraordinary Times: Soviet Russia in the 1930s**. Nova Iorque: Oxford University Press, 2000
- GIRARDET, Raoul. **Mitos e Mitologias Políticas**. São Paulo: Editora Cia das Letras, 1987.
- KOSELLECK, Reinhart. **Futuro Passado. Contribuição à semântica dos tempos históricos**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006
- LIEBEL, Vinícius. **O historiador e o trato com as fontes pictóricas – a alternativa do método documentário**. *TOPOI: REVISTA DE HISTÓRIA*, v. 17, p. 372-398, 2016. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/topoi/a/3cQVBmVjq4CQSgCW3nyjfMR/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 09 out. 2024.
- NAPOLITANO, Marcos. A escrita fílmica da história e a monumentalização do passado: uma análise comparada de Amistad e Danton. In: CAPELATO, Maria Helena [et al.]. **História e cinema**. São Paulo: Alameda, 2007.
- RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. São Paulo: EXO experimental org.; Ed. 34, 2005.
- SCHNEIDER, Graziela (org.). **A Revolução das Mulheres**. São Paulo: Boitempo, 2017.
- STEINBERG, Mark. Emotions History in Eastern Europe. In: MATT, S.; STEARNS, P. (Org.). **Doing Emotions History**. Chicago: Univ. Illinois Press, 2014.
- VAN SJILL, Jennifer. **Narrativa cinematográfica: contando histórias com imagens em movimento: as 100 convenções mais importantes do mundo do cinema que todo cineasta precisa conhecer**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2017.