



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA  
CAMPUS V  
CENTRO DE CIÊNCIAS BIOLÓGICAS E SOCIAIS APLICADAS  
DEPARTAMENTO DE RELAÇÕES INTERNACIONAIS  
CURSO DE RELAÇÕES INTERNACIONAIS**

**DENIO GUILHERME GOMES DA SILVA**

**O CINEMA SOVIÉTICO COMO PROPAGANDA:  
A OBRA DE EISENSTEIN NOS ANOS 1920**

**JOÃO PESSOA  
2025**

DENIO GUILHERME GOMES DA SILVA

**O CINEMA SOVIÉTICO COMO PROPAGANDA:  
A OBRA DE EISENSTEIN NOS ANOS 1920**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Programa de Graduação em Relações Internacionais da Universidade Estadual da Paraíba, como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Relações Internacionais.

**Orientador:** Prof. Dr. Filipe Reis Melo.

**JOÃO PESSOA  
2025**

É expressamente proibida a comercialização deste documento, tanto em versão impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que, na reprodução, figure a identificação do autor, título, instituição e ano do trabalho.

S586c Silva, Denio Guilherme Gomes da.

O cinema soviético como propaganda: a obra de Eisenstein nos anos 1920 [manuscrito] / Denio Guilherme Gomes da Silva. - 2025.  
59 f.

Digitado.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Relações internacionais) - Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Ciências Biológicas e Sociais Aplicadas, 2025.

"Orientação : Prof. Dr. Filipe Reis Melo, Coordenação do Curso de Relações Internacionais - CCBSA".

1. Cinema. 2. Propaganda. 3. Serguei Eisenstein. I. Título

21. ed. CDD 791.43

DENIO GUILHERME GOMES DA SILVA

O CINEMA SOVIÉTICO COMO PROPAGANDA:  
A OBRA DE EISENSTEIN NOS ANOS 1920

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Programa de Graduação em Relações Internacionais da Universidade Estadual da Paraíba, como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Relações Internacionais.

Aprovada em: 06/06/2025.

BANCA EXAMINADORA

Documento assinado eletronicamente por:

- **Fábio Rodrigo Ferreira Nobre** (\*\*.547.894-\*\*), em **13/06/2025 10:15:41** com chave **81773aee485811f0bfd1a7cc27eb1f9**.
- **Silvia Garcia Nogueira** (\*\*.253.587-\*\*), em **13/06/2025 10:19:11** com chave **fe8aa17e485811f093ef06adb0a3afce**.
- **Filipe Reis Melo** (\*\*.607.604-\*\*), em **13/06/2025 10:13:38** com chave **386a5048485811f096bf2618257239a1**.

Documento emitido pelo SUAP. Para comprovar sua autenticidade, faça a leitura do QrCode ao lado ou acesse [https://suap.uepb.edu.br/comum/autenticar\\_documento/](https://suap.uepb.edu.br/comum/autenticar_documento/) e informe os dados a seguir.

**Tipo de Documento:** Folha de Aprovação do Projeto Final  
**Data da Emissão:** 13/06/2025  
**Código de Autenticação:** a14a47



## AGRADECIMENTOS

Primeiramente, ao meu pai, Décio, e a minha mãe, Niuma, que sempre se desdobraram para proporcionar as melhores condições possíveis tanto para mim quanto para minha irmã, sempre serei grato por tudo que eles fizeram e fazem por mim até hoje. Não sou capaz de descrever o quão importante eles são em minha vida e o quanto as atitudes deles me motivam a continuar em pé todos os dias. Eles me deram coisas que eu não considerava merecedor, porém hoje eu entendo que todo o esforço deles era por acreditar em um potencial que eu mesmo não estava ciente até pouco tempo. Amo muito vocês, do fundo do meu coração.

À minha irmã, Sammy, que sempre foi a melhor irmã mais velha que eu poderia ter, me protegendo e me acolhendo em diversas situações e me aconselhando em coisas que eu nunca teria falado para outra pessoa. Você é uma das maiores inspirações que eu tenho e eu fico muito feliz de poder ter o privilégio de ser seu irmão.

Ao professor Dr. Filipe Reis Melo, pela paciência e pela ajuda no desenvolvimento deste trabalho e pela disposição de aceitar uma ideia de escrita tão fora do padrão para o curso, porém enriquecedora na mesma proporção.

Ao professor Dr. Fábio Rodrigo Ferreira Nobre e à professora Dra. Silvia Garcia Nogueira pela disposição em participar da banca e pela ajuda ao longo dos anos de faculdade.

À minha namorada, Bárbara, por ter aceito fazer parte da minha vida e por ser a grande companheira que torna todos os meus dias mais felizes. Te agradeço por toda a força que você me dá diariamente e te amo do fundo do meu coração.

À UEPB, que me permitiu realizar o sonho da graduação e que proporcionou experiências incríveis ao longo desses anos, tanto no EAD quanto no presencial.

E um abraço a todos que me ajudaram durante esse período: Isabelly, Isabel, Eloá, Mell, Gabriel, Kamilla, Marin, Victor, etc. Cada um à sua maneira me ajudou a permanecer firme no meu objetivo e foram as melhores companhias que eu poderia ter durante todos esses anos.

## RESUMO

O presente trabalho ressalta o cinema como uma ferramenta eficiente de propaganda e como uma ferramenta historiográfica rica em contextos e significados. Diante disso, apresentam-se as contribuições teóricas de um dos maiores diretores dos anos 1920: Sergei Eisenstein. Utiliza-se de uma abordagem qualitativa e dedutiva para apontar os métodos de montagem criados por Eisenstein e analisar sua contribuição para o desenvolvimento da arte, além de introduzir definições de propaganda e posteriormente analisar seus três primeiros longa-metragens - A Greve (1924), O Encouraçado Potemkin (1925) e Outubro (1927) -, tanto do ponto de vista artístico quanto do ponto de vista narrativo. Analisando textos do diretor e os filmes escolhidos, constata-se que seu trabalho não apenas difundiu a propaganda estatal, mas também revolucionou a linguagem do cinema, influenciando gerações de cineastas. Pode-se afirmar que Eisenstein sintetizou arte e política ao criar obras que trouxeram uma inovação estética, ao mesmo tempo em que reforçou o papel do cinema como ferramenta pedagógica e de mobilização social.

**Palavras-Chave:** cinema; Eisenstein; propaganda; revolução; montagem.

## **ABSTRACT**

This paper aims to highlight cinema as an efficient propaganda tool and as a historiographical tool rich in contexts and meanings. In view of this, the theoretical contributions of one of the greatest directors of the 1920s: Sergei Eisenstein are presented. A qualitative and deductive approach is used to point out the editing methods created by Eisenstein and analyze his contribution to the development of art, in addition to introducing definitions of propaganda and subsequently analyzing his first three feature films - Strike (1924), Battleship Potemkin (1925) and October (1927) - from both an artistic and a narrative point of view. Analyzing the director's texts and the selected films, it is clear that his work not only spread state propaganda, but also revolutionized the language of cinema, influencing generations of filmmakers. It can be said that Eisenstein synthesized art and politics by creating works that brought aesthetic innovation, while reinforcing the role of cinema as a pedagogical and social mobilization tool.

**Keywords:** cinema; Eisenstein; propaganda; revolution; montage.

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	9
<b>2</b>	<b>CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA DO PERÍODO</b> .....	12
<b>3</b>	<b>EISENSTEIN E TÉCNICAS DE MONTAGEM</b> .....	19
3.1	<i>Tipagem</i> .....	25
3.2	<i>Tipos de montagem</i> .....	25
<b>4</b>	<b>PROPAGANDA NO CINEMA</b> .....	29
<b>5</b>	<b>A OBRA DE EISENSTEIN NOS ANOS 1920</b> .....	36
5.1	<i>A Greve</i> .....	36
5.2	<i>O Encouraçado Potemkin</i> .....	40
5.3	<i>Outubro</i> .....	48
<b>6</b>	<b>CONCLUSÃO</b> .....	54
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	58

## 1 INTRODUÇÃO

Para tratar o cinema como um organismo vivo com um enorme potencial de persuasão, a figura de Sergei Eisenstein se mostra pioneira. Além da profunda contribuição teórica para o tema, através de seus artigos como *O sentido do filme* e *A forma do filme*, Eisenstein possui uma cinematografia repleta de exemplos práticos de suas técnicas e teorias em relação à chamada montagem soviética. De acordo com Candido (2006, p.13), Eisenstein foi, certamente, o responsável pela concepção da montagem cinematográfica que mais influencia a produção de filmes ainda hoje.

Outro fator extremamente importante da vida de Eisenstein é o período histórico em que sua carreira se inicia. Sua carreira começa em 1925, poucos anos depois da Revolução Russa de 1917. “[...] uma das principais tarefas da arte é a revelação da obra como ideologia: o pensamento interage com o mundo material, sendo influenciado por ele e influenciando-o” (Wolff *apud* Candido, 2006, p. 15). A partir do princípio de que a arte é indissociável de seu momento histórico, o início da carreira de Eisenstein possui uma grande influência desse período caracterizado pela solidificação de um novo modelo de governo e de uma nova ideologia dominante.

Diante da promoção cinematográfica impulsionada pela União Soviética desde o início da revolução e principalmente após a Guerra Civil Russa, torna-se necessário uma análise detalhada de como o cinema pode ter sido um dos responsáveis pela propagação do ideário revolucionário no período pós-guerra por Sergei Eisenstein. A escolha de estudar o cineasta em questão se deve às abordagens como artista de vanguarda em tempos de revolução, às técnicas utilizadas e à sua escrita sobre uso das emoções para a internalização de ideias, em especial, em seus três primeiros longa-metragens: *A Greve* (1925), *O Encouraçado Potemkin* (1925) e *Outubro* (1927).

A elaboração da monografia parte da hipótese que as obras de Eisenstein na década de 1920 foram realizadas com o intuito de serem utilizadas como propaganda favorável à União Soviética. Para um melhor entendimento do estudo, a pesquisa será dividida em seis partes. Após a introdução, a segunda parte trará uma contextualização histórica do período. Na sequência, será abordado o trabalho teórico de Eisenstein, em especial, as técnicas de montagem desenvolvidas em seus trabalhos. Na quarta parte, serão apresentadas definições referentes à propaganda, com

ênfase em sua utilização no cinema. Na quinta parte, serão analisados os três longa-metragens selecionados, com a respectiva divisão de cada filme em um subtópico próprio. Por fim, a conclusão da análise sobre os filmes selecionados, suas técnicas e sua relação com a propaganda soviética. Esta divisão tem como função apontar os diferentes métodos de montagem criados por Sergei Eisenstein, avaliar em que medida as obras de Eisenstein contribuíram para o desenvolvimento da arte cinematográfica, explicar sobre diversas definições de propaganda, apresentar a história e as reflexões presentes nos filmes *O Encouraçado Potemkin*, *A Greve* e *Outubro*, analisar os filmes referidos acima com a utilização dos conceitos de montagem e de propaganda e avaliar se as obras mencionadas de Eisenstein contribuíram com a propaganda favorável à União Soviética.

Para a realização deste trabalho, faz-se necessário a definição de propaganda, o aprofundamento nas teorias descritas por Eisenstein e um contexto histórico apurado. No que se refere à propaganda, pode-se conceituar como “um esforço consistente e duradouro de criar ou dar forma a certos eventos para influenciar as relações e avaliações que um público possui de determinada iniciativa, ideia ou grupo” (Vidal, 2022, p. 10, tradução própria<sup>1</sup>). Já no artigo de Christensen (2021), a propaganda é definida como “a tentativa sistemática de influenciar pessoas comunicando certas atitudes, ângulos e perspectivas. É usado principalmente em ideias políticas e religiosas” (Christensen, 2021, p. 3, tradução própria<sup>2</sup>).

A oportunidade de se aprofundar no trabalho teórico e prático de Eisenstein se mostra indispensável, considerando principalmente o acervo teórico e prático produzido pelo cineasta. Eisenstein admite a ideia de arte como algo fruto de seu contexto histórico, não permitindo nenhum tipo de separação com a realidade. Entre as visões centrais de Eisenstein, uma das que se destaca é a de que a existência da arte se dá através do conflito, seja esse conflito relacionado à sua natureza, ao método ou à missão social do idealizador. Esses três pontos utilizados para delimitar o cerne da arte, juntamente com o contexto histórico da Rússia após a Segunda Guerra Mundial, propicia uma abertura para o desenvolvimento da pesquisa, com o intuito de observar e delimitar os três pontos citados pelo cineasta em suas obras.

---

<sup>1</sup> un esfuerzo consistente y duradero para crear o dar forma a ciertos eventos para influir en las relaciones y evaluaciones que un público tiene de una determinada iniciativa, idea o grupo.

<sup>2</sup> Propaganda is a systematic attempt to influence people by communicating certain attitudes, angles and perspectives. It is used especially about political and religious ideas.

Entre as ideias descritas em seus trabalhos teóricos, o conceito principal apresentado por Eisenstein é o de desenvolvimento do plano como uma espécie de bloco de construção do cinema, capaz de utilizar diversos elementos diferentes e técnicas diferentes para guiar as emoções dos espectadores e moldar os processos responsáveis pela absorção da mensagem ali apresentada. A ideia de utilizar uma persuasão teórica em suas obras constituía uma grande crítica ao uso do cinema até o momento, que possuía uma subutilização de seu potencial quando se limitava a retratar a realidade de maneira direta, sem a possibilidade de criar uma base de interpretações.

No caso dessa pesquisa, os filmes de Eisenstein devem ser interpretados dentro do seu contexto cultural e histórico. Isso dá sentido às referências indiretas e aos elementos simbólicos presentes nas obras. Os filmes, juntamente com a obra escrita do cineasta, constituem uma expressão que pode ser interpretada graças a um código comum entre uma determinada comunidade, que também é determinado pelo contexto. O próprio diretor deixa evidente sua visão da arte como algo humano, fruto de seu contexto histórico e que a expressão artística busca retratar sua realidade através de seu trabalho.

A concepção metodológica da pesquisa será básica, pois tem o objetivo de aumentar o conhecimento sobre o contexto histórico da União Soviética nos anos 1920 e sobre o cinema. Será explicativa visando apresentar as técnicas de montagem de cinema e as técnicas de propaganda. A pesquisa será qualitativa, já que irá interpretar o enredo e as técnicas empregadas nos filmes, além de seu respectivo propósito. Serão utilizados os procedimentos técnicos bibliográfico e documental para estudos de livros, artigos científicos e dissertações sobre o tema. O método de abordagem utilizado será o dedutivo, pois haverá a análise dos filmes de Sergei Eisenstein acompanhado dos materiais bibliográficos referentes à montagem e à propaganda com o intuito de analisar sua possível correlação.

## 2 CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA

De forma a apresentar de maneira adequada as teorias cinematográficas de Eisenstein e o papel do cinema na propaganda do período, se faz necessário uma apresentação do período histórico e social pouco antes da Revolução Russa (1917), durante a Primeira Guerra Mundial (1914-1918).

Russell afirma que “A propaganda moderna - ou seja, propaganda associada à política secular e não à religião - surgiu durante a Primeira Guerra Mundial como uma resposta à necessidade de mobilizar a população para atender às demandas sem precedentes da guerra total” (2009, p. 17. Tradução própria<sup>3</sup>). Outros autores que vislumbraram esta nova necessidade foram Jowett e O’Donnel, que citam em seu texto: “Pela primeira vez na história, nações foram forçadas a recorrer ao poder coletivo de toda a sua população, vinculando o indivíduo a uma necessidade maior da sociedade” (Jowett, O’Donnel *apud* Russell, 2009, p. 17. Tradução própria<sup>4</sup>).

O período Czarista é por muitos considerado um período similar ao período feudal no restante da Europa. “O atraso econômico, o caráter rude das relações sociais e o baixo nível cultural predominavam como consequência de anos de invasões, de atraso político, tudo isso reforçado pelas condições geográficas e climáticas pouco ou nada favoráveis” (Cândido, 2006, p. 19). Esse sistema profundamente desigual, somado ao forte impacto econômico e social que os esforços envolvendo a Primeira Guerra Mundial fizeram com que o país atravessasse um período financeiro delicado. Em termos ideológicos, no período Czarista (1547-1917) faltava uma identidade própria e não possuía o ímpeto de desenvolver tal coisa. Esta falta de interesse em um desenvolvimento ideário comum, somado aos efeitos dos esforços de guerra, fizeram com que a Revolução Russa ocorresse. Importante frisar que, apesar do movimento revolucionário possuir um caminho bem delimitado em seu início, as massas apoiaram os esforços revolucionários por uma grande insatisfação com o modelo vigente. De acordo com Trotsky em seu prefácio:

As massas entram em estado de Revolução não com um plano preestabelecido de transformação social, mas com o amargo sentimento de não lhes ser mais possível tolerar o antigo regime. Apenas o centro dirigente da classe possui um programa

---

<sup>3</sup> Modern propaganda - That is, propaganda associated with secular politics rather than religion - therefore originated during the Great War as a response to the need to mobilise the population to meet the unprecedented demands of total war.

<sup>4</sup> For the first time in history nations were forced to draw on the collective power of their entire populations by linking the individual to a larger societal need.

político, o qual, entretanto, precisa ser confirmado pelos acontecimentos e aprovado pelas massas. (Trotsky, 2017, p. 25).

Um ponto importante que Trotsky apresenta sobre a composição histórica da Rússia pré-revolução - e que corrobora com a citação de Cândido - era a visão da Rússia como um país historicamente lento em se desenvolver, tanto no âmbito econômico, social e cultural.

O *processus* de diferenciação social, intenso no Ocidente, retardava-se no Oriente e se difundia por expansão. “O tzar de Moscóvia – apesar de cristão – governa um povo de espírito preguiçoso”, escrevia Vico, contemporâneo de Pedro I. O espírito “preguiçoso” dos moscovitas era um reflexo do ritmo lento da evolução econômica, das relações amorosas entre as classes, da indigência de sua história anterior (Trotsky, 2017, p. 32).

Estas condições sociais levaram à queda do Czar em fevereiro de 1917. Naquele mês, operários e soldados ocuparam o Palácio da Táurida, local onde funcionava o equivalente ao Parlamento. Retiraram Nicolau II do poder e estabeleceram um governo provisório, comandado através de uma coalizão entre liberais e socialistas. De acordo com Trotsky (2017), a revolução de 1917 possuía como principal diferencial o fato do elemento decisivo da resolução ser uma nova classe constituída sobre a base de uma indústria concentrada, capaz de gerar uma nova organização e novos métodos de luta (p. 42). Importante frisar que, apesar das relações entre os membros do governo provisórios, as principais decisões eram tomadas pelos conselhos organizados por categorias de trabalhadores, modelo comumente chamado de soviete. Parte desta movimentação possuía um objetivo simples, porém nem sempre expressado de maneira direta: ir na contramão do que Trotsky considera o traço essencial da História da Rússia. De acordo com o autor russo, o traço mais constante da história do país é a lentidão para o desenvolvimento, o que acarretava uma economia atrasada, uma estrutura social primitiva e um baixo nível intelectual (2017, p. 31). Trotsky se aprofundou em tal dinâmica social e a considerava primitiva. Apresentou um ponto de vista que considera as relações entre o país e seus vizinhos:

Sob a pressão da Europa mais rica, o Estado russo, em comparação com o Ocidente, absorvia uma parte proporcional bem maior da riqueza pública, e, desta forma, não apenas condenava as massas populares a uma redobrada miséria, mas ainda enfraquecia as bases das classes possuidoras. Tendo, porém, o Estado necessidade do apoio destas últimas, apressava e regulamentava sua formação. Como resultado, as classes privilegiadas, burocratizadas, jamais conseguiram erguer-se em toda a sua pujança, e o Estado russo não fez senão aproximar-se ainda mais dos regimes despóticos da Ásia. A autocracia bizantina, adotada oficialmente pelos tzares moscovitas no início do século XVI, submeteu os grandes senhores feudais boiardos com o auxílio da nobreza, e dominou-os transformando em servos a classe camponesa e erigindo-se por tais meios em monarquia absoluta: o absolutismo de São Petersburgo (Trotsky, 2017, p. 34).

Trotsky ainda afirma que a revolução já estava sendo preparada desde 1905, quando uma revolta de marinheiros foi massacrada pelas forças armadas. O Partido Bolchevique foi o elemento unificador de todas as forças, canalizando toda a insatisfação existente para dirigir as massas à revolução (Cândido, 2005, p. 21). Além do episódio envolvendo a revolta dos marinheiros, viu-se o início de organizações de soviets e o aumento de revoltas envolvendo camponeses. Em um trecho de seu livro, Trotsky apresenta a mudança e consolidação das dinâmicas de poder do país nesse período até a revolução de 1917 da seguinte forma:

Durante os onze anos intermediários entre o prólogo e o drama, quais foram as modificações provocadas pela evolução histórica na correlação das forças? Durante este período o regime czarista conseguiu ainda mais colocar-se em contradição com as exigências históricas. A burguesia tornara-se economicamente mais poderosa, mas seu poder, conforme vimos, repousava sobre a concentração mais forte na indústria e sobre a importância crescente do papel representado pelo capital estrangeiro. Influenciada pelas lições de 1905, tornou-se a burguesia ainda mais desconfiada e conservadora. (Trotsky, 2017, p. 41)

Talvez um dos grandes méritos deste período é bem definido por Cândido ao afirmar que “As mudanças profundas que aconteceram naquele país se deram não apenas nos terrenos político e econômico: a cultura sofreu uma transformação que o mundo capitalista jamais conseguiu realizar” (2006, p. 15). Mas esta transformação social não foi vista logo após a revolução russa, muito devido a baixa disposição do governo provisório em entregar o poder ao proletariado e apoiado nos ideais da burguesia e dos grandes proprietários de terras do país. Cândido identifica que, diante do rigoroso inverno russo, a burguesia e o Governo Provisório esperavam que o frio e a fome demovessem as massas das mobilizações permanentes (2006, p. 20). Tais ações foram responsáveis pelo estopim da Guerra Civil Russa, conflito entre o governo provisório contra grupos anarquistas e socialistas revolucionários. tal conflito durou entre 1918 a 1921.

C.S. Christensen (2021) apresenta uma visão discrepante em seu texto, apresentando a seguinte interpretação:

A Revolução Russa foi uma explosão de poder do povo e atividade das classes mais baixas na Rússia czarista. Ou não? Talvez, no fundo, tenha sido um pensamento democrático, mas como a Revolução Francesa (1779-1789), acabou em uma forma severa de governo autoritário e depois em um regime comunista, onde a verdadeira democracia não existia. Ela transformou os milhões de pessoas que participaram dela e inspirou dezenas de milhões que assistiram. Ela abalou o sistema capitalista mundial até suas fundações e quase o derrubou. Ela ofereceu um vislumbre tentador de um mundo radicalmente diferente – um mundo sem chefes e polícia, um mundo de democracia,

igualdade e paz, mas apenas um vislumbre (Christensen, 2021, p. 2-3, tradução própria<sup>5</sup>).

Jean Jacques Marie (2017) relata que para dirigir a guerra civil, o governo criou um órgão político, o Conselho da Defesa, composto por Lenin, Trotski, Krassin, Sverlov e Stalin (2017, p. 65). Este órgão acaba por adquirir uma grande importância devido a figuras que futuramente viriam a ser poderosos antagonistas: Trotski e Stalin. Vale ressaltar que a criação deste conselho não é capaz de instaurar uma nova ordem capaz de substituir a anterior de maneira rápida, principalmente ao considerar a desorganização de diversas áreas afetadas pela guerra.

A Guerra Civil Russa teve um nível de violência elevado, principalmente tendo em consideração a Revolução de Outubro de 1917. Estima-se que o proletariado russo urbano foi praticamente destruído como classe durante a Guerra Civil. O proletariado foi desclassificado, ou seja, desalojado de seu encaixe de classe e deixou de existir como proletariado (Harding *apud* Russell, 2009, p. 20, tradução própria<sup>6</sup>). Esta destruição de uma classe trabalhadora importante fez com que o governo bolchevique não pudesse confiar em uma construção de consciência de classe natural, fazendo com que se mostre necessário o uso de meios de educação e propaganda a sua disposição.

Esta discussão sobre o fomento da consciência de classe como um coletivo gerou uma série de discussões e embates fora do campo de batalha, principalmente no que tange às ideias dissonantes de Stalin e Trotsky. Enquanto Stalin elabora a chamada “teoria do socialismo num só país”, que, segundo Cândia, surge com o objetivo de garantir uma prosperidade a nível nacional (2006, p. 22). Já Trotsky defende a “teoria da revolução permanente, pela qual a revolução deveria se expandir para o resto do mundo, caso contrário, mesmo a Rússia teria a revolução fracassada mais adiante, podendo restaurar-se o capitalismo” (Cândia, 2006, p. 22). No âmbito do cinema, vale ressaltar o trecho descrito por Russell:

O cinema russo foi finalmente nacionalizado (no papel, se não na prática) pelo governo bolchevique em 27 de agosto de 1919. No entanto, essa "nacionalização" foi mais uma declaração de intenção do que uma política real e implementada, e a indústria

---

<sup>5</sup> The Russian Revolution was an explosion of power of the people and activity from the lower classes in tsarist Russia. Or was it? Perhaps, in at the very core, it was a democratic thought, but like the French Revolution (1779-1789), it ended up in a severe authoritarian form of government and later communist regime, where real democracy did not exist. It transformed the millions of people who took part in it, and inspired tens of millions who watched. It shook the world capitalist system to its foundations and came close to bringing it down. It offered a tantalizing glimpse of a radically different world – a world without bosses and police, a world of democracy, equality, and peace, but only a glimpse.

<sup>6</sup> The proletariat has become declassed, i.s., dislodged from its class groove and has ceased to exist as a proletariat.

cinematográfica soviética não foi totalmente colocada sob a propriedade e controle do estado soviético até o início dos anos 1930. As razões para esse atraso incluem a infraestrutura terrivelmente precária da economia soviética, as dificuldades encontradas para reequipar a indústria cinematográfica após as devastações da revolução e da Guerra Civil, e a falha administrativa em coordenar adequadamente as tentativas iniciais de nacionalização. (Russell, 2009, p. 19, tradução própria<sup>7</sup>)

Diante deste cenário de divisão ideológica dentro do aparato da revolução soviética e sob o intuito de proteger a União Soviética de ataques e boicotes estrangeiros, Stalin anula todas as ações políticas voltadas à revolução internacional, firmando-se como opositor à visão de Lênin e de Trotsky. Esta ação marca o início de um conflito interno que desencadeou no crescimento da influência Stalinista no governo e a perseguição a Trotsky e a sua linha de pensamento. Esta perseguição levou o líder da oposição a esquerda a se exilar em 1927 e nunca mais voltar ao país. O período pós-Guerra Civil é marcado como o precursor de um período artístico com uma alta demanda política, pois se fazia necessária a construção da imagem do coletivo forte no imaginário popular.

Em relação ao cinema neste período, sua utilização como meio de comunicação política foi iniciada na Rússia Czarista, porém de maneira embrionária e com pouca ênfase. O primeiro passo para o aprofundamento na utilização do cinema como ferramenta política pode ser visto no dia 27 de agosto de 1919, quando o governo Bolchevique oficializa a nacionalização do cinema russo. Apesar da data, essa ação teve um valor mais simbólico do que efetivo durante o período, afinal os esforços do governo foram rapidamente migrados para a Guerra Civil, o que também afetou a infraestrutura do cinema local a ponto do governo soviético, de acordo com Russell, ser forçado a construir sua indústria filmica quase do nada (2009, p. 22, tradução própria<sup>8</sup>).

Outro fator fortemente influenciado pelas consequências da Guerra Civil foi a possibilidade de cineastas jovens e com visões mais radicais se expressarem e criarem de maneira mais livre e ascenderem mais rápido devido a uma notória ousadia e um grande aspecto inovador no desenvolvimento de técnicas de montagem. Russel exprime de maneira sucinta as

---

<sup>7</sup> Russian cinema was finally nationalised (on paper if not in practice) by the Bolshevik government on 27 August 1919. However, this "nationalisation" was more of a statement of intent than an actual, implemented policy and the Soviet cinema industry was not brought fully under the ownership and control of the Soviet state until the early 1930s. The reasons for this delay include the appallingly poor infrastructure of the Soviet economy, the difficulties encountered in re-equipping the cinema industry after the devastations of the revolution and Civil War, and the administrative failure to properly co-ordinate the initial attempts at nationalisation.

<sup>8</sup> The Soviet government was [...] forced to construct its film industry from almost nothing.

consequências da Guerra Civil no âmbito cultural e destaca algumas figuras importante que surgiram dentro deste contexto de reconstrução do cinema:

O período difícil da história russa criou uma descontinuidade institucional e política entre o cinema czarista e o cinema socialista, e colocou o cinema soviético em seu caminho artístico distinto. As consequências dessa descontinuidade para as condições materiais da produção cinematográfica na União Soviética e o desencadeamento de uma mudança nos propósitos para os quais o cinema era empregado criaram a base ideológica e política para as teorias dos diretores de montagem, unidos por uma interpretação marxista da realidade e pela determinação de criar um cinema conscientemente político e de agitação. Foi durante esse período que os homens que se tornariam os principais diretores de montagem soviéticos surgiram como cineastas: Lev Kuleshov, Vsevolod Pudovkin, Sergei Eisenstein e Dziga Vertov (Russel, 2009, p. 24. tradução própria<sup>9</sup>).

Dentro deste contexto, as figuras destacadas por Russell são de suma importância para o desenvolvimento do cinema como peça artística, principalmente ao considerar o conceito de “montagem” criado por Kuleshov e o seu experimento mais famoso sobre esta técnica: o Efeito Kuleshov.

Entre o final da década de 1910 e o início da década de 1920, Kuleshov realizou um experimento de montagem que consistia em incluir as seguintes imagens em justaposição ao ator: uma menina em um caixão, uma mulher nua em um sofá e um prato de sopa. De acordo com Urtado, Santos e Fukushima:

Lev Kuleshov observou que, embora a expressão facial do ator fosse sempre mantida inalterada (com expressão neutra), através da técnica de edição e sequenciamento de telas era possível despertar diferentes percepções nos telespectadores, que relatavam identificar expressões distintas na face, conforme os diferentes contextos apresentados previamente. (Urtado, Santos, Fukushima, 2020, p. 121)

Através de suas técnicas de edição, os espectadores identificavam diferentes expressões faciais do ator, tendo em vista o contexto apresentado pela foto anterior. Mais especificamente, a imagem do homem justaposta à menina em um caixão faziam o espectador identificar uma expressão de tristeza. Já a sobreposição a imagem da mulher nua fazia o ator refletir uma ideia de desejo, enquanto a imagem sequenciada com um prato de sopa fazia o ator passar uma expressão relacionada à fome. Desde então, este experimento tem sido frequentemente mencionado em

---

<sup>9</sup> The difficult period in Russian history created an institutional and political discontinuity between Tsarist and Soviet cinema, and set Soviet cinema on its separate artistic path. The consequences of this discontinuity for the material conditions of film production in the Soviet Union, and its triggering of a change in the purposes for which cinema was employed, created the ideological and political basis for the theories of the montage directors, who were united in a Marxist interpretation of reality and in their determination to create a consciously political and agitational cinema. It was during this period that the men who were to become the principal Soviet montage directors first emerged as film-makers: Lev Kuleshov, Vsevolod Pudovkin, Sergei Eisenstein and Dziga Vertov.

livros da área do cinema, sendo muitas vezes abordado como um fato documentado e incontestável. Entretanto, o material original utilizado por Kuleshov foi perdido (Urtado, Santos, Fukushima, 2020, p. 122). Este experimento se tornou altamente relevante para demonstrar a importância de uma boa montagem em encaminhar o espectador a emoção desejada pelo montador e, especialmente, pelo diretor do filme.

Outro cineasta que foi influenciado pelas teorias e técnicas de Kuleshov foi Sergei Eisenstein, que utilizou parte das ideias de Kuleshov e inseriu de forma única em sua arte, desenvolvendo e aprofundando os possíveis métodos de utilização deste efeito. Em seguida, será esboçado uma breve explanação sobre a vida de Sergei Eisenstein e uma explicação sobre o desenvolvimento de seus preceitos teóricos.

### 3 EISENSTEIN E TÉCNICAS DE MONTAGEM

Na história do cinema, o desenvolvimento da arte se deu por diversas figuras diferentes ao longo do tempo. Entre as figuras que Andrew (2002) classifica como parte da tradição formativa do cinema, destaca-se figuras que contribuíram de maneira significativa para o desenvolvimento do cinema como teoria, partindo desde figuras consideradas mais simples, como Rudolf Arnheim (1904-2007) ou Hugo Münsterberg (1863-1916). Apesar da importância dessas figuras para o desenvolvimento teórico do cinema, as ideias elaboradas por Arnheim e Münsterberg possuem uma forte influência do ramo da psicologia, o que permitiu o avanço dos estudos referentes ao cinema como mídia, porém limitou esse progresso por uma visão reduzida do potencial artístico dessa nova forma de comunicação. Pode-se afirmar que o desenvolvimento do cinema como arte foi catapultado por figuras que enxergaram um diferente potencial nessa nova mídia, em especial figuras proeminentes na elaboração do conceito de montagem soviética.

O cinema, apesar de ter sido concebido inicialmente como um objeto direto e concreto de reprodução de imagens sequenciadas, mostrou-se um objeto de arte capaz de suscitar uma grande variedade de sentimentos e ideias, o que posteriormente, sacramentou o cinema como algo capaz de ter uma linguagem própria. A combinação de imagem, música, interpretação e trama é responsável por captar a atenção do espectador e influenciá-lo a sentir as mais variadas sensações. Um dos cineastas e autores que reconhece essa característica metódica do cinema, porém ainda capaz de abordar o cinema como um organismo capaz de persuadir seus espectadores, é Sergei Eisenstein (1898-1948).

Sergei Mikhailovich Eisenstein nasceu na cidade de Riga, na Letônia, no dia 23 de janeiro de 1898. Filho de um engenheiro civil e vindo de uma família de classe média alta, sua infância foi marcada por uma educação privilegiada e por uma condição de vida acima da média, apesar das dificuldades provenientes do divórcio de seus pais, em 1905. Sua condição abastada permitiu que Eisenstein fosse capaz de adquirir um nível alto de bagagem cultural, muito por influência de sua mãe. De acordo com Jorge Leitão Ramos, além de seus conhecimentos acerca de literatura, teatro, ópera e artes em geral, com apenas 10 anos de idade, Eisenstein falava fluentemente

alemão, francês e inglês. Em 1915, então com 17 anos, segue os passos do pai e ingressa no Instituto de Engenharia Civil de Petrogrado (Ramos *apud* Candido, 2006. p. 25).

Apesar de não concluir o curso de engenharia, os conhecimentos adquiridos durante esse período fizeram parte da rede de conhecimento que possibilitou o desenvolvimento de seu trabalho envolvendo cinematografia. Outro fator preponderante em sua produção é a capacidade de escrita, muito influenciada pela bagagem adquirida desde a infância, lendo obras de grandes autores como Victor Hugo, Dostoiévski, Robespierre e Karl Marx. A busca por conhecimento e cultura encabeçada por Eisenstein teve uma pausa em 1918, quando ele se alistou voluntariamente ao Exército Vermelho no período pós-Revolução de Outubro. Essa atitude reforça a influência do pensamento marxista em sua vida, principalmente ao considerar que sua entrada no Exército Vermelho significou abdicar de privilégios materiais provenientes de suas raízes para se dedicar à causa. Importante salientar que essa influência socialista também é muito vista em seu trabalho artístico com o passar dos anos.

Depois de trabalhar abrindo trincheiras durante um tempo – atividade na qual utilizava seus conhecimentos de engenharia –, foi enviado às frentes de Minsk (Bielorrússia) e Smolensk (Rússia) para desenhar cartazes que decoravam os trens de propaganda que percorriam a Rússia durante a guerra civil, divulgando as conquistas da revolução (Machado *apud* Candido, 2006. p. 26). Foi o teatro, porém, que o fez escolher uma carreira artística.

A entrada de Eisenstein no teatro se iniciou de maneira modesta, trabalhando como decorador e desenhista de cenário no teatro de propaganda do Exército Vermelho, iniciando em 1919, mas não permaneceu por muito tempo. Abandonou o exército para ingressar no órgão do Estado Soviético para a cultura, o Proletkult. Esse período em que Eisenstein trabalhou no Proletkult foi de grande importância em sua evolução como artista, além da evolução de seu trabalho teórico, envolvendo montagem e composição de cenas. Graças a esse espaço, Eisenstein teve contato com Vsevolod Meyerhold (1874-1940), diretor, ator e teórico teatral responsável pela Teoria da Biomecânica Teatral<sup>10</sup> e uma das grandes influências do diretor para o desenvolvimento de sua principal contribuição teórica: a Teoria da Montagem.

---

<sup>10</sup> Ilinski (2003) entende a Biomecânica como a tentativa de estabelecer as leis para o deslocamento do ator no espaço cênico, pelo caminho da experiência dos esquemas de exercícios de treinamento e procedimentos de interpretação. (Santinho, 2013, p. 21-22)

A Teoria da Montagem é definida de forma breve por Cândido (2006) como o espetáculo das atrações (p. 27). Dentro dessa teoria, o principal argumento do estudo articulado por Eisenstein é a visão do plano como um bloco de construção básico e o conceito de atração como elemento capaz de moldar a experiência e o entendimento do espectador. A ideia principal que Eisenstein tenta desenvolver é que uma quantidade calculada de atrações é capaz de moldar os processos do espectador (Andrew, 2002).

O próprio conceito de plano pode ser um tanto complexo de ser descrito, porém dentro da Teoria da Montagem, podemos conceituar o plano como um conjunto de cenas organizadas da forma e na ordem planejada pelo artista. Dentro dessa ideia de plano, Eisenstein visualiza um potencial maior para o cinema do que apenas uma ferramenta construtivista. Durante o início da década de 1920, o cinema possuía um grande enfoque no cinejornalismo, o que foi um grande alvo de críticas de Eisenstein, que constantemente opinava de maneira antagônica a essa utilização mais simples da mídia. De acordo com Andrew (2002), a utilização do cinema como mídia capaz apenas de retratar a realidade era um ato de se apequenar diante do potencial existente.

Para tratar o cinema como um organismo vivo com um enorme potencial de persuasão, a figura de Sergei Eisenstein se mostra pioneira. Além da profunda contribuição teórica para o tema, através de seus artigos como *O sentido do filme (1947)* e *A forma do filme (1949)*, Eisenstein possui uma cinematografia repleta de exemplos práticos de suas técnicas e teorias em relação à chamada montagem soviética. De acordo com Cândido (2006, p. 13), Eisenstein foi, certamente, o responsável pela concepção da montagem cinematográfica que mais influencia a produção de filmes ainda hoje.

Outro fator extremamente importante da vida de Eisenstein é o período histórico em que sua carreira se inicia. Sua carreira se inicia em 1925, poucos anos depois da Revolução Russa de 1917. “[...] uma das principais tarefas da arte é a revelação da obra como ideologia: o pensamento interage com o mundo material, sendo influenciado por ele e influenciando-o” (Wolff *apud* Cândido, 2006, p. 15). A partir do princípio de que a arte é indissociável de seu momento histórico, o início da carreira de Eisenstein possui grande influência desse período caracterizado pela solidificação de um novo modelo de governo e de uma nova ideologia dominante.

Aprofundando em conceitos próprios de Relações Internacionais, identifica-se uma similaridade com a teoria crítica estabelecida pela Escola de Frankfurt durante o século XX, em especial em 1937, com Max Horkheimer (Silva, 2005, p. 251). O paralelo a ser feito com a teoria crítica se encontra na constatação da influência que os interesses impõem sobre a produção de conhecimento e a tendência à reprodução da ordem existente. Neste caso, a ordem existente era o cenário soviético pós-Guerra Civil e sua demanda pela manutenção do sistema recém implantado. A utilização da teoria crítica neste cenário pode ser visualizada no trabalho de Horkheimer. defendia que haveria uma ligação entre conhecimento e poder. De acordo com Silva (2005):

Horkheimer defendia que haveria uma ligação entre conhecimento e poder. Para ele, dessa relação decorria o fato de que as mais importantes forças para a transformação eram forças sociais, e não a explicação de uma “lógica independente” a ser revelada. Enquanto o conhecimento estivesse associado ao Estado, tenderia a reificar as relações de poder existentes, sendo que qualquer alteração se submeteria aos interesses estatais (Silva, 2005, p. 254).

Outra base teórica importante da teoria crítica a ser utilizada vem do conceito de heterogeneidade desenvolvido por Robert H. Cox. Entende que teorias devem ser analisadas com base em três dimensões que permitem a comparação e a conseqüente classificação dos modos de teoria: a perspectiva, a problemática e o propósito (Silva, 2005, p. 260). Nesta última dimensão, Silva (2005) separa o propósito de duas formas. A primeira forma seriam as teorias de resolução de problemas – problem-solving theory – aceita o mundo como um dado, e aponta para a correção de disfunções ou problemas específicos que emergem dentro da ordem existente (p. 262). Como contraponto a estas teorias, a teoria crítica não vê as instituições e relações sociais e políticas como um dado, mas as questiona, procurando entender como surgiram e se podem estar em um processo de transformação (p. 263). Dentro desse cenário, pode-se analisar a criação das teorias de Eisenstein como um produto de uma perspectiva marxista de comunicação, com uma problemática focada em produzir estímulos calculados ao espectador através do quadro e com uma visão altamente ligada à teoria crítica, com um propósito de transformar a ordem vigente.

Avançando para os conceitos principais de Eisenstein, pode-se destacar a sua concepção do plano como “o bloco de construção básico do cinema” (Andrew, 2002. p. 47). Para além disso, Eisenstein apresenta um novo conceito de atração - conceito que envolve não apenas o desejo do diretor, mas a mente daquele que assiste. A ideia principal que Eisenstein tenta desenvolver é que uma quantidade calculada de atrações é capaz de moldar os processos mentais

do espectador. Entre as reclamações de Eisenstein, uma das mais graves é descrita por Andrew da seguinte forma:

O que incomodava Eisenstein nos filmes que via era a ineficiência. O cineasta, achava ele estava à mercê dos acontecimentos que filmava, mesmo quando interpretados. A plateia olhava para os eventos cinematográficos exatamente como olhava para os acontecimentos cotidianos, tornando o cineasta mero canal através do qual a realidade podia ser reproduzida. Eisenstein enfrentara um problema semelhante no teatro dos anos 1920, quando se envolveu numa luta brutal entre o Teatro de Arte de Moscou e os movimentos teatrais de vanguarda de que participava. “O Teatro de Arte de Moscou é meu inimigo mortal”, disse, por causa de sua preocupação com uma réplica fiel da realidade (Andrew, 2002, p. 48).

A irritação de Eisenstein com a ineficiência do cinema de sua época o fez apresentar um teor construtivista de pensamento, em especial em relação ao teatro. De acordo com Andrew (2002), os construtivistas argumentam que os cenários deveriam funcionar em igualdade de condições com o diálogo, assim como a iluminação, o figurino e os outros aspectos de uma peça teatral. Diante desse pensamento derivado do construtivismo, o cineasta apresenta a ideia de decompor o modelo de criação em blocos utilizáveis, chamando essa ideia de neutralização. Em suma, a neutralização seria o conjunto de unidades (som, cor, imagem, figurino, movimento) capazes de serem neutralizados “[...] a fim de se tornarem elementos formais básicos capazes de serem combinados sempre que o diretor achar necessário, e de acordo com com qualquer dos princípios formais que ele possa desejar” (Andrew, 2002, p. 49).

Andrew explica de maneira concisa a ideia de neutralização da seguinte forma:

Os principais valores de tal neutralização de elementos são a transferência e a sinestesia. Na transferência, um único efeito pode ser produzido por vários elementos diferentes. Num filme, muitos elementos estão presentes na tela ao mesmo tempo. Eles podem reforçar-se uns aos outros, aumentando o efeito (isso ocorre no cinema convencional que Eisenstein crítica); os elementos podem entrar em conflito entre si e criar um novo efeito; ou em elemento inesperado pode acrescentar um efeito necessário. Este último é o auge da transferência (Andrew, 2002, p. 50).

A maior inspiração para a visão de cinema que Eisenstein possuía era o tradicional teatro *Kabuki*. Essa forma de arte oriunda do Japão teve seu início em apresentações simples, para as classes econômicas mais baixas, o que fez com que o *kabuki*, juntamente do *bunraku* (teatro de bonecos), fossem consideradas formas dramáticas oriundas do povo (Kawatake; Inoura *apud* Sá, 2017, p. 98). Cabe ressaltar que, de acordo com Sá (2017), essa denominação de “teatro clássico japonês” possui muito mais força no Ocidente, muito pela imagem orientalista que as roupas, a música, a maquiagem e o texto acabam passando para o público de fora. O nome *kabuki* é

denominado através da junção de três ideogramas: canto (*ka*) (歌), dança (*bu*) (舞) e habilidade (*ki*) (伎). Essa junção de diferentes características, que já são objetos próprios e independentes por si só, se juntam para formar algo único e coeso, o que se torna o cerne da teoria da montagem. Outro ponto de suma importância no teatro *kabuki* que serviu de inspiração para Eisenstein foi a capacidade de adaptação para realizar a manutenção de seu caráter popular, por muitas vezes envolvendo o espectador e se moldando a ele.

O dinamismo e a vontade de evoluir suas linhas de pensamento são características facilmente detectáveis no trabalho teórico de Eisenstein. Nos anos 1920, Eisenstein percebeu que a ideia de atração não era o suficiente para explicar o potencial do cinema e introduziu o conceito da montagem como objeto unificador. Durante o final da década de 1920 e durante toda a década de 1930, Eisenstein notou que a justaposição ou a neutralização por si só não é capaz de determinar o impacto de um filme. Com isso, o cineasta propõe evoluir seus estudos a ponto de analisar o filme como uma forma cinematográfica, composta por uma pergunta ou ideia dominante cuja todas as justaposições se moldam e são feitas ao redor dessa pergunta central. J. Dudley Andrew utiliza do seguinte exemplo para elucidar a questão:

Nos filmes narrativos, a linha do enredo dita o que nos deveria atrair primeiro num plano. Num filme policial, por exemplo, localizamos instantaneamente o assassino quando ele se esconde atrás de cortinas de renda. As outras atrações do plano (o movimento das cortinas com a brisa, o reflexo do luar e as sombras no quarto e assim por diante) agem em volta da atração central da imagem (Andrew, 2002, p. 58).

Em suma, Eisenstein começou a expandir seu pensamento referente ao cinema de maneira exponencial, chegando ao ponto de trabalhar na experiência cinematográfica como uma relação entre diversas linhas complementares, ao invés de um sistema disperso que envolve estímulos distintos e, por vezes, desconexos.

A teoria de Eisenstein poderia facilmente ser interpretada como uma teoria da propaganda. Qual o objetivo dos filmes de propaganda, além de arrumar imagens de modo inteligente nos sentimentos e nas mentes dos espectadores com o objetivo de maximizar o efeito emocional possível? O efeito, mapeado com antecedência, torna-se o motivo do trabalho de arte. Essa situação subordina a arte às reações que gera e encoraja o ponto de vista (apesar de não exigí-lo) de que um único efeito pode ser obtido via dois ou mais trabalhos artísticos. Isso levaria, naturalmente, a uma avaliação dos filmes baseada em sua capacidade de causar um efeito explícito. A arte visa antes de tudo as emoções, e apenas em segundo lugar a razão. Ela causa um

efeito que não é disponível à linguagem comum. A arte, então, é semelhante aos outros veículos retóricos, mas é de uma ordem superior, capaz de transmitir mensagens completas e de envolver todo o ser humano. Pode-se dizer que Eisenstein afirmava que o cinema é a maior arma de propaganda possível.

### 3.1 Tipagem

A noção de tipagem é mais uma das ideias que Eisenstein adaptou de sua vivência no teatro para o cinema e, por consequência, mais uma das evidentes influências de Meyerhold em sua obra. A tipagem seria definida como uma face com uma expressão mínima que proporciona ao espectador, logo à primeira vista, uma representação integral de um personagem. Refere-se à habilidade de dominar as expressões faciais e gestos. Eisenstein ilustra da seguinte maneira:

[...] um dia o diretor teve a maravilhosa ideia de produzir uma peça sobre uma fábrica de gás – numa verdadeira fábrica de gás. Como percebemos mais tarde, os verdadeiros interiores da fábrica nada tinham a ver com nossa ficção teatral. Em consequência, fomos levados ao limiar do cinema. Indo para o cinema, esta outra tendência floresceu, e se tornou conhecida como “tipagem”. [...] Em minha opinião, “tipagem” significa uma abordagem específica dos eventos abrangidos pelo conteúdo do filme (Eisenstein, 2002, p.19).

Vale ressaltar que Eisenstein não foi o único autor a trabalhar com esse tema, porém foi o autor que mais se utilizou do conceito em seus textos à época. Figueiredo (*apud* Cândido, 2006) define a tipagem como a defesa de que o espectador deveria reconhecer as personagens pela observação de seu rosto. Isso levou Eisenstein a utilizar de atores não profissionais em suas obras, com o intuito de imprimir autenticidade a seus personagens através do uso de estereótipos.

### 3.2 Tipos de montagem

Para iniciar esse tópico, se faz necessário uma definição básica do que é a montagem. Cândido (2006) define a montagem como a interferência humana - do artista - na obra. Já Eisenstein demonstra a importância da montagem no processo de criação ao afirmar que a montagem é “o mais poderoso meio de composição para se contar uma história” (Eisenstein, 2002, p. 107). Essa ideia de montagem como o meio de composição narrativa se torna revolucionário na sua época, pois constrói um conceito muito específico de criação de conteúdo através da junção das matérias-primas citadas anteriormente (som, figurino, luz, tipagem, entre outros). Desenvolvendo associações entre imagens, cores e formas, Eisenstein visa influenciar a consciência do espectador através de formas geométricas.

Assim, Eisenstein afirma, em *A Forma do Filme*, que cinema pode ser definido como “a justaposição de dois planos isolados através de sua união não parece a simples soma de um plano mais outro plano – mas o produto” (Eisenstein, 2002, p. 16). Importante ressaltar que, apesar do autor tratar a montagem com uma importância singular entre seus pares, Eisenstein rejeita a possibilidade de sobrepor o conteúdo através de um enfoque maior na forma da arte. A montagem é tratada por Eisenstein como um elemento de suma importância para a criação do filme, porém não deve ser visto como um elemento hegemônico do processo criativo, demonstrando a pouca disposição de Eisenstein em hierarquizar elementos distintos e corroborando com seu ponto principal referente a neutralização de elementos.

Como um grande expoente do cinema soviético de montagem, Eisenstein estabeleceu um sistema metodológico capaz de identificar cinco modelos de montagem diferentes. Esses modelos apresentados por Eisenstein em seu livro *A Forma do Filme* (1973) são separados como: montagem métrica, montagem rítmica, montagem tonal, montagem atonal e montagem intelectual. Cabe destacar que esses modelos não são rígidos e invariáveis, muitos deles conversam entre si e, de certa forma, podem ser vistos como uma espécie de aprimoramento do antecessor.

A montagem métrica é um modelo de montagem matemático, com um foco no comprimento absoluto dos fragmentos do filme e no conteúdo presente em cada plano. Por vezes, esse tipo de montagem acaba por tornar secundário o conteúdo montado. Eisenstein explica que “Neste tipo de montagem métrica o conteúdo dentro do quadro do fragmento está subordinado ao comprimento absoluto do fragmento, Por isso, apenas o caráter dominante do fragmento é considerado, esses seriam planos “sinônimos” (Eisenstein, 2002, p. 80).

A montagem rítmica é um modelo que dá a impressão de ser um contraponto a montagem métrica. Enquanto a montagem métrica foca no comprimento matemático de cada fragmento, a montagem rítmica possui um foco maior no chamado comprimento real. A principal diferença entre os dois comprimentos é que o comprimento real não é passível de ser medido. Aumont (*apud* Cândido, 2006) define a montagem rítmica como um refinamento da montagem métrica, pois não avalia o tempo de duração do fragmento, mas o tempo de duração sentido pelo espectador.

A montagem tonal é um termo criado por Eisenstein e determina um modelo de montagem que busca expandir a montagem rítmica. Aproveitando da explicação de Eisenstein,

“Na montagem tonal, o movimento é percebido num sentido mais amplo. O conceito de movimentação engloba todas as sensações do fragmento de montagem. Aqui a montagem se baseia no característico som emocional do fragmento - de sua dominante. O tom geral do fragmento” (Eisenstein, 2002, p. 82). Esse tom geral descrito por Eisenstein pode abraçar ambas as montagens descritas anteriormente, mas seguindo a própria lógica do autor, essa junção de características distintas forma um elemento completamente novo. Eisenstein afirma que a ordem tonal são “movimentos que progridem de acordo com características tonais, em vez de espaciais-rítmicas” (Eisenstein, 2002, p. 82).

Avançando com relação à montagem tonal, Eisenstein desenvolve o conceito de montagem atonal ou montagem harmônica. Essa é, para ele, “o desenvolvimento mais avançado ao longo da linha da montagem tonal” (Eisenstein, 2002, p. 84). Para além disso, Eisenstein indica um nível relacional entre a montagem atonal e todas as montagens anteriores, o que indicia de maneira mais forte a ideia dos tipos de montagem não serem ferramentas distintas, mas sim complementos e evoluções de uma mesma arte. Eisenstein posteriormente vem a afirmar que a distinção entre a montagem tonal e atonal está no “cálculo coletivo de todos os apelos do fragmento” (Eisenstein, 2002, p. 84).

Após essa exposição, o autor explica que os quatro métodos apresentados só se transformam em uma construção orgânica após serem estabelecidas suas relações de conflito, novamente dialogando com a ideia de neutralização apresentada anteriormente. Eisenstein consegue definir as próprias teorias de montagem através de seus conflitos. Nesse caso, destaca-se a montagem atonal como o “conflito entre o tom principal do fragmento (sua dominante) e uma atonalidade” (Eisenstein, 2002, p. 84).

A quinta e última categoria é a da montagem intelectual. Eisenstein define-a como “conflito-justaposição de sensações intelectuais associativas” (Eisenstein, 2002, p. 86). Em suma, a montagem intelectual se trata de um amálgama de todas as montagens anteriores se neutralizando a cada novo plano de montagem. O autor adiciona uma grande importância a montagem intelectual, afirmando que:

O cinema intelectual será aquele que resolver o conflito-justaposição das harmonias fisiológica e intelectual. Construindo uma forma completamente nova de cinematografia - a realização da revolução na história geral da cultura; construindo uma síntese de ciência, arte e militância de classe.” (Eisenstein, 2002, p. 87).

Foi esboçado aqui apenas um resumo da teoria do cineasta russo. É importante observar que a elaboração de Eisenstein é muito mais complexa. Ele toma essas categorias apenas como métodos de montagem. Para ele, a “construção de montagem” só passa a existir a partir do conflito entre as categorias (Eisenstein, 1990a). Eisenstein tem como base teórica estudos de várias áreas, como a psicologia, a filosofia e o marxismo. Ele considera, por exemplo, a importância de “definir o que caracteriza o efeito das várias formas de montagem sobre o complexo psicofisiológico da pessoa na ponta receptora”, ou seja, ele elabora sobre a realidade concreta (Eisenstein, 1990a, p.82).

Essa apresentação das teorias de Eisenstein não passam de apenas um resumo de sua teoria. Observa-se que a criação de Eisenstein é extremamente complexa. Ele as considera apenas como estratégias de montagem. Segundo ele, a "montagem de construção" só surge a partir do embate entre as categorias. Eisenstein se utiliza de diversos elementos da filosofia, da psicologia e do marxismo para embasar seu pensamento e desenvolver diversos raciocínios ao longo de suas obras.

#### 4 PROPAGANDA NO CINEMA

Para se investigar a utilização do cinema como um meio de propaganda, primeiramente se faz necessário abordar conceitualmente a ideia de propaganda. O que se vê ao pesquisar sobre propaganda é uma grande dificuldade em delimitar um conceito de maneira simples, devido ao que Monteiro (2022, p. 189) entende como “a inviabilidade de separação dos dois aspectos - o objeto e seus efeitos”. Entende-se que o estudo da propaganda é comumente acompanhado pelo estudo de seus efeitos e de sua capacidade de influência, o que dificulta uma definição mais abrangente.

O termo *propaganda* vem da palavra em latim *propagare*, que significa propagar ou semear. A palavra passou a ser utilizada de maneira mais abundante no início do século XVII, após o estabelecimento da *Sacra Congregatio de Propaganda Fide*, ou A Sagrada Congregação para a Propaganda da Fé, como parte do processo de contra-reforma da igreja católica. Apesar de sua origem bem definida, o termo propaganda teve seu significado dentro da sociedade alterado de maneira distinta ao longo do tempo. Russell (2009, p. 59) afirma que o projeto de propagandear a fé católica encontrou resistência dos protestantes da Europa e dos nativos da América, o que ajudou a palavra “propaganda” a adquirir uma conotação negativa logo em suas primeiras utilizações. Garth S. Jowett e Victória O’Donnel (1992) expõem a visão negativa à palavra sinônimo ao afirmar que “palavras frequentemente usadas como sinônimos de propaganda são mentiras, distorção, engano, manipulação, controle da mente, guerra psicológica, lavagem cerebral e palavrões” (Jowett, O’Donnel, 1992, p. 2, tradução própria<sup>11</sup>). Outro ponto importante apresentado por Jowett e O’Donnel (1992) é como alguns estudiosos se debruçaram sobre propaganda como um fenômeno sociológico, e não em um produto feito com um propósito delimitado. Essa visão sociológica de propaganda pode ser vista nos trabalhos de Jacques Ellul (1973), em especial em *Propaganda: the formation of men’s attitudes*. Outra visão de propaganda foi abordada por Leonard W. Dobb (1989), que rejeitava uma definição contemporânea de propaganda, classificando-a como “impossível e indesejada” (Dobb *apud* Jowett, O’Donnel, 1992, p. 5). Outra definição apresentada pelos dois autores previamente citados envolve um foco maior no processo de comunicação: “Propaganda é a tentativa deliberada e sistemática de moldar

---

<sup>11</sup> words frequently used as synonyms for propaganda are lies, distortion, deceit, manipulation, mind control, psychological warfare, brainwashing, and palaver

percepções, manipular cognições e direcionar comportamentos para alcançar uma resposta que promove a intenção desejada pelo propagandista” (Jowett, O’Donnel, 1992, p. 11, tradução própria<sup>12</sup>).

Dentro disso, uma definição que agrega uma série de elementos verossimilhantes entre os dois autores é a de Ellul:

Propaganda é uma série de métodos empregados por um grupo organizado que deseja provocar a participação ativa ou passiva de uma massa de indivíduos, psicologicamente unificados através de manipulações psicológicas e incorporada em uma organização (ELLUL *apud* Monteiro, 2022, p. 190, tradução própria<sup>13</sup>).

A partir dessa definição, pode ser estabelecido um fator importante da propaganda: sua função de moldar ideias e comportamentos. A partir desse objetivo, a propaganda pode se utilizar de diversos métodos e técnicas diferentes, desde que se mantenha sua ideia original. Monteiro (2022, p. 190) afirma que “o significado da propaganda [...] é intrinsecamente ligado à sua presença no contexto social, onde emissor, mensagem e efeitos demonstram que a propaganda moderna se destina a aspectos psicológicos [...]”. Michael Russell vai um pouco além e afirma que “até mesmo o reconhecimento do ato de comunicação como uma forma de propaganda pode ser vista como dependente da distância ideológica que separa o observador do ato de comunicação observado” (2009, p. 59, tradução própria<sup>14</sup>). Essa relação entre o significado de propaganda e o contexto social é aprofundada por Jowett e O’Donnel da seguinte maneira:

A propaganda como um processo é socialmente determinada. O contexto social e histórico produz uma herança que dá uma motivação propagandista e até mesmo um estilo de comunicação. Para entender como a propaganda funciona, é necessário considerar como o contexto sócio-histórico existente o permite funcionar. A propaganda que emerge é o produto de forças estabelecidas muito antes da origem da atividade e é controlada por essas forças (Jowett, O’Donnel *apud* Russel, 2009, p. 12, tradução própria<sup>15</sup>).

---

<sup>12</sup> Propaganda is the deliberate, systematic attempt to shape perceptions, manipulate cognitions, and direct behavior to achieve a response that furthers the desired intent of the propagandist.

<sup>13</sup> Propaganda is a set of methods employed by an organized group that wants to bring about the active or passive participation in its actions of a mass of individuals, psychologically unified through psychological manipulations and incorporated in an organization.

<sup>14</sup> Even the recognition of an act of communication as a form of propaganda can be seen to be dependent on the ideological distance which separates the observer from the act of communication observed.

<sup>15</sup> Propaganda as a process is socially determined. The sociohistorical context provides a heritage that gives a propagandist motivation and even a style of communication. In order to understand how propaganda works, it is necessary to consider how the existing sociohistoric context allows it to work. The propaganda that emerges is the product of forces established long before the activity originated and is controlled by those forces.

Com essa relação entre propaganda e contexto social devidamente estabelecida, pode-se estabelecer que a propaganda é uma forma de moldar a opinião pública através da transmissão de valores ou ideias por diferentes meios. Para os fins deste trabalho, se faz necessário o foco na propaganda como método de disseminação política, especialmente na arte e no cinema. De acordo com Cândido (2006, p.43), “A arte é um dos meios mais antigos de propagação de ideologia. O sujeito, nesse processo, é o artista, imbuído em seu próprio universo, refletindo a sua realidade”. Utilizando da relação entre propaganda e contexto social apresentada anteriormente, Cândido (2006, p.44) também afirma que o conceito de arte é altamente variável, dependendo da cultura que está sendo analisada, do período histórico e do indivíduo estudado. Nesse caso, o contexto social e histórico interfere no conceito de arte da população devido às influências que o tecido social impõe no processo criativo daquele que se propõe a fazer arte.

Luciana da Silva Cândido exemplifica essa questão de maneira sucinta:

A arte não pode ser vista como algo independente de fatos históricos e sociais, mas como produto de cada época e de cada contexto. O pensamento interage com o mundo material, sendo influenciado por ele e influenciando-o. A arte não existe senão situada entre instituições, códigos estéticos, processos ideológicos e sociais. Por outro lado, também não existe arte se não há o artista como facilitador de sua expressão (Cândido, 2006. p. 45).

Russel aborda como o contexto social influencia a visão do povo em relação a propaganda ao comparar a visão de países anglo-saxões e da Rússia em relação a conotação negativa da palavra propaganda. O autor afirma que a conotação negativa que a palavra propaganda recebe, como tem sua origem muito marcada pelo período de contrarreforma, exerce um imaginário negativo muito mais severo a países da região central da Europa e, por consequência, em diversas regiões do mundo. Pode-se destacar como exemplo dessa disseminação para fora da Europa o trabalho dos psicólogos americanos Anthony Pratkanis e Elliot Aronson (2001), citados no trabalho de Jowett e O'Donnell (1992) como os escritores de um livro sobre propaganda que possui o objetivo de instruir as pessoas em formas de neutralizar sua efetividade. Em comparação, o povo russo não teve uma experiência negativa envolvendo o uso de propaganda, o que tornou a Rússia “[...] muito mais receptivos do que as sociedades ocidentais à ideia da propaganda como uma prática positiva e até necessária, tanto por parte de governos e até da parte artística” (Russel, 2009. p. 60, tradução própria<sup>16</sup>).

---

<sup>16</sup> far more receptive than Western societies to the idea of propaganda as a positive and even necessary practice, both on the part of governments and even creative artists.

Apesar dessa suposta visão menos discordante sobre o uso da propaganda, o uso do cinema como ferramenta de disseminação de propaganda não foi muito diferente do que foi feito por Hollywood no mesmo período. A maior diferença entre as duas potências no que tange ao uso da arte como ferramenta propagandista está no modo de produção e na relação entre espectador e o tema do filme, sempre focando o possível efeito que as técnicas de filmagem (no caso da União Soviética, das técnicas de montagem) podem gerar no público.

Dentro dessa possibilidade das técnicas de filmagem como ferramenta capaz de realçar narrativas, J. Dudley Andrew (2002) apresenta a visão de Eisenstein sobre o tema da seguinte forma:

O processo através do qual um cineasta chega a se apropriar da verdadeira forma de um evento não é o de apenas registrar a aparência desse evento. Eisenstein sempre defendeu que, para capturar a “realidade”, deve-se destruir o “realismo”, decompor a aparência de um fenômeno e reconstruí-lo de acordo com um “princípio de realidade”. Para o marxista Eisenstein, tanto a natureza quanto a história obedecem a um princípio da forma dialética. O cineasta deve olhar abaixo da superfície do realismo de um evento até que sua forma dialética se torne clara; só então é capaz de “tematizar” seu tema (Andrew, 2002. p. 64).

Andrew (2002) acaba por utilizar de outra definição para trabalhar a respeito dos materiais de Eisenstein: a retórica. Ao compreender a retórica como um estudo dos fins e dos efeitos de um discurso, o autor apresenta a visão de Eisenstein sobre o tema, quando o cineasta apresenta a ideia de “Um trabalho de arte, entendido dinamicamente, é apenas esse processo de arrumar imagens nos sentimentos e na mente do espectador” (Eisenstein, 1990. p. 17). Dudley Andrew vai além, apresentando a seguinte visão sobre o trabalho de Eisenstein e sua relação com o conceito de propaganda previamente apresentado:

A teoria de Eisenstein poderia facilmente ser interpretada como uma teoria da propaganda. Qual o objetivo dos filmes de propaganda e dos comerciais de televisão, além de arrumar imagens de modo inteligente nos sentimentos e nas mentes dos espectadores com o objetivo de maximizar o efeito emocional possível? O efeito, mapeado com antecedência, torna-se o *raison d'être*<sup>17</sup> do trabalho de arte. Essa situação subordina a arte às reações que gera e encoraja o ponto de vista (apesar de não exigí-lo) de que um único efeito pode ser obtido via dois ou mais trabalhos artísticos. Isso levaria, naturalmente, a uma avaliação dos filmes baseada em sua capacidade de causar um efeito explícito (Andrew, 2002. p. 67).

É importante reforçar a fala apresentada por Michael Russell em relação às diferentes percepções que o Ocidente e a União Soviética possuíam sobre propaganda. De acordo com o autor citado, tanto os artistas quanto as autoridades soviéticas possuíam uma visão positiva do

---

<sup>17</sup> razão de ser

uso de propaganda, em especial para a construção de um novo modo de pensar soviético e como uma forma de artistas contribuírem com a construção desse novo modo de pensar em sociedade. Entre os artistas integrantes deste pensamento, destacam-se Eisenstein, Pudovkin e Vertov (2009, p. 65). Eisenstein acreditava que a arte seria capaz de reforçar a cultura, já que a cultura possui seus próprios princípios dialéticos bem definidos e a arte viria a somar essas ideias. De acordo com Cândido (2006 p.46), “Ao desenvolver sua teoria sobre a forma, Eisenstein tinha a convicção de que a base genuína da estética e o material mais valioso de uma nova técnica é e sempre será a profundidade ideológica do tema e do conteúdo”. Outra figura que visualizava esse potencial narrativo do cinema a serviço da revolução era Leon Trotski, que em 1923 disse: “O fato de até agora não termos ainda dominado o cinema prova o quanto somos desastrados e incultos, para não dizer idiotas. O cinema é um instrumento de propaganda” (Ferro, 1997, p. 27). Por último, se faz necessário citar Alexander Ivanovich Krinitsky, político soviético que em seu relatório de 1928 sobre cinema fez a seguinte afirmação.

Cinema, como toda arte, não pode ser apolítica. O cinema deve ser um instrumento do proletariado em sua luta por hegemonia, liderança e influência na relação com outras classes e nas mãos do Partido, deve ser o meio mais poderoso do iluminismo e da agitação comunista (Taylor and Christic *apud* Russell, 2009, p. 67, tradução própria<sup>18</sup>).

O uso do cinema como arma de propaganda no período soviético era bem visto pelos pensadores do cinema de montagem previamente citados por Russell (2009), mas um detalhe muito importante é que o próprio fundador do cinema de montagem soviético, Lev Kuleshov, afirmou que “[...] o método de montagem em si é inseparável da ideologia política do cineasta, no sentido de que a justaposição da montagem de imagens e fatos, independente do quão politicamente neutro aquele material puro pode ser, inevitavelmente comunica uma posição ideológica” (Russel, 2009, p. 68, tradução própria<sup>19</sup>). Kuleshov indicava que a mídia burguesa de sua época - em especial jornais e filmes - possuíam um efeito obscuro na audiência, fruto da comunicação de uma posição ideológica de maneira oculta, dessa forma naturalizando essa posição na mente daqueles que consomem tais mídias. Nesse sentido, Kuleshov apresenta a

---

<sup>18</sup> Cinema, like every art, cannot be apolitical. Cinema must be an instrument of the proletariat in its struggle for hegemony, leadership and influence in relation to other classes and ‘in the hands of the Party it must be the most powerful medium of Communist enlightenment and agitation’

<sup>19</sup> [...] The montage method itself was inseparable from the political ideology of the film-maker, in the sense that the montage juxtaposition of images and facts, no matter how politically neutral that raw material might be in itself, inevitably communicated an ideological position.

montagem como “um meio de revelar a verdade, de apresentar uma ideologia específica de maneira aberta e sem disfarces, dessa forma “iluminando” e “revelando” a situação como é na realidade” (Russell, 2009, p. 69, tradução própria<sup>20</sup>).

Outro ponto a ser levantado envolve o papel das emoções na construção do imaginário da sociedade. Para esse tópico, se faz necessário o conceito e abordagens de emoções em uma escala macro e micro, de acordo com o estudo de Emma Hutchinson e Roland Bleiker (2014) sobre a chamada “virada afetiva”. De forma simplificada, a abordagem das emoções como macro versam sobre o impacto das emoções na política mundial, enquanto estudos micro se concentram em como emoções específicas ganham ressonância em circunstâncias políticas particulares (p. 497). Vale ressaltar que as duas abordagens não são antagônicas, mas sim complementares e podem ser analisadas de maneira conjunta para estudar o funcionamento da política internacional ou até mesmo do cenário político interno. Resumidamente, Hutchinson e Bleiker examinam como as emoções ajudam a constituir o âmbito social de maneiras que medem identidades políticas, comunidades e comportamentos decorrentes.

Com essa ótica, pode-se utilizar de um exemplo apresentado por Hutchinson e Bleiker e compará-lo ao projeto de propaganda soviético. Os autores utilizam o exemplo de Andrew Linklater, que apresenta como os Estados Unidos usaram a raiva para legitimar a guerra no Iraque e Afeganistão e como estas manifestações são totalmente diferentes do que ocorreu em Atenas durante a crise financeira global (Hutchinson, Bleiker, 2014, p. 498). Pode-se utilizar também de uma visão das microabordagens para estabelecer formas pelas quais as emoções se tornam socialmente significativas. Entre os exemplos citados pelos autores estão estudos que examinam como humilhação e desonra criam comunidades ou práticas políticas antagônicas (p. 498).

Entre as explicações demonstradas por Bleiker e Hutchinson, uma abordagem que se mostra adequada diz respeito a como as representações são capazes de conectar emoções individuais e torná-las coletivas e políticas. Além disso, os autores versam sobre como a mídia é capaz de apresentar ao público essas representações e tornar emoções individuais em ideias coletivas e políticas (Hutchinson, Bleiker, 2014, p. 505-506). Autores como Bryce Huebner argumentam que as representações sociais são cruciais porque funcionam de forma comparável

---

<sup>20</sup> Montage, on the other hand, is presented by Kuleshov as a means of revealing the truth, of presenting a particular ideological position openly and without concealment, thereby “illuminat[ing]” and “reveal[ing]” the situation “as it is in reality”

às "representações na mente individual", criando assim um suporte conceitual substancial para a existência de emoções coletivas (Huebner *apud* Hutchinson, Bleiker, 2014, p. 506). Dentro dessa ideia de criação de emoções coletivas, o trabalho teórico de Eisenstein pode se apresentar como um produto capaz de criar emoções coletivas capazes de influenciar o imaginário coletivo e até mesmo modificar políticas públicas.

A visão propagandística do cinema de montagem, de acordo com Russell (2009), era visível não só em estudos atuais, mas em seu próprio período histórico. Um exemplo apresentado pelo autor está numa fala do escritor e dramaturgo russo chamado Maximo Gorki, que criticou o trabalho que Vsevolod Pudovkin fez ao adaptar seu livro "A Mãe" para o cinema em 1926. A principal crítica do escritor era o tom propagandístico, o que na opinião dele ofuscava as motivações centrais de sua personagem principal.

Voltando a Eisenstein, o cineasta abraça a ideia do conteúdo de uma obra artística pode ter razão em sua utilidade social. De acordo com Cândido, Eisenstein chamou de "fatalidade" o caráter de classe de uma obra cinematográfica, que se mostra, principalmente, "na utilidade social do efeito da descarga emocional e psicológica do público[...]" (2006, p. 46). Como comparativo, Eisenstein utiliza exemplos de temáticas burguesas que eram valorizadas (como variedade de atrações sexuais ou temáticas distantes da realidade) enquanto outros temas seriam dificilmente tocados, o maior exemplo deles sendo a relação entre capital e trabalho.

A frase que melhor exemplifica a relação entre o trabalho de Eisenstein e seu período histórico está em *A forma do Filme*, quando o autor afirma que "os meios de expressão cada dia mais aperfeiçoados serão somente meios de dar corpo às formas mais elevadas de concepção do universo, as idéias do comunismo" (Eisenstein, 1990, p. 12 - 13).

## 5 A OBRA DE EISENSTEIN NOS ANOS 1920

Com base no período histórico selecionado, cabe ressaltar que foram escolhidas como objeto de análise somente três obras de Sergei Eisenstein: A Greve (*Stachka*, URSS, 1925), O Encouraçado Potemkin (*Bronenosets Potemkin*, URSS, 1926) e Outubro ou Dez dias que abalaram o mundo (*Oktiabr*, URSS, 1928).

Apesar de Eisenstein possuir uma filmografia extensa durante os anos 1920, conforme anexo disponibilizado por Cândido (2006, p. 79), a escolha de delimitar a análise a três obras se dá devido a alguns fatores. Foram escolhidos somente longa-metragens, assim retirando O Diário de Glumov (*Dnievnik Glumova*, URSS, 1923) da lista de filmes analisados. Também foi levado como critério filmes cujo autor realizou suas filmagens na União Soviética, o que exclui obras como Tempestade sobre La Sarraz (*Tempête sur La Sarraz*, Suíça, 1929) e Miséria das mulheres, felicidade das mulheres (*Frauennot Frauenglück*, Suíça-França, 1929). Por último, foi retirado da análise o último filme realizado por Eisenstein em território soviético: A Linha Geral ou O Velho e o Novo (*Staroie I Novoie* ou *Gueneralnaia Liniia*, URSS, 1929). Esta escolha se dá pelo fato narrado de forma resumida por Cândido (2006) em que o autor explicita que “Este filme foi censurado e teve de ter boa parte refeita, pois a política geral no país sofreu uma mudança. Após sua finalização, Eisenstein e sua equipe foram obrigados a sair da URSS” (Cândido, 2006, p. 79). A utilização deste fato histórico como justificativa para a exclusão do filme do material de análise se dá pela impossibilidade de distinguir a visão do cineasta e o fruto da intervenção externa sobre a obra, o que pode incidir em diversos problemas para a realização de uma análise, em especial ao não possuir a total compreensão do nível de influência que a intervenção possui no produto audiovisual finalizado. Com tudo isso em mente, inicia-se a análise fílmica de Eisenstein com A Greve.

### 5.1 A Greve

O primeiro filme de Eisenstein se passa em 1903 e retrata um cenário comum no período pré-Revolução Russa, quando houve uma grande movimentação de greves ilegais levadas pelo turbilhão político de sua época. Christensen (2021) apresenta o dividido cenário político da Rússia da seguinte forma:

A autocracia era sustentada pela nobreza latifundiária e pelo alto clero; os capitalistas desejavam uma monarquia constitucional; a burguesia liberal constituía a maior parte do grupo que mais tarde se tornaria o Partido Democrático Constitucional; os camponeses e a intelectualidade foram incorporados ao Partido Socialista Revolucionário; e os trabalhadores, influenciados pelo marxismo, estavam representados nas alas bolchevique e menchevique do Partido Trabalhista Social-Democrata. Uma coisa, no entanto, era a teoria política, outra completamente diferente era a realidade da sociedade russa no início dos anos 1900. As condições de trabalho dos trabalhadores industriais eram duras e miseráveis, mesmo com o aumento de seus rendimentos e, conseqüentemente, de seu bem-estar. Além disso, a sociedade era governada com mão pesada pelo czar russo Nicolau II (1868-1918) e pelo restante da elite política (Chirstensen, 2021, p. 5, Tradução própria<sup>21</sup>).

Diante deste cenário apresentado, Eisenstein faz *A Greve* (1925), seu primeiro longa-metragem. Neste filme, juntamente de membros do Proletkult, o cineasta nos traz a história de uma fábrica que entra em greve após uma tragédia dentro do ambiente de trabalho: um funcionário é acusado de roubar ferramentas de trabalho e comete suicídio dentro da fábrica. Este filme faz parte de uma sequência de oito filmes, que possuía o título provisório de “Até a ditadura” (Santolin, Rigo, 2019, p. 4). O filme se inicia com uma frase de Lênin: “A força da classe trabalhadora é a organização. Sem a organização das massas, o proletariado não é nada. Organizado, é tudo. Ser organizado significa unidade de ação, a unidade da atividade prática”. (Lenin *apud* Eisenstein, 1925). Logo de início, Eisenstein torna a provocação proveniente de sua obra muito clara, preparando o espectador para o desenrolar de uma história que visa reforçar a necessidade da luta da classe trabalhadora.

O filme se divide em seis partes, intituladas de “Tudo está calmo na fábrica”, “Uma razão para fazer greve”, “A fábrica perde força”, “A greve é desencadeada”, “Provocação e desastre” e, por último, “Extermínio”. O filme se inicia com um alerta emitido pelas figuras de autoridade sobre possíveis esforços dos trabalhadores sobre uma possível greve, o que inicia a apresentação das figuras do diretor da fábrica e de agentes infiltrados dentro da massa trabalhadora. Dentro deste trecho, destaca-se a caracterização do diretor e a descrição dos agentes designados por ele. Enquanto o diretor é apresentado como um homem gordo, usando uma cartola e fumando

---

<sup>21</sup> The autocracy was upheld by the landed nobility and the higher clergy; the capitalists desired a constitutional monarchy; the liberal bourgeoisie made up the bulk of the group that later became the Constitutional Democratic Party; peasants and intelligentsia were incorporated into the Socialist Revolutionary Party; and the workers, influenced by Marxism, were represented in the Bolshevik and Menshevik wings of the Social Democratic Labor Party. One thing, however, was political theory, an entirely different thing was the reality of Russian society in the early 1900s. The working conditions of the industrial workers were harsh and miserable, and that even though their earnings increased and thereby welfare. Furthermore, the society was ruled with a heavy hand by the Russian Tsar Nicholas II (1868-1918) and the rest of the political elite.

charutos - uma representação estereotipada do grande burguês -, os agentes infiltrados possuem apelidos que remetem a animais, o que serve para ressaltar a desumanização realizada pelos detentores de capital e também conversa diretamente com o princípio da tipagem, ao utilizar de estereótipos para que o espectador reconheça de forma rápida e autêntica quem está sendo apresentado em tela e quais suas intenções.

Outro ponto de suma importância narrativa é a técnica utilizada por Eisenstein para apresentar alguns dos agentes secretos. O cineasta inicia as cenas de apresentação dos agentes fazendo uma sobreposição da figura de um animal com a figura do agente logo em seguida. Tal efeito de montagem possui o propósito de demonstrar a desumanização que as figuras que trabalham para o capital se submetem, ao mesmo tempo em que os humaniza na sequência, ao mostrar a face das figuras responsáveis por boa parte das ações do filme.

**Figura 1** - A raposa, a coruja e o macaco



Fonte: Eisenstein, Sergei. *A Greve*, 1925.

Figuras como as representadas acima são responsáveis pela acusação de roubo sofrida por Yakov Strongen, que acaba por tirar a própria vida dentro da fábrica. Esta ação desencadeia uma série de ações dentro da história, desde o ataque a figuras de autoridade até mesmo a realização de uma greve e a demanda por condições dignas de trabalho. Entre as demandas dos trabalhadores, destaca-se a diminuição da carga horária para oito horas diárias e uma melhoria salarial. Estas demandas são rechaçadas pelos chefes das fábricas, que consideram tais pedidos absurdos e se reúnem demonstrando certa indignação sobre as demandas dos trabalhadores. Um trecho que merece destaque nesta parte diz respeito à “fala” de um dos burgueses ali reunidos, em que uma das figuras do capital demonstra indignação pelos trabalhadores “trazerem política para dentro do ambiente de trabalho”.

**Figura 2** - A reunião da burguesia



Fonte: Eisenstein, Sergei. A Greve, 1925.

O filme acaba por não possuir uma estrutura narrativa direta, sendo visto como grandes seqüências que alternam entre a repressão enfrentada pela classe trabalhadora e a ostentação que os donos do capital usufruem. Esta estrutura amplamente utilizada por Eisenstein em seu primeiro trabalho exemplifica perfeitamente o uso da chamada montagem intelectual. A utilização de cenas justapostas de luxo e violência constroem a narrativa de opressão que o cineasta pretende passar ao público e também pode ser visto como um alerta para o que a burguesia pode fazer com uma classe trabalhadora desunida.

Entre as diversas cenas que se utilizam da montagem intelectual para impulsionar o impacto da violência contra os trabalhadores, destaca-se a cena final, que intercala o massacre das forças policiais com cenas de um boi sendo abatido e cenas dos burgueses derrubando uma tinta preta no mapa da vila, se assemelhando a imagem de sangue escorrendo pelas ruas da cidade.

**Figura 3** - Montagem intelectual e o impacto da violência



Fonte: Eisenstein, Sergei. A Greve, 1925.

O primeiro longa de Eisenstein termina de forma chocante ao não apresentar um final feliz ou ao menos esperançoso. Este filme apresenta diversas características que se tornaram ímpares em seu trabalho, como é o caso da justaposição de imagens desconexas para atrair uma emoção específica e a utilização do coletivo como protagonista da história. Os filmes de Eisenstein possuem uma ideia forte de abolir o herói individual em prol do herói coletivo, assim valorizando a ação das massas e o resultado proveniente dessa mobilização. Esses traços voltam a ser vistos em seu próximo trabalho, O Encouraçado Potemkin.

## 5.2 O Encouraçado Potemkin

Durante os primeiros anos pós-Guerra Civil Russa, os líderes soviéticos buscavam consolidar a imagem de uma política ideológica vitoriosa e, reconhecendo a capacidade do cinema como uma arte persuasiva, passou a assumir o controle da indústria cinematográfica local, com o objetivo de “[...] ser usado para educação e propaganda - para doutrinar o povo russo e para promover a consciência de classe pelo resto do mundo” (Cardullo, 2020, p. 80). O Encouraçado Potemkin (1925) utiliza como base de sua história e narrativa um acontecimento real: a rebelião histórica ocorrida em 1905, quando a tripulação do encouraçado “Potemkin” da Frota do Mar Negro do Império Russo realizou um motim contra seus oficiais e contra o governo czarista, também como forma de solidariedade aos trabalhadores e ao povo em terra firme (Christensen, 2021, p. 9). A escolha de dramatizar um evento real de tamanha importância para a revolução reforça a importância da arte construída por Eisenstein e sua utilização para

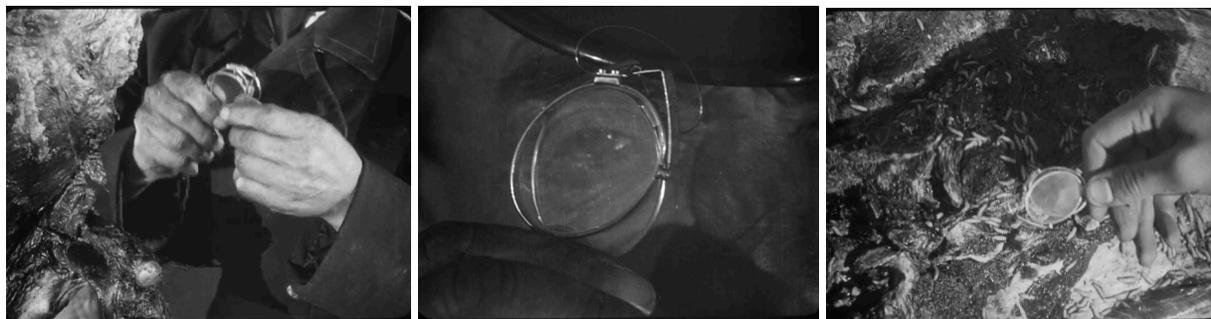
construções narrativas de cunho revolucionário. O filme é dividido em 5 partes: “Homens e larvas”, “Drama no tombadilho”, “Um apelo dos mortos”, “Os degraus de Odessa” e “Encontro com o esquadrão”.

Na primeira parte, Eisenstein repete a ideia de seu primeiro longa-metragem ao iniciar o filme com o seguinte texto:

O espírito da revolução pairava sobre o território russo. Um processo tremendo e misterioso se desenrolava em incontáveis corações. A personalidade individual, mal tendo tido tempo de se tornar consciente, dissolveu-se na massa, e o próprio asno dissolveu-se no ímpeto revolucionário (Eisenstein, 1925).

Logo após este texto, somos introduzidos ao personagem responsável pela movimentação inicial da trama: o marinheiro Vakulinchuk, que diante de um cenário de diversos maus tratos e em condições indignas, inicia o protesto contra a qualidade da carne oferecida, o que é rapidamente rejeitado pelo médico do navio. Dentro deste capítulo do filme, cabe destacar a composição de cena feita para preparar o espectador e, posteriormente, mostrar as condições da carne que provoca a revolta dos marinheiros:

**Figura 4** - O médico do navio examina a condição dos alimentos a bordo.



Fonte: Eisenstein, Sergei. O Encouraçado Potemkin (1925).

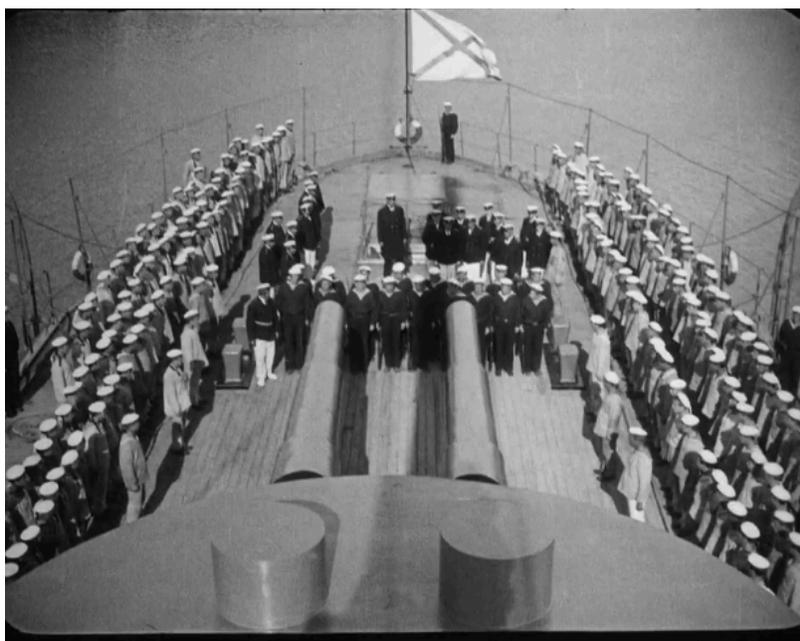
Esta sequência curta é um exemplo de como funciona a montagem métrica. A disposição de cenas mostrada acima, com o médico dobrando seu óculos e aproximando-o do rosto nos prepara de maneira inconsciente a adentrar no ponto de visão do médico, finalizando esta preparação com a imagem do médico aproximando os óculos das larvas para analisá-las. Os planos anteriores à visão do médico possuem o objetivo de concentrar a atenção do espectador no objeto que será apresentado, da mesma forma que auxilia a criar uma rápida antipatia ao

personagem, a partir do momento em que o médico rejeita as queixas de Vakulinchuk junto do restante da tripulação.

Na segunda parte do filme, somos introduzidos à figura do capitão do navio, Golikov, que, ao tomar conhecimento da revolta causada pela condição da carne no navio, reúne os marinheiros e ameaça matar todos que se recusarem a comer carne com vermes. Diante da persistência de alguns, Golikov ordena que os amotinados sejam cobertos por uma lona e que o esquadrão atire neles. Esta ação gera uma escalada de tensão que acaba com Vakulinchuk convencendo o esquadrão a não atirar e acompanhar os marinheiros a tomar o controle do navio, porém morrendo no processo.

Durante a sequência envolvendo a revolta dos marinheiros, alguns momentos são dignos de destaque. Foram escolhidas duas cenas para serem apontadas, a primeira cena envolve a reunião de Golikov diante de seus marinheiros:

**Figura 5** - Reunião no tombadilho



Fonte: Eisenstein, Sergei. Encouraçado Potemkin (1925).

Nesta imagem, pode-se destacar dois pontos distintos. Primeiramente destaca-se como Eisenstein utiliza o contraste entre o preto e o branco, juntamente da posição dos atores em cena para delimitar visualmente a hierarquia presente na embarcação. Também vale destacar no

enquadramento de cena como Eisenstein coloca o capitão como uma figura de autoridade, centralizando-o na tela, ao mesmo tempo em que utiliza os dois canhões frontais do navio para sinalizar que Golikov é o principal alvo da revolta, o que ocasiona em uma imagem dissonante ao capitão, que ao mesmo tempo remete a um local de autoridade e de fragilidade.

O outro trecho selecionado envolve a utilização da montagem tonal para traçar um forte paralelo entre a parte armada e a parte religiosa responsável pelas ferramentas de opressão da classe trabalhadora. Durante as cenas de tensão antes da revolta no encouraçado, Eisenstein nos apresenta uma figura misteriosa segurando um crucifixo. De acordo com Christensen, a representação mística do “monge” é uma alegoria à figura de Rasputin, o conselheiro espiritual do Czar e que possuía um estranho poder sobre a família governante (Christensen, 2021, p. 10). A figura misteriosa também serve como uma metáfora para o fim da religião como uma ferramenta de controle e opressão.

**Figura 6** - O monge, o crucifixo e a espada.



Fonte: Eisenstein, Sergei. Encouraçado Potemkin (1925).

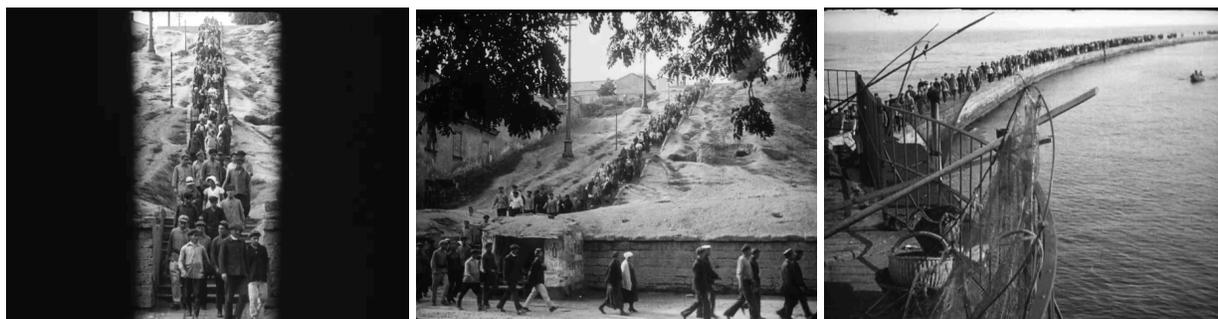
O paralelo entre religião e governo descrito por Christensen fica evidente quando Eisenstein alterna entre cenas fechadas do crucifixo e da espada, ambos ao som de uma nota grave e em enquadramentos similares. O paralelo pode ser visto de maneira mais incisiva após a derrota do monge, quando seu crucifixo cai no chão e se fixa tal qual uma espada.

A terceira parte do filme, “Apelo dos mortos”, apesar de ser curta, carrega um forte simbolismo. Nesta parte, o corpo de Vakulinchuk é enviado para a cidade de Odessa, onde o povo da cidade presta homenagens ao marinheiro. Este trecho marca um momento emblemático do filme ao enterrar seu personagem com características mais próximas de um protagonista e produzir um foco maior no povo da cidade. A ideia de Vakulinchuk, como protagonista da

história, contradiz diretamente a ideia do cinema de Eisenstein durante este período, principalmente ao levar em consideração que o objetivo do cinema naquela época era a construção de um pensamento coletivo e a exaltação de uma ideia unificadora. Com isso, Vakulinchuk cumpre o papel de condutor provisório das ações do filme e permite que o filme foque os cidadãos de Odessa, pessoas comuns que se unem através da luta dos marinheiros do Potemkin.

Outro detalhe de suma importância durante a terceira parte do filme é como Eisenstein filma a população de Odessa. Eisenstein utiliza-se da montagem atonal ao repetir planos de filas imensas de pessoas se movimentando de forma harmônica e em linhas geométricas, fazendo aquilo que Eisenstein define como conflito gráfico. Esta escolha de enquadramento, junto de sua repetição e até mesmo da diminuição do quadro faz com que a população de Odessa pareça ser infinita, o que ressalta a força do coletivo sobre o viés revolucionário.

**Figura 7 - A multidão em marcha**



Fonte: Eisenstein, Sergei. Encouraçado Potemkin (1925).

A quarta parte do filme, intitulada Os Degraus de Odessa, se inicia com interações amistosas entre a tripulação do encouraçado e a população de Odessa, tendo até mesmo a entrega de alguns presentes à tripulação. Este cenário amistoso é subitamente interrompido com o avanço de soldados a mando do Czar, que prontamente passam a atacar a população nas escadarias da cidade e provocam um cenário caótico de massacre. Neste capítulo da história Eisenstein utiliza da multidão para dar a dimensão da gravidade do cenário, porém em determinados momentos se utiliza de ângulos fechados no rosto das vítimas e dos agressores como forma de intensificar o impacto das ações para o espectador.

Dentro desta sequência, destaca-se o trecho envolvendo uma mãe carregando o filho nos braços. Durante toda a cena, a câmera segue uma movimentação única, avançando da esquerda para a direita seguindo a população, enquanto desce as escadarias. Durante um momento de desespero após ver o filho gravemente machucado, uma mãe decide subir as escadarias em direção aos soldados suplicando por ajuda. Neste momento a música cessa e a câmera acompanha em um ângulo mais aberto a súplica da mãe aos soldados, que no enquadramento feito por Eisenstein só é possível identificar suas sombras. O apelo da mãe acaba por ser em vão, pois os soldados atiram nela e continuam sua caminhada descendente rumo ao restante da população.

**Figura 8 - O apelo da mãe sob as escadarias de Odessa**



Fonte: Eisenstein, Sergei. Encouraçado Potemkin (1925).

Nota-se o uso dos diferentes ângulos de visão para manter a organização de cena ao manter a figura do exército czarista em uma posição levemente à esquerda do plano e em uma posição superior nas escadarias, assim suplantando uma posição de superioridade mediante a violência que as figuras responsáveis pela opressão do Estado são capazes de inflingir sobre o cidadão.

Após esta cena, o conflito segue até a cena mais marcante do filme, que envolve um carrinho de bebê descendo as escadarias de Odessa de forma descontrolada, alternando entre imagens do povo correndo em desespero e imagens dos soldados em marcha contra a população. O quarto capítulo do filme se encerra com a retaliação dos marinheiros contra o exército, utilizando as armas do encouraçado para destruir o Palácio da Ópera de Odessa, sob os olhares chocados das estátuas animais que permeiam o local.

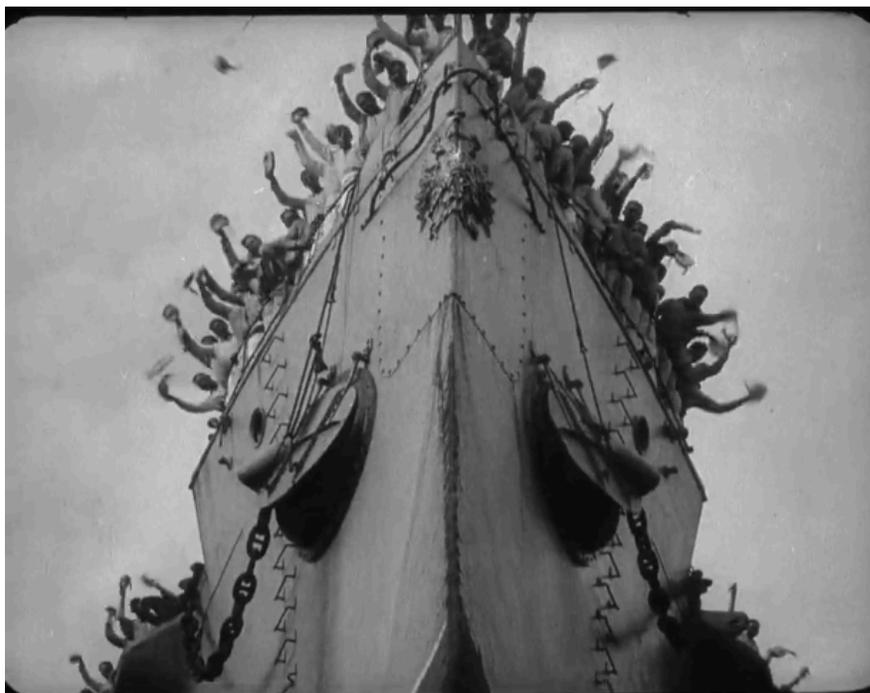
**Figura 9** - O carrinho de bebê nas escadarias de Odessa



Fonte: Eisenstein, Sergei. Encouraçado Potemkin (1925)

A quinta e última parte do filme, intitulada de “Encontro com a Esquadra”, segue uma perseguição entre o Potemkin, que neste momento está fugindo após os acontecimentos de Odessa, e a Esquadra enviada pelo Czar para tomar o controle da embarcação. Em um dos trechos mais tensos do filme, a tripulação do Potemkin faz um apelo à esquadra do Czar por proteção e para que eles também se juntem à causa dos marinheiros. Após uma série de preparativos para uma possível batalha e diversos enquadramentos mostrando a tensão de todos os tripulantes, nos últimos instantes, a Esquadra se junta à causa dos marinheiros do Potemkin e escoltam-nos em segurança até o final de sua jornada.

**Figura 10** - A despedida do Potemkin



Fonte: Eisenstein, Sergei. Encouraçado Potemkin (1925).

Este segmento final da história pode ser interpretado também como um chamado para que todos os trabalhadores, não só da então União Soviética como do restante do mundo, se juntem ao propósito revolucionário e se mobilizem em torno de um cenário em que seja possível o ensejo da Revolução. Cardullo apresenta o desfecho real da tripulação do Potemkin e a adaptação feita por Eisenstein na história:

De fato, o encouraçado navegou para Constança, na Romênia, onde a tripulação de mais de 700 pessoas abriu as válvulas de fundo e buscou refúgio no interior (onde a maioria permaneceu, pelo menos até a Revolução Russa de 1917); Eisenstein, no entanto, deixa a história em aberto, com o Potemkin navegando através do esquadrão amigo e carregando a semente da revolução que floresceria doze anos depois (Cardullo, 2020, p. 82. Tradução própria<sup>22</sup>).

Entre os elementos de destaque da referida obra de Eisenstein, cabe o destaque a falta de protagonista e ao coletivo como personagem principal da trama. Apesar do filme nos apresentar personagens como Vakulinchuk e Golikov, em estruturas tradicionais de história esses

<sup>22</sup> In fact, the battleship sailed to Constanta in Romania, where the crew of over 700 opened her seacocks and then sought refuge inland (where the majority of them remained, at least until the Russian Revolution of 1917); Eisenstein, however, leaves the story open-ended, with the Potemkin sailing forward through the friendly squadron and bearing the seed of revolution that was to bloom twelve years later.

personagens seriam antagonistas durante toda a história apresentada. O que se vê no filme é a utilização dessas figuras de maneira limitada a serem representações da disputa entre trabalhadores e a figura de autoridade responsável pela exploração dentro do universo apresentado. Dentro dessa representação de um drama de uma tripulação de marinheiros, Eisenstein é capaz de extrair elementos para que a situação passada nos marinheiros do Potemkin servissem como um paralelo aos problemas que causaram a queda do czar. De acordo com Christensen, “Eisenstein foi capaz de representar os problemas reais que foram a causa da revolução. Em vez de focar o fato dos ideais comunistas serem muito superiores aos ideais do regime czarista [...]” (Christensen, 2021, p. 11. tradução própria<sup>23</sup>).

Entre os elementos característicos da filmografia de Eisenstein, Christensen (2021) destaca as técnicas de justaposição e de intercalar diferentes elementos para gerar tensão. Um exemplo disso pode ser visto no final do capítulo quatro, quando o palácio de Odessa é atacado sob os olhares chocados de estátuas de leões, uma bela representação da perplexidade de figuras poderosas ao serem confrontadas com o impacto de uma massa trabalhadora unida e com capacidade de retaliar.

### 5.3 Outubro

O terceiro filme de Eisenstein, Outubro (1927), foi o primeiro filme realizado em parceria com Grigori Aleksandrov e foi o primeiro filme encomendado pelo Partido Comunista, como uma forma de celebração dos dez anos da Revolução. De acordo com Cândido (2006), este filme marca o início de tempos difíceis na vida do cineasta, pois Lênin naquela época, já havia morrido (1924) e Trotsky se tornara inimigo da revolução (p. 33). Este período foi marcado por maiores pressões e interferências de Stalin e do partido sobre as obras produzidas. Cândido ressalta este momento ao afirmar que:

Na primeira versão, Lênin e Trotsky surgem como os principais líderes da revolução, como de fato o foram. O crivo estalinista, entretanto, impôs uma série de alterações e várias cenas tiveram de ser modificadas. Na segunda versão, uma cena marcante é quando aparecem os “traidores” da revolução: todos eles têm a fisionomia de Trotsky. Também o papel de Lênin foi reduzido (Cândido, 2006. p. 33).

Apesar do período turbulento para artistas, Outubro é considerado um dos grandes filmes de seu período, especialmente no que tange ao orçamento. Estima-se que esta produção teve um

---

<sup>23</sup> Eisenstein managed to portray the real problems that were the cause of the revolution. Rather than focusing on the fact that the communist ideals were far superior to the ideals of the tsarist regime.

orçamento 20 vezes maior do que a média das produções do cinema soviético da época (Branco, 2020, p. 78). O filme difere de seus antecessores, tanto pela parceria na direção, como pela diferença estrutural da história, especialmente ao considerar que este é o primeiro filme de Eisenstein que não é separado em capítulos e que não se inicia com uma citação a figuras revolucionárias, apesar do filme possuir diversas representações de figuras históricas durante a trama.

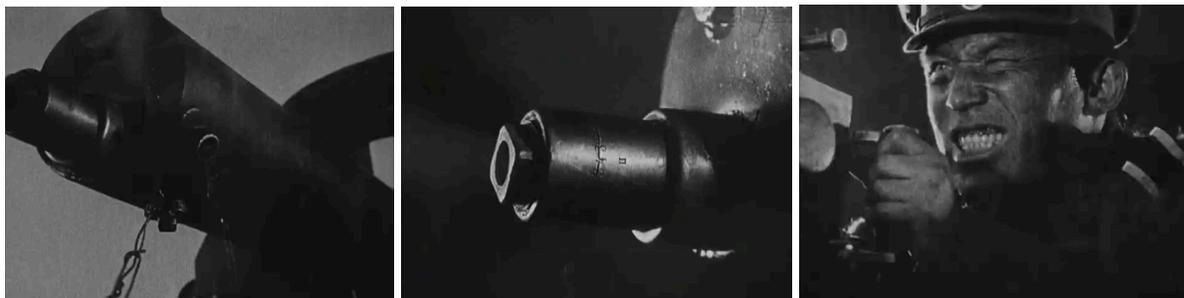
O filme se inicia através de cenas de uma estátua com um orbe em uma das mãos sendo demolida, representando o fim da aristocracia e o fim da religião como objeto de influência política na região. Cenas rápidas de foices ao céu, armas levantadas, figuras gritando e um padre rezando formam um cenário caótico de luta que é rapidamente quebrado no final da montagem, com uma cena dentro de um palácio luxuoso vazio, onde um mordomo faz uma reverência ao entrar no local.

Após esta sequência, somos apresentados a uma realidade ainda frágil de pobreza, indicada por uma fila de pessoas na rua à espera de comida. Este cenário inicial representa bem o período inicial pós-revolução bolchevique, quando o governo provisório burguês, contando com a aprovação dos Mencheviques e os revolucionários socialistas, passou a cuidar do aparato estatal, realizando chamados por anistia geral, maiores liberdades civis e uma nova constituinte (Christensen, 2021, p. 12. tradução própria<sup>24</sup>). Logo após esta cena, o filme nos mostra Lênin insuflando uma multidão contra as medidas do governo provisório, que em sua época não agiu sobre dois tópicos principais: o fim da guerra e a distribuição de terra. Após este momento, ocorre um grande protesto em praça pública, que é rechaçado pelas forças do Estado através da violência. Dentro desta cena, destaca-se a forma que Eisenstein utiliza da montagem para dramatizar o uso da violência. O cineasta intercala ângulos diferentes de uma metralhadora montada com diversas luzes diferentes e imagens de um soldado atirando, causando a sensação de impacto causada pelo uso de tal arma de fogo. Esta sequência de imagens, seguida da multidão em fuga, causa ao espectador o sentimento de indignação causado pela violência aos protestantes.

---

<sup>24</sup>[...] the Socialist Revolutionaries and Mensheviks who initially dominated it believed that at this stage of the revolution the bourgeois provisional government should rule. The government's program called for a general amnesty, broad civil liberties and a constituent assembly to be elected by universal suffrage.

**Figura 11** - Soldados burgueses atingindo protestantes



Fonte: Aleksandrov, Grigori. Eisenstein, Sergei. Outubro (1927).

O filme apresenta uma visão crítica do governo provisório e dos mencheviques, apresentando-os como figuras que utilizam a forma de manipulação utilizada pelos czares. Essa cena é bem representada por uma utilização simples de imagem, quando o cineasta aproveita a mesma imagem inicial da queda da estátua, mas inverte a filmagem, mostrando a reconstrução daquela figura. Outra característica forte deste filme é o uso de imagens espelhadas de figuras importantes da história com estátuas presentes no palácio do governo provisório. Entre elas, destaca-se uma cena em que um general é apresentado ao filme, juntamente de uma estátua de Napoleão. Esta composição de imagem se repete diversas vezes ao longo do filme.

**Figura 12** - O general e Napoleão.



Fonte: Aleksandrov, Grigori. Eisenstein, Sergei. Outubro (1927).

Entre as imagens intercaladas, destaca-se uma interpretação apresentada por Christensen que representa de maneira sucinta o pensamento de Eisenstein:

Em uma longa montagem, Eisenstein exhibe uma escultura barroca de Jesus, seguida por um Deus hindu, o Buda, e numerosos ídolos pagãos. Essa série de imagens, comparadas uma após a outra em close-up, minimiza as diferenças de cada estátua e sugere que todas as religiões são iguais. O cristianismo não está mais correto do que o paganismo. À medida que cada ídolo evolui na complexidade de sua forma artística, do ornamentado Jesus às simples figuras humanísticas ou animais das dos ídolos pagãos, a importância de todos os ídolos diminui (Christensen, 2021, p. 16, tradução própria<sup>25</sup>).

No filme se utiliza uma montagem para disseminar a ideia de que o governo provisório nada mais era do que a manutenção do modelo aristocrata no poder e que deveria ser retirado de todas as formas. Outro ponto de destaque é a forma totalmente diferente que os soldados são retratados neste filme. Enquanto o governo provisório é retratado dentro do palácio, em cenários luxuosos e como uma grande força do passado, os soldados eram representados como uma massa de homens e mulheres comuns, de diferentes idades e que se tratam de “irmãos”, enfatizando o companheirismo presente entre eles e a alegria do coletivo.

Outro ponto importante de destaque da narrativa do filme são as diferentes formas de representar figuras históricas, muito influenciadas pelo momento do partido comunista de centralizar a imagem de Stalin e rechaçar figuras como Lênin e Trotski. Enquanto Lênin aparece no filme de forma tímida, porém com certa relevância, Trotsky não aparece diretamente no filme, porém sua figura é utilizada durante todo o filme como a figura que pretende conciliar os interesses do governo provisório com os interesses dos bolcheviques. Este forte tom crítico pode ser destacado numa cena que representa a reunião das diversas figuras do partido, quando os mencheviques são mencionados - representados pela figura parecida com Trotski - porque pretendem apresentar uma solução pacífica ao impasse das diferentes correntes políticas. Esta ideia de solução pacífica é prontamente ridicularizada no filme no momento em que o filme corta para um close em soldados bolcheviques rindo, diante do discurso e da ideia apresentada.

Após as cenas de reunião e o escárnio feito à ideia de uma conciliação pacífica, inicia-se o processo de invasão ao palácio do governo. Nessas cenas, é possível destacar o mesmo uso da multidão nas escadas para enfatizar a força do coletivo, muitas vezes sendo mostrado como uma massa infinita e imparável. Também cabe ressaltar os diferentes momentos em que o filme

---

<sup>25</sup> In a long montage, Eisenstein displays a baroque sculpture of Jesus, followed by a Hindu God, the Buddha, and numerous pagan idols. This series of images, compared one after the other in close-up, minimizes the differences of each statue and implies that all religions are the same. Christianity is no more correct than paganism. As each idol devolves in the complexity of its artistic form, from the ornate Jesus to the simple humanistic or animalistic, figures of the pagan idols, the importance of all idols diminishes.

apresenta a tentativa vã de manutenção de uma memória ou da tentativa de ganho pessoal com a invasão do palácio. A manutenção da memória pode ser vista nos diferentes momentos em que o filme mostra obras de arte, vasos ornamentados com imagens do antigo czar e figuras religiosas espalhadas pelo palácio, juntamente de cenas em que apenas é mostrado o impacto da invasão na movimentação atípica dos candelabros do palácio. Já a tentativa de ganho pessoal pode ser vista após a rendição dos soldados do governo. Enquanto eles eram rendidos, vários soldados fazem uma pilhagem do palácio, tentando levar talheres de prata e outros ornamentos valiosos. Tal atitude é prontamente repudiada pelos bolcheviques, demonstrando que as intenções dos soldados estavam além de ganhos materiais.

O filme se encerra com a invasão dos bolcheviques à sala oficial do governo e a deposição do governo provisório, o que é celebrado pelo povo presente e, juntamente da trilha e das expressões dos atores, a deposição do governo é tratada como o grande momento heróico do filme. A cena da comemoração é alternada com cenas de relógios que marcam a hora em diferentes locais do mundo, como Berlim e Nova Iorque. Esta escolha de imagens busca representar fortemente a ideia de difundir o ideal socialista pelo mundo, numa clara referência ao pensamento de Trotsky e, conseqüentemente, uma ideia antagônica ao pensamento apresentado por Stalin posteriormente.

**Figura 13** - A hora da revolução ao redor do mundo.



Fonte: Aleksandrov, Grigori. Eisenstein, Sergei. Outubro (1927).

Vale ressaltar uma análise feita por Eisenstein em *A Forma do Filme*, quando o próprio cineasta identifica em *Outubro* sua maior utilização da técnica de tipagem, em especial ao considerar como a expressão dos atores e a construção da ideia através de estereótipos é apresentada. A tipagem é o uso de atores com semelhança a Trotsky como forma de relacionar a

figura como uma pessoa antagônica ao ideal revolucionário de sua época, estabelecendo assim um estereótipo que talvez não tivesse sido construído anteriormente ao redor da figura.

Por último, vale destacar que a simpatia de Eisenstein pelo ideário revolucionário de Trotsky e Lênin, apesar de ter sido consideravelmente suprimido do corte final do filme, é visto constantemente em seu trabalho, com um destaque claro na cena final de Outubro. Esta inclinação à importância do coletivo sobre o individual é vista durante toda a sua obra, porém passou a se contrapor ao enfoque no crescimento interno proposto pelo stalinismo. Esta discordância na forma com que suas histórias tratariam a revolução, somadas ao crescente controle do governo sobre as obras cinematográficas fez com que Eisenstein tivesse que emigrar da Rússia e seguir com sua carreira em países como a França e os Estados Unidos até conseguir voltar ao país em 1937.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A proposta de se analisar trabalhos específicos de um único cineasta dentro de um contexto histórico complexo nos permite estabelecer uma forma simplificada, porém efetiva, de análise de conteúdo e de uma análise contextualizada do material exposto. Importante ressaltar que, pela própria natureza da temática escolhida, o contexto social da União Soviética se torna indispensável, tanto para a construção de Sergei Eisenstein no âmbito pessoal, quanto no âmbito artístico. O aprofundamento, mesmo que modesto, do estudo apresentado sobre a vida de Eisenstein é capaz de elucidar diversos pontos referentes a seus trabalhos e a seu acervo teórico.

Pode-se afirmar que, com a Revolução Russa em 1917 e com o cenário político pós-Guerra Civil, houve, mesmo que de maneira fortuita, a criação de um ambiente propício para a valorização de peças publicitárias e para a utilização de diversas mídias distintas com o objetivo de propagação dos ideais dos recém consagrados vencedores. Também é possível identificar que diversos cineastas da época viram a oportunidade de aprofundar seus estudos teóricos nas ferramentas do cinema e estavam cientes do potencial propagandístico que o cinema como mídia possui. Desta forma, pode-se afirmar que o cinema soviético via como uma de suas maiores forças o serviço como meio de propaganda política. Tal visão contribui para a mudança cultural vista nos anos após a revolução, o que Candido (2006, p. 15) cita como uma mudança que o mundo capitalista jamais conseguiu.

Diante disso, é importante ressaltar que a definição de propaganda não é fixa e possui diversas ramificações diferentes a depender do contexto histórico. Cabe ressaltar a visão de Jowett e O'Donnel (1992) de propaganda como processo socialmente determinado e derivado de uma motivação histórica e como este processo social é capaz de induzir o público a ter diferentes percepções sobre o conteúdo recebido e sobre a forma de enxergar determinados processos criativos. Vale evidenciar novamente a comparação feita por Russell (2009, p. 60) sobre como a conotação da palavra propaganda possuía severas diferenças culturais em países de cultura anglo-saxã se comparado com o território russo. Os países de cultura anglo-saxã tiveram sua primeira experiência com a ideia de propaganda durante a contrarreforma da igreja católica, o que ocasionou em uma visão depreciativa da ideia de propaganda, impulsionada pela resistência do protestantismo na Europa e dos nativos no território da América no período da colonização. Já a falta de experiências similares nas regiões da Rússia e arredores fez com que a população fosse

mais receptiva à prática de disseminação de ideias, ou pelo menos assim fosse vista por aqueles fora do contexto social da época.

Ao analisar a vida de Eisenstein, é possível notar uma gama de conhecimentos de natureza notoriamente distintos para o desenvolvimento de sua arte. Em especial, pode-se destacar seu passado como estudante de engenharia na forma que ele trabalhava com simetrias em seus quadros e composições, assim como seu passado no Exército Vermelho como responsável pela introdução ao pensamento marxista em sua vida, o que claramente inspirou seu trabalho futuramente. Dentre todas as influências, a que possui o principal destaque se encontra no *Kabuki*, tanto em sua própria concepção - um teatro de apresentações simples voltadas às classes mais baixas - quanto em sua variedade de elementos em cena e em como Eisenstein planeja juntar diversos elementos como luz, som, movimento, expressão para a formação de uma imagem coesa.

Em relação ao acervo teórico de Eisenstein, se faz necessário destacar a complexidade de seu arcabouço teórico e pontuar que muitas das teorias de Eisenstein não foram apresentadas neste trabalho. Por mais que isto acabe por delimitar a profundidade analítica que o atual trabalho possui, isto não impede de realizar observações sobre a obra e sobre as ideias do cineasta. No momento, aproveita-se para explicitar ideias julgadas de suma importância para o desenvolvimento de todo o cinema de montagem soviético.

A definição teórica proposta por Eisenstein de que o cinema pode ser definido como a justaposição de dois planos isolados que em sua união formam um produto à parte pode ser vista como um pilar para o processo criativo da construção de um filme. É importante destacar que, embora Eisenstein apresente a montagem como elemento importante na criação de um filme, o cineasta não pretende hierarquizar os elementos responsáveis pela criação da história, assim tornando possível a valorização de vários elementos para a neutralização da ação proposta em cena. A rejeição por um conceito hierárquico de montagem também pode ser visto nos diferentes tipos de montagem apresentados por Eisenstein. O autor deixa claro que todos os métodos - montagem métrica, montagem rítmica, montagem tonal, montagem atonal e montagem intelectual - são complementares e podem ser utilizados de maneira simultânea, e que não os torna inferiores de forma alguma. Inclusive Eisenstein considera esses diferentes métodos como parte de uma estratégia de montagem, com o intuito de construir a história através do conflito entre as diferentes imagens e os diferentes sentidos apresentados.

Ao utilizarmos conceitos da teoria crítica — em especial Max Horkmeier e Robert H. Cox —, é possível visualizar características similares entre os trabalhos teóricos desses dois autores com o trabalho de Eisenstein, dentro de suas respectivas áreas. Pode-se usar da afirmação de que os interesses se impõem sobre a produção de conteúdo e tendem a reproduzir a ordem existente para avaliar o trabalho de Eisenstein como um método de criação e reprodução dos conceitos do sistema vigente à época. Ou seja, tanto a teoria quanto os filmes de Eisenstein podem ser vistos como ferramentas para a manutenção e repetição do ideário coletivo característico do governo revolucionário. Também pode-se utilizar da teoria da virada afetiva apresentada por Hutchinson e Bleiker (2014). Nesta abordagem, é apresentado como representações públicas podem conectar emoções individuais e torná-las um produto coletivo, mesmo que com diversas subjetividades intercaladas. Dentro desse conceito, o cinema de Eisenstein pode ser considerado um produto capaz de criar o suporte conceitual para que as emoções coletivas sobre a luta do proletariado sejam estabelecidas e reproduzidas.

Pode-se discorrer sobre os filmes selecionados e em como Eisenstein utiliza seus métodos para guiar a emoção do espectador. Em *A Greve* (1925), Eisenstein utiliza cenas intercaladas do abate de um animal ao massacre realizado pelos agentes da lei a serviço do capitalismo, aplicando assim o conceito de montagem intelectual para causar o choque gráfico, ao mesmo tempo em que torna a crítica à estrutura de opressão capitalista explícita. Em *O Encouraçado Potemkin* (1925), o contraste visual e a posição de diversos elementos em cena reforçam essa ideia de hierarquização e a necessidade de romper tal conceito. Destacam-se as cenas das escadarias de Odessa, que se utiliza tanto das luzes quanto da direção da câmera e até mesmo do posicionamento dos personagens - a mãe indo em direção aos soldados que estão degraus acima dela - para aumentar o apelo emocional e propor o fim dessa visão verticalizada de sociedade. Já em *Outubro* (1927), a cena que destaca o apelo emocional está em seu final, quando o governo provisório é derrotado e diversos relógios marcando a data de várias cidades do mundo aparecem em tela, reforçando a mensagem de que o momento da revolução estava próximo para todas as sociedades, não só para os soviéticos.

Ao nos aprofundarmos nesses três filmes de Eisenstein, alguns elementos constantes em suas obras podem ser destacados. Um deles é a falta de protagonistas em suas histórias, o que ressalta o conflito de classes presente nos filmes. A ideia de não antagonizar os indivíduos de forma simplória, mas sim de evidenciar o distanciamento das classes e a impossibilidade de

conciliação. Tais elementos são vistos nos três filmes selecionados - A Greve, O Encouraçado Potemkin e Outubro. Dentre esses, destaca-se Outubro pelo uso mais direto do confronto e pela impossibilidade de acomodar diferentes visões de classes distintas.

Eisenstein foi capaz de trazer propaganda e arte de uma forma que os dois elementos não estavam em qualquer contradição, mas sim em sintonia. Dentro da ideia de neutralização que o próprio autor desenvolve, pode-se afirmar que Eisenstein é capaz de neutralizar tais elementos e transformar algo que, para muitos, poderia ser antagônico em algo harmônico e lógico. Ele mesmo define essa fusão, quando opina sobre a necessidade de se construir “uma forma completamente nova de cinematografia – a realização da revolução na história da cultura, construindo uma síntese de ciência, arte e militância de classe” (Eisenstein, 1990, p. 84).

Diante disso, é possível afirmar que a obra e os textos de Eisenstein influenciaram positivamente a arte de forma geral e influenciaram diversos diretores ao longo dos anos. Não só isso, mas ele também foi capaz de inovar tanto no aspecto técnico quanto no aspecto emocional que o audiovisual é capaz de oferecer. Em suma, Eisenstein levou ao cinema não apenas um repertório técnico, mas uma lição perene: a arte, quando aliada a um projeto político claro, pode ser tão transformadora quanto as revoluções que retrata.

## REFERÊNCIAS

- ANDRADE, H. F. de. O realismo socialista e suas (in)definições. *Literatura e Sociedade*, 2010. 15(13), 152-165. <https://doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i13p152-165>
- ANDREW, James Dudley. *As principais teorias do cinema: uma introdução*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.
- ANISSIMOV, I. El cinema soviético. *Los films de Eisenstein. Nuestro cinema*, 1932, 4: 111-116.
- BRANCO, Sergio Dias. Nas Flores Vermelhas:: três estudos sobre a revolução de outubro e o cinema. **Estudos do Século XX**, Coimbra, v. 20, p. 65-82, 31 dez. 2020. Anual. Disponível em: <https://impactum-journals.uc.pt/estudossecxx/article/view/6815/7014>. Acesso em: 18 maio 2025.
- CÂNDIDO, Luciana da Silva. *Propaganda e arte no cinema de Sergei Eisenstein*. 2006. 84 f. TCC (Graduação) - Curso de Comunicação Social, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/249951>.
- CARBONARI, Marília. *A biomecânica de Meyerhold como recurso artístico-pedagógico de treinamento e criação corporal do ator*. Guarapuava. Unicentro, 2013. Disponível em: <http://repositorio.unicentro.br:8080/jspui/bitstream/123456789/863/5/A%20BIOMECA%20COMO%20RECURSO%20ART%20C3%8DSTICO.pdf>
- CARDULLO, R. J. The Idea and the Image. On Sergei Eisenstein's Battleship Potemkin. *Hermeneia: Journal of Hermeneutics, Art Theory & Criticism*, n. 24, 2020. Disponível em: [https://hermeneia.ro/wp-content/uploads/2020/05/Hermeneia\\_24\\_2020\\_final.pdf#page=76](https://hermeneia.ro/wp-content/uploads/2020/05/Hermeneia_24_2020_final.pdf#page=76).
- CARVALHO, Diogo. Stalinismo, cultura e cinema na URSS. *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História ANPUH. São Paulo, 2011*. Disponível em: [http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300296171\\_ARQUIVO\\_Stalinismo,Cultura\\_eCinamanaURSS.pdf](http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300296171_ARQUIVO_Stalinismo,Cultura_eCinamanaURSS.pdf).
- CHATEAURAYNAUD, Francis. *A CAPTURA COMO EXPERIÊNCIA: Investigações pragmáticas e teorias do poder*. *Revista Brasileira de Ciências Sociais [Internet]*. 2017;32(95):329504. Disponível em: <https://doi.org/10.17666/329504/2017>
- CHRISTENSEN, Carsten Sander. "THE RUSSIAN REVOLUTION (1905-1921) EXPLAINED THROUGH THE PROPAGANDA MOVIES OF THE SOVIET FILM DIRECTOR SERGEI EISENSTEIN" *Studia Humanitatis*, no. 1, 2021, pp. 4.
- COSTA, Adriano Medeiros; DE OLIVEIRA, Elizângela Justino. O cinema russo-soviético: uma proposta de periodização. *Comunicação & Informação*, 2023, 26: 336-362. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/ci/article/view/77181/40340>
- DE SÁ, Michele Eduarda Brasil. *Teatro Kabuki: das origens à contemporaneidade*. *Estudos Japoneses*, 2017, 38: 97-108. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ej/article/view/148814/146146>
- EISENSTEIN, Sergei. *A Forma do Filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002. 232 p.

EISENSTEIN, Sergei. A Greve. Produção: Goskino. União Soviética, 1925. Filme [Mídia]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VD40vLjRaNA&t=1211s>. Acesso em: 27 mar. 2025.

EISENSTEIN, Sergei. O Encouraçado Potemkin. Produção: Goskino. União Soviética, 1925. Filme [Mídia], 74 min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TrEmh2UGzwI>. Acesso em: 25 mar. 2025.

EISENSTEIN, Sergei. ALEKSANDROV, Grigori. Outubro. Produção: Goskino. União Soviética, 1928. Filme [Mídia]. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=KD\\_FVxk8y6M&t=3826s](https://www.youtube.com/watch?v=KD_FVxk8y6M&t=3826s). Acesso em: 01 abr. 2025

EISENSTEIN, Sergei. O Sentido do Filme. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002. 152 p.

ELLUL, Jacques. Propaganda: the formation of men's attitudes. Nova York, Vintage, 1973

FERRO, Marc. Cinema e história. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Paz e terra, 2010. 244 p.

FONSECA, João Barreto da; PAIVA, Vanessa Maia Barbosa de. Eisenstein, o cineasta da Revolução \* Eisenstein, the filmmaker of the Revolution. História e Cultura, [S.L.], v. 6, n. 1, p. 144-160, 17 mar. 2017. Revista Historia e Cultura. <http://dx.doi.org/10.18223/hiscult.v6i1.2046>. Disponível em: <https://ojs.franca.unesp.br/index.php/historiaecultura/article/view/2046>.

FRANCISCON, Moisés Wagner; DE OLIVEIRA, Dennison. O cinema soviético e as representações da Revolução de Outubro e da Guerra Civil\* The soviet cinema and the representations of the October Revolution and Civil War. História e Cultura, 2017, 6.1: 161-194. Disponível em: <https://periodicos.franca.unesp.br/index.php/historiaecultura/article/view/1982>.

GIROUX, Sakae Murakami. A formação do teatro Kabuki. Estudos Japoneses, 1991, 11: 109-120.

GUIMARÃES, Pedro Maciel. No rosto, lê-se o homem: a fisionomia no cinema. Significação: Revista de Cultura Audiovisual, [S. l.], v. 43, n. 46, p. 85-105, 2016. DOI: 10.11606/issn.2316-7114.sig.2016.121048. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/121048>.

HUTCHINSON, Emma. BLEIKER, Roland. (2014). Theorizing Emotions in World Politics. International Theory. 6. 491-514. 10.1017/S1752971914000232.

JOWETT, Garth S.; O'DONNELL, Victoria. Propaganda and Persuasion. 2nd edition. Newbury Park, CA. 1992.

MARIE, Jean-Jacques. História da guerra civil russa: 1917-1922 / Jean-Jacques Marie ; tradução de Patrícia Reuillard e Janyne Martini. – São Paulo : Contexto, 2017. 272 p. Disponível em: [https://ia800304.us.archive.org/0/items/historia-da-guerra-civil-russa-1917-1922-jean-jacques-marie/Histo%CC%81ria%20da%20Guerra%20Civil%20Russa\\_%201917-1922%20-%20Jean-Jacques%20Marie.pdf](https://ia800304.us.archive.org/0/items/historia-da-guerra-civil-russa-1917-1922-jean-jacques-marie/Histo%CC%81ria%20da%20Guerra%20Civil%20Russa_%201917-1922%20-%20Jean-Jacques%20Marie.pdf).

MONTEIRO, Gustavo Feital. Propaganda e Representação: Analisando Definições Conceituais. *Caminhos da História*, Montes Claros, v. 27, n. 1, p. 186-204, 11 jan. 2024. Semestral. Disponível em: <https://www.periodicos.unimontes.br/index.php/caminhosdahistoria/article/view/4865/4958>. Acesso em: 30 jan. 2025.

RUSSELL, Michael. Soviet montage cinema as propaganda and political rhetoric. 2009. Disponível em: <<https://era.ed.ac.uk/handle/1842/4084>>

SANTOLIN, Cezar Barbosa. RIGO, Luiz Carlos. REPRESENTAÇÕES DA OBESIDADE NO CINEMA: O “BURGUÊS GORDO” EM A GREVE (1925) DE EISENSTEIN. *Movimento*, Porto Alegre, v. 25, e25076, 2019. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/mov/a/y7v9HRfXWNtWj6tKjw3zWqC/?lang=pt&format=pdf>>

SENADO Federal, A história da Revolução Russa: o triunfo dos soviets. v.III, v.240-C, Brasília: Senado Federal, 2017. Disponível em: [https://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/530450/A\\_historia\\_revolucao\\_russa-v.3.pdf?sequence=3&isAllowed=y](https://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/530450/A_historia_revolucao_russa-v.3.pdf?sequence=3&isAllowed=y). Acesso em: 24 fev. 2025.

Silva, Marco Antônio de Menezes. Teoria crítica em relações internacionais. *Contexto Internacional*, 27(2), 249–282. (2005). Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0102-85292005000200001>

SILVA, Sílvio César. Cinema, multidimensionalidade e ideologia. *Contemporânea* (Título não-corrente), 2008, 6.1: 83-93. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/contemporanea/article/view/17093/12577>>.

URTADO, Melina Boratto; SANTOS, Rosemary Conceição dos; FUKUSHIMA, Sérgio Sheiji. Efeito Kuleshov: a influência do contexto emocional no processamento de faces. **Cérebro & Mente**: Reflexões e Processos Psicológicos Básicos, Juiz de Fora, v. 14, n. 1, p. 120-139, 18 nov. 2020. Trimestral. Disponível em: <https://pepsic.bvsalud.org/pdf/psipesq/v14nspe/09.pdf>. Acesso em: 10 jun. 2025.