



**O cinema e o poder das imagens na Segunda Guerra Mundial:
o cinema propagandístico alemão e a resistência do cinema soviético
nos filmes de Serguei Eisenstein**

Samara Oliveira Marques da Silva¹

Resumo

As análises do ensaio almejam contribuir para a epistemologia dos estudos sobre cinema e história. Em uma História Cultural, onde o principal agente histórico são as massas, explorar sua dinâmica cultural e sua simbologia, é o modo pelo qual os historiadores infiltram-se em seu imaginário para compreendê-lo, outrossim, a realidade que o cerca. No imaginário, revela-se a amalgama da relação do público com o privado. Sonhos e desejos estão impregnados de ideais políticos. Manifestando, muitas vezes, os latentes desígnios dos dirigentes políticos, do que os do próprio indivíduo. Portanto, através da reflexão dos filmes propostos pelo ensaio, pretende-se imergir ao mundo da psicologia das massas. Interpretá-la, por intermédio da antologia fílmica, é compreender de que maneira os governos totalitários conseguiram manipular as massas por meio das emoções para dominá-las.

Palavras-chaves: Cinema, modernidade, estética, massa, fascismo, movimento.

Abstract

This essays aims to analysis and to contribute to the epistemology of film studies and history. From the Cultural History, where the main historical agent is the mass, explore their cultural dynamics and its symbolism, is the way by which, historians infiltrate in your imaginary to understand it, moreover, the reality that surrounds it. In the imaginary, it is revealed the public relationship with the private amalgam. Dreams and desires are impregnated political ideals. Expressing often latent motives of political leaders than the individual himself. Therefore, through the reflection of the films offered by the test, it is intended to immerse the world of mass psychology. Interpret it, through the film anthology, is to understand how totalitarian governments have manipulate the masses through emotions to dominate them.

Keywords: Cinema, modernity, aesthetics, mass, fascism, movement.

¹ Mestranda em História pela UFPR (Universidade Federal do Paraná). E-mail: samaramarquesmt@hotmail.com.



Introdução

A modernidade é marcada pela mudança de paradigmas, seu surgimento instala um novo tempo em que o homem perde o vínculo com a tradição. Essas mudanças são refletidas na arte, que assimila as características da modernidade, abandonando seu caráter de culto e ritual, para assumir uma forma autônoma de arte (Benjamin, 1955). Conseqüentemente, ocorre uma aproximação entre a obra de arte e o indivíduo, tornando-a parte de seu cotidiano. Essa mudança, garantiu a arte o poder de transformar não só o seu significado, mas também a percepção sensorial do indivíduo. Como por exemplo, o cinema que mudou a forma de se contemplar a arte. Nos filmes é projetado muito mais do que uma miniatura do cotidiano, pois, o cinema é um genuíno veículo de fluxo de ideias traduzidas em filmes, que tem o poder de modificar a maneira de se enxergar o mundo e a si próprio.

Através dos filmes, pode-se encenar como a vida deveria ser, os sonhos e desígnios das pessoas, portanto, o limite entre o público e privado, passa a ser desafiado. Reside nesse ponto, uma ameaça a autonomia crítica do indivíduo, que persuadido pela manipulação emocional do enredo, a transpor as ideias do filme, na prática do cotidiano. Uma conexão é aberta para o acesso à psicologia das massas (Kracauer, 1988), bem como ao seu domínio, exemplificados nas propagandas política dos governos totalitários. É válido ressaltar que, na natureza da arte reside seu caráter emancipatório, desse modo, a dominação política sobre as massas pretendida pelos governos totalitários será um embate de forças. Uma verdadeira guerra, entre arte e a propaganda política é traçada. As discussões apresentadas durante o estudo, buscam mostrar os desdobramentos da dicotomia entre a arte e a propaganda política, através das análises fílmicas e seu efeito sobre as massas.

A sensibilidade desfigura-se com o advento do cinema na modernidade

A modernidade é antes de mais nada uma experiência, conforme epílogo Xavier (2001, p. 39), é colocar-se em um espaço repleto da sinestesia de luzes, sons e cores que preenchem os grandes centros urbanos e contempla os olhos dos homens inebriados com as agitações sensoriais, que transformam não apenas a geografia da metrópole, mas, igualmente, modifica sua sensibilidade de percepção.

O advento da modernidade fez ferver grandes transformações, em curtos espaços de tempo, provocando um choque na mentalidade do homem do final do século XIX. Esse homem, percorria os grandes centros urbanos marcado pelo ritmo acelerado dos automóveis nas ruas, dos compassos dos sons das máquinas nas



fábricas, das marchas dos passos das pessoas que se distraíam com as vitrines da cidade, com os feixes de luzes vindo de todos os lugares, com toda forma de estímulo sensorial, ainda muito estranha para esse homem.

Um dos elementos que compunha os grandes centros urbanos eram as casas de espetáculo, segundo atesta Xavier (2001, p. 411), nela o homem comum, o trabalhador, poderia garantir algumas horas de prazer após um exausto dia de trabalho. Consistia-se em vários gêneros, desde zoológicos, museus passando por casas de músicas e necrotério. Em meio a agitação dos grandes centros urbanos, um espetáculo em particular reserva um espaço ilustre na opção de lazer, carregando sua essência no movimento, o cinema, começa a dar seus primeiros passos. Assim descrito por Xavier (2001, p. 31), "O cinema, então, marcou o cruzamento sem precedentes desses fenômenos da modernidade. Tratava-se de um produto comercial que era também uma técnica de mobilidade e efemeridade". Isto é, o cinema é a arte da técnica.

O cinema expressa o sentimento de modernidade no homem do século XX, utilizando-se da técnica, o cinema é o marco de transição da tradição para a criação de um tempo moderno, que não quer carregar vínculo algum com o passado e sim personificar o futuro. Uma arte genuinamente moderna, fruto de uma mentalidade materialista que buscava corporalizar seus sonhos, seus desejos, seus gostos e sua cultura. O cinema é objetivação dessa mentalidade industrial-burguesa, que identificava no progresso sua superioridade legitimada em seus avanços tecnológicos. Marcada pelo orgulho de sua erudição, esse homem pretende transformar o mundo num reflexo de si próprio, ou seja, um mundo mais iluminado por intermédio da racionalização do cotidiano. O cinema, na lógica da racionalização, é a transformação da arte em técnica, incorporando a função de simbolizar a ufanía desenvolvimentista desse homem moderno.

A técnica foi a ponte que conduziu o público até o cinema, e a receptividade do público será condicionada com base na figuração do real exibido na tela, proporcionando uma exploração do imaginário, como ilustra Xavier (1978, p. 21), trazendo uma dimensão da realidade reproduzida em tela, garantida pelo movimento. Movimento que garante o estímulo necessário aos olhos, pois entram em ligação com as imagens e transmitem um choque sensorial no espectador.

A própria natureza da imagem cinematográfica garantia uma positividade ética, ancorada na espontaneidade do processo, e uma positividade estética, ancorada no movimento nela presente: seria a fixação do movimento das próprias coisas que, deslocado para a tela, permitiria a sua percepção dentro de nova óptica, reveladora de sua essência escondida (XAVIER, 1978, p.68).



O cinema germina nesse contexto em que os avanços tecnológicos metamorfosearam tudo que tocara, os objetos de consumo, as paisagens das ruas e os costumes, não poupando nem ao homem e ao seu aparelho sensorial.

A estética fílmica a serviço do fascismo

A partir do momento que o cinema se estruturou como indústria, e passou a fazer parte do cotidiano das pessoas como forma de entretenimento, foi assimilado pela lógica de consumo. Eram os produtos a serem comprados pela população, suas tramas aparentemente ingênuas, camuflavam um ideário político por trás de um apelo emocional de seus enredos.

O exemplo mais explícito, pode ser verificado na Alemanha Nazista, em que Joseph Goebbels, ministro da propaganda do III Reich, orquestrava a maneira como a cultura deveria ser produzida e transmitida à população. Não mediu esforços para manipular, o quanto fosse preciso, a estética artística das diversas manifestações culturais. A pretensão era torná-la funcional, dá-la um papel politizador com o objetivo de criar uma identidade para as massas. A essa idiosincrasia desenvolvida pelos governos totalitários, Benjamin (1955) nomeará de “estetização da política”, no qual, usurpa-se a virtude genuína da arte, a capacidade de reflexão crítica da realidade, substituindo-a por uma inócua função social. Onde, apenas, se reproduz os ideários dominantes, sem grandes chances de estimular mudanças nas estruturas sociais.

O pano de fundo para o desenvolvimento da “estetização da política”, ocorre com o advento da sociedade de massas, visto que numa modernidade onde a tradição e a religião abandonaram seu papel de estruturar a vida do indivíduo, coube ao mercado fazê-lo. Por conseguinte, a vida passa a ser racionalizada, são as leis do mercado que condicionam a vida do homem moderno. Como seus desejos e sonhos passam a ser produzidos em massa, para a mensagem chegar ao seu interlocutor - no caso, um grande contingente de pessoas -, ela precisa ser objetiva, ou seja, simples e clara. Portanto, é previsto que estereótipos e clichês emocionais sejam altamente explorados pela propaganda nazista, a intenção é aniquilar a capacidade crítica do indivíduo e substituí-la pela emoção, contando com a irracionalidade como forma de guia para incutir sentimentos no público projetados pelos filmes.

A construção do imaginário fascista pode ser investigada a partir da análise fílmica. Analisando a produção dos filmes, é possível desvendar os mecanismos utilizados pelo governo totalitário para instigar a identidade fascista/nacionalista sobre a seu povo, ademais, a resposta da população a esses estímulos.



Cenário da Alemanha no período pré-Hitler

Antes de iniciar a análise dos filmes de propaganda nazistas, é necessário fazer uma contextualização do período. A Alemanha saiu do primeiro pós-guerra, com um semblante de derrota e marcada pela miséria, consoante aos estudos de Kracauer (1988), sobre a história psicológica do cinema alemão, coube aos filmes a função de reconstruir o orgulho alemão ferido pela guerra. Não é de se estranhar, que o governo alemão subvencionou a produção dos filmes por toda a década de 1920. Desmistifica-se a ideia de que somente o governo nazista orquestrou a construção da mentalidade nacionalista alemã, o trabalho do forjamento ideológico nacionalista, já era praticado antes mesmo de Hitler assumir o governo. Como atesta Kracauer (1988, p.17) “Só se pode compreender totalmente a técnica, o conteúdo da história e a evolução dos filmes de uma nação relacionando-os com o padrão vigente nesta nação”.

O que se pode ressaltar, durante esse período, é a frequência de temáticas mórbidas que compunham as tramas dos filmes da década de 1920. Nomes como Fritz Lang e F. W. Murnau ganharam prestígio, e seus filmes com histórias sinistras e instigantes, que trazem um questionamento social, se popularizaram, como os filmes de Lang, o enigmático *M - Eine Stadt sucht einen Mörder* (*M - O vampiro de Düsseldorf*, 1931) e *Metropolis* (*Metrópolis*, 1927). E *Nosferatu, Eine Symphonie des Grauens* (*Nosferatu*, 1922) de Murnau. Observa-se nas temáticas dos filmes desse período, uma necessidade de busca de um passado heroico, elementos românticos e medievais estão sempre presentes nas tramas, além da constância de enredos macabros e de natureza patológica. Os filmes constituíam-se numa forma de fuga da realidade miserável que a Alemanha passava, as grandezas de um passado glorioso vendavam os “fantasmas” da crise político-econômica vivenciada nesse período. Esses “fantasmas” açodavam a população alemã, e não tinham a menor pretensão de zarpar. Conforme a analogia de Kracauer (1988, p.258) “Ambos os filmes desvendam a situação psicológica daqueles anos cruciais e ambos antecipam o que irá acontecer em ampla escala, a não ser que as pessoas consigam se libertar dos fantasmas que as perseguem”.

Outro filme bastante conhecido foi o *Das Cabinet des Dr. Caligari* (*O Gabinete do Dr. Caligari*, 1920) de Robert Wiene. O filme é marcado pelo crepúsculo dos cenários, sombras e penumbras anunciam a visão deformada do mundo de um jovem que conta a história. O filme é um sintoma das profundas incertezas quanto a República de Weimar. Um ponto, constatado por Kracauer (1988, p.293), é a predisposição alemã para o autoritarismo. Segundo, Kracauer (1988), a sombra de Caligari pairou sobre o cinema alemão até a tomada de poder por Hitler. Destarte,



as crises na conjuntura social alemã projetadas nos filmes, facilitaram a tomada de poder por Hitler. Como afirma Kracauer (1988, p.23), "Por trás da história explícita das mudanças econômicas, exigências sociais e maquinações políticas, existe uma história secreta envolvendo os dispositivos, e o cinema alemão pode ajudar a compreender a ascensão de Hitler".

O triunfo da vontade

A massa não tem consciência do terrorismo espiritual que está exposta, nem do escândalo abuso de sua liberdade humana, e não tem ideia da irracionalidade básica da doutrina. Só vê sua força impetuosa- a brutalidade e o propósito de sua expressão- e no final a massa sempre se submeterá a ela (HITLER, Adolf. *Mein Kampf*).

Muitas estratégias utilizadas durante o III Reich foram retiradas do livro *Mein Kampf*², de Adolf Hitler, e o pequeno trecho citado acima revela o latente menosprezo que Hitler sentia pela massa. Hitler acreditava que a massa não tinha aptidões mentais para adquirir por si própria uma consciência elevada, por isso, delega às propagandas nazistas a função de tutelar e guia-las ao êxito da conquista da consciência elevada.

A recessão econômica e a fome generalizada passaram a fazer parte do cotidiano alemão. Os ideais liberais que outrora eram motivos de inspiração, agora, são colocados como culpados das crises existentes. A velha política liberal burguesa não mais poderia dar conta de solucionar e explicar o mundo caótico que a Europa estava vivenciando. Sob esse ambiente conflitante, desesperador e com um futuro incerto, tornou-se o local propício para o surgimento de líderes messiânicos e suas soluções levianas, e para o fascismo germinar (Paxton, 2007, p. 39). Nessa época de adversidades, é resgatado a ideia darwinista de que a luta inexorável pela sobrevivência é de ordem natural, fundando-se o Darwinismo Social. Conduziram esse pensamento da biologia à política (Paxton, 2007, p. 39), o mais apto é o mais forte e certas exigências são obrigatórias. Se na biologia o mais forte traz a evolução, na política trará o progresso.

O que se pode dizer é que as circunstâncias levaram a Alemanha a vivenciar os preceitos profetizados em *Mein Kampf*, foi uma mistura interessante de circunstâncias de crise político-econômica, desesperança no futuro, e um líder que encarna uma missão messiânica de solucionar esses problemas. *Mein Kampf* configura-se em um aparato filosófico prosaico, não chega a constituir-se em uma

² Livro com dois volumes de autoria de Adolf Hitler. Posteriormente, serviu de guia ideológico e de ação pelo partido nazista.



doutrina, apenas assimila diversas tendências de pensamento que pairavam o final do século XIX e início do XX. Como Paxton (2007, p.38) sucinta, “O fascismo não se baseia de forma explícita num sistema filosófico complexo, e sim no sentimento popular sobre as raças superiores, a injustiça de suas condições atuais e seu direito a predominar sobre os povos inferiores”. Entretanto, foi baseado em suas ideias que Goebbels urdiu a estrutura da propaganda nazista. Várias das ideias contidas em *Mein kampf*, serão materializadas nos filmes, nos hinos, nas insígnias, nos espetáculos ascéticos e em todas as formas possíveis de instrumentalização da vida que o III Reich experimentou. Incluindo, o filme intitulado *O triunfo da vontade* (*Triumph des Willens*, Leni Riefenstahl, 1936), filme que melhor expõe a “imagem” que o governo nazista acreditava possuir e desejou insuflar sobre a sociedade alemã do período.

O *Triunfo da Vontade* é a expressão do governo nazista, tudo registrado no filme foi austeramente calculado para transmitir uma ideia de unidade no III Reich. As massas, o Estado, o Partido e o Líder, juntos compõem as forças que solidificam a base do nazismo. Os quatro elementos foram retratados no filme de Leni Riefenstahl, cada um desempenhando sua função dentro da lógica fascista. Paxton (2007, p. 205) decompõe o regime fascista em 4 partes (líder, Estado, Partido e sociedade civil) e chama-o de “quadrilátero tenso”. O apoio das massas é primordial, ela se torna um elemento importante devido a lógica social da sociedade industrializada do século XX, em que tudo torna-se um produto a ser comercializado, portanto, a política não estaria isentada. A política passa a ser um produto a ser consumido, destarte, surge uma necessidade de deixá-la palatável ao público, o que possibilita o surgimento do termo “estetização da política”. Estetizar a política não se limita apenas em apresentações, mas estende-se a completa dominação cultural. O objetivo é claro, obter o monopólio das informações e assim doutrinar a população para os seus ideais.

O nacional-socialismo liquidou as características essenciais que caracterizaram o Estado moderno. Tende a abolir separação entre Estado e sociedade transferindo as funções políticas para os grupos sociais que de fato estão no poder. Em outras palavras, o nacional-socialismo tende ao autogoverno direto e imediato dos grupos sociais dominantes sobre o resto da população. Além disso, manipula as massas liberando os instintos mais brutais e egoístas do indivíduo (MARCUSE, 1999, p. 32).

Uma forma eficaz encontrada pela propaganda nazista para estetizar a política, ocorreu por intermédio das realizações de majestosos espetáculos ritualísticos produzidos por Hitler. Um congresso em especial, produzido para saudar os membros do Partido chamado de “Dias do Partido”, sediado na cidade de



Nuremberg, será registrado pelas câmeras da cineasta Leni Riefenstahl. A característica marcante dos espetáculos produzidos pela propaganda nazista de Goebbels é seu alto teor hierático. Com o objetivo de atrair as massas e cativá-las, a decoração dos espetáculos, ou seja, sua montagem é previamente pensada para seduzi-las através de apelos sensoriais, seus efeitos pirotécnicos foram eternizados em *O triunfo da vontade*.

Todos os sentidos são explorados. Os olhos são contemplados pela simetria da arquitetura das marchas dos militares e dos membros do Partido. Seus passos, compassados uniformemente, obedecem a um ritmo aguerrido sob hinos e canções wagnerianas. Os tímpanos dos ouvidos vibravam, com os tambores e coro das massas cantando os hinos que exaltavam a honra e a bravura dos soldados mortos nas guerras. Nas filmagens, conforme descrevem Furhammar e Isaksson (1976, p. 98), alguém pergunta: "De onde você vem camarada?" E ecoam vozes de todos os cantos respondendo sua naturalidade, porém, um unissonante coro emerge gritando: '*Ein Volk, ein Fuhrer, ein Reich!*' (Um Povo, Um Líder, Um Reino!)

Os habitantes de Nuremberg transformam-se em massa (FURHAMMAR, ISAKSSON, 1976, p. 99), aqui não há mais cidadãos, ou indivíduos, e sim o povo arquitetado pela propaganda nazista para ser a fisionomia das massas. Cada rosto filmado pela câmera de Leni Riefenstahl, tem sua função de representatividade. São filmadas mulheres em trajes típicos, crianças atentas, agricultores, bandeiras esvoaçantes e mãos em gestos de saudação, todos em clima de uma singular euforia cívica atizada pela passeata litúrgica.

Na sequência de abertura, de *O Triunfo da Vontade*, o avião de Hitler é exibido sobrevoando para Nuremberg. Seu avião é filmado perpassando as brancas nuvens do céu. Inexoravelmente, vem à memória a imagem de um semideus envolto numa névoa atmosférica a zelar pelo bem de seu povo (FURHAMMAR, ISAKSSON, 1976, p. 99). A figura do líder é exaustivamente explorada, seguindo a lógica da política como consumo, o líder passa a ser um produto a ser consumido pelas massas, como atesta Kracauer (1988). A construção da sua imagem, assim como a do personagem do ator de um filme, é elaborada passo a passo, para conquistar prestígio do público. Nas filmagens, com base em Furhammar e Isaksson (1976), Hitler está longe de ser a figura caricata protagonizada por Charlie Chaplin, pelo contrário, transparece um líder crível e carismático, apresentando um discurso peremptório e vigoroso, aclamado pelas massas. Neste momento, Hitler corporifica o messias, anunciando o destino de um povo à sua glória eterna. As cenas de Hitler, em *O triunfo da vontade*, exploram o máximo de sua figura apoteótica. Concedem a Hitler o papel de protagonista, tudo gira em torno da sua figura, seu rosto, gestos,



trejeitos e discurso ajudam a compor o Führer que o III Reich clamava (FURHMMAR, ISAKSSON, 1976).

Os discursos possuem um forte apelo emocional, despreza o intelecto, apoiando-se sempre na promessa de um futuro glorioso, transluzindo a imagem de uma superpotência. Como Kracauer (1988) destaca, almejavam duplicar no campo da psicologia, as conquistas da Alemanha na Europa. Para isso era preciso fundir o indivíduo ao coletivo, pautando-se no Darwinismo Social e nos irracionaisistas, os discursos incutiam nas massas um sentimento popular. Acreditavam na soberania racial ariana, isto posto, dar-lhe-iam o direito aos germânicos de imperar sobre os povos inferiores. O discurso não era compreendido apenas por palavras, a fim de enfatizá-lo, a propaganda nazista estruturou os discursos meio aos ornamentos do espetáculo. Calculando, por exemplo, o término do discurso para coincidir com o anoitecer, para que assim, fossem acesas fogueiras no horizonte e holofotes no céu. Dando um aspecto de seita, no qual, as massas realizassem um sacramento frente ao III Reich (FURHMMAR, ISAKSSON, 1976, p. 100). Logicamente, os apelos visuais servem para encobrir o vazio e a insanidade dos discursos proferidos por Hitler e seu Partido.

Após as sequências de Hitler, o tom de *O triunfo da vontade* torna-se soturno (FURHMMAR, ISAKSSON, 1976, p. 100), nesta parte, os personagens serão as forças paramilitares e o Partido. De acordo com Furhmmar e Isaksson (1976), a passeata é tomada por soldados que marcham em uníssono sob canções de guerra, e o teor beligerante assume seu ápice, mostrando toda a imponência bélica do III Reich. Momento oportuno para Hitler salientar em seu discurso, a importância da unidade do III Reich, e suas forças que o compõe como a SS (*Schutzstaffel*) e SA (*Sturmabteilung*). Enquanto são enaltecidas, desfilam sob os tiros do canhão por trás do palanque. Por um instante, a sinestesia é de um campo de guerra.

O encerramento do congresso é a síntese da prática ideológica do nazismo, conforme a análise de Furhmmar e Isaksson (1976), Rudolf Hess, Vice-Líder do Partido Nazista e Secretário-particular de Hitler, finaliza dizendo: "O Partido é Hitler. Hitler é a Alemanha, como a Alemanha é Hitler. *Hitler- Sieg Heil!*" Após a vigorante fala de Hess, um delírio ecoa de todos os lados do congresso. Apenas, ouve-se a massa e seu colérico e eufórico uníssono: "*Sieg Heil! Sieg Heil!*" A última cena, notifica o espectador a que veio o III Reich. Terminada a fala de Hess, pessoas vociferam o hino "*Die Fahne hoch*", enquanto fazem saudações nazistas (*Hitlergruß*). Estandartes com as insígnias nazistas, a águia e a suástica, são levantadas aos montes, e o desfecho é marcado pela câmara fixa na suástica



colossal localizada no centro do palco, *O triunfo da vontade* dos dirigentes é anunciado (FURHMMAR, ISAKSSON, 1976, p. 100).

O filme é um prelúdio dos acontecimentos ocorridos em Auschwitz, ironicamente, Nuremberg é a cidade que inaugura os julgamentos dos crimes de guerras cometidos pelos nazistas, após o final da Segunda Guerra Mundial. No filme, o apogeu e o declínio chocam-se no mesmo espaço (FURHMMAR, ISAKSSON, 1976, p. 100). Em suma, a heráldica da simbologia nazista tinha o propósito de cooptar “almas”. Era sua maneira de formar um exército, através de uma corrente mística, ligados por um pacto, no qual, solviam os indivíduos nas massas, acabando por sucumbir sua capacidade de reflexão crítica. Estabelecendo, desse modo, a condição necessária para os dirigentes nazistas projetarem seus ideais sobre as massas. Conforme, Furhmmar e Isaksson (1976, p. 38) sintetizam, o significado dos espetáculos ritualísticos nazistas:

Era um festival religioso, um batismo espiritual coletivo e uma anual confirmação sacramental. A forma rígida, a simetria, era a expressão do espírito do movimento nazista, seu pendor pela abstração e sua atividade fundamentalmente hostil ao povo. Servia também com laço psicológico, uma força que mantinha todos juntos e proibia qualquer partida individual.

Antinomia à estetização da política: politização da arte

Benjamin (1955) observou, “O fascismo procura organizar as massas proletárias recém-surgidas, sem alterar a ordem de produção e propriedade que tais massas tendem a abolir” (BENJAMIN apud BOLLE, 1984, p. 227). A frase sucinta um dos principais conceitos difundidos por Benjamin (1955), intitulado de “estetização da política”. Benjamin crítica a instrumentalização das massas pelo governo fascista, a fim de adequá-las ao seu propósito e garantir a sua soberania. Para realizar seu designio, utilizam diversas formas de dominação, sobretudo sua propaganda ideológica, transfigurada em forma de “arte”. O apelo artístico é o instrumento usado pelo governo fascista para subjugar seu povo, apostando no fascínio sensorial das massas. Conforme foi visto nos ritualísticos espetáculos produzidos por Goebbels na Alemanha Nazista.

Todavia, a conformidade perante a dominação ideológica fascista, não está ganha. Benjamin acredita que existe uma antinomia que confronta a propaganda – “estetização da política” - da qual nominou de “politização da arte”. Para ele, a arte assume o papel de condução a uma reflexão crítica, no qual, o indivíduo é capaz de pensar e transformar a realidade que o cerca, conservando dessa maneira, o caráter emancipador da arte.



Com os avanços do materialismo burguês, e sua produção em massa de bens de consumo, tudo passa a ser vendável. A arte não foge à regra e, também, passa a ser incorporada a essa lógica mercantilista, portanto, o método de sua reprodução muda. Apesar de essencialmente ser reproduzível, agora, como ressalta Benjamin, além de ser produzida em massa, apresenta-se sob a forma de criações sempre novas.

Produzidas em série para o consumo em massa, o significado da arte atualiza-se constantemente. Porém, não é apenas seu significado que se modifica, a sua "aura", como Benjamin chama, acaba se esvaindo com sua reproduzibilidade técnica. A aura é a sua identidade, que concede a arte o caráter de culto e ritual. Com a sua reprodução em larga escala, faz com que ocorra uma aproximação entre a obra de arte e seu admirador, colocando-a à disposição do indivíduo em qualquer lugar que ele esteja. A perda da sua tradição emancipou a arte de sua obrigatoriedade ritualística. Agora, ela não possui mais uma identidade estática, ganha mobilidade e com isso a capacidade de modificar a percepção sensorial. Ao perder sua tradição, a arte torna-se autônoma, conseqüentemente, sua função sofre uma metamorfose, de artística passa a ser política. De acordo com Benjamin (1955), "esses dois processos resultam num violento abalo da tradição, que constitui o reverso da crise atual e a renovação da humanidade. Eles se relacionam intimamente com os movimentos de massa, em nossos dias. Seu agente mais poderoso é o cinema".

A politização da arte nega qualquer vínculo litúrgico. Fato antagônico ao assistido durante a Alemanha Nazista. Viam na estética (política) uma forma de corporalizar sua ideologia, dando a ela um feitiço ritualístico, justamente o oposto proposto por Benjamin. Para a politização da arte ocorrer, ela deve negar qualquer amarra com a "aura", a tradição e o ritual. Ela tem de ser fluida, estar sempre em movimento para incitar a reflexão.

Pensando em uma arte genuinamente fluida, que faz do movimento sua essência, o cinema faz a sua representação mais eloquente. Precisamente no pensamento e nos filmes de Serguei Eisenstein é que encontra-se viva a politização da arte.

A politização da arte no movimento e no choque de Serguei Eisenstein

Escreveu Benjamin (1955), "a associação de ideias do espectador é interrompida imediatamente, com a mudança da imagem. Nisso se baseia o efeito de choque provocado pelo cinema, que como qualquer outro choque, precisa ser



interceptado por uma atenção aguda". Se existe um cinema que tem sua história ligada ao "choque", esse cinema é o Cinema Soviético. As lutas no campo da política foram transpostas para as tramas nos filmes. Os vestígios e os ícones da Revolução Russa de 1917 se alastraram por um extenso período após a revolução. A Revolução foi o grande centro das atenções, por parte dos intelectuais e dirigentes russos. Viam o cinema como um aperfeiçoamento técnico da arte, e ficam deslumbrados com esse fato. Enxergava-o como uma verdadeira máquina que, se elaborada da forma correta, é capaz de propagar seus ideais revolucionários, como nenhum outro veículo. Como ressalta, Trotsky:

O fato de até agora não termos ainda dominado o cinema prova o quanto somos desastrosos (...) o cinema deve ser um contraponto para os atrativos do álcool, da religião(...) a sala de cinema deve substituir o boteco e a igreja, deve ser um suporte para a educação das massas (TROTSKY apud FERRO, 2010, p. 115).

Com o intuito de obter monopólio cultural, os dirigentes soviéticos nacionalizaram as produções cinematográficas (FERRO, 2010) e entraram em acordo com alguns cineastas dispostos a produzir filmes para o governo. Entre vários cineastas, um ilustre ex-engenheiro, se destaca por sua genialidade apresentada na montagem de seus filmes, Serguei Eisenstein.

Eisenstein tivera a influência das áreas das exatas, por isso, era obcecado pela ideia de racionalizar tudo. Transpôs essa obsessão em seus filmes, cada elemento (cor, plano, som, etc.) deveria ser objeto de um estudo à parte, para que fosse compreendido em sua natureza. Entendido isso, poder-se-ia posicionar cada elemento em seu apropriado lugar nos filmes. Eisenstein enxerga os filmes como um organismo vivo, em que cada parte é um órgão responsável pela vida do filme. O fio que conduz esse "organismo vivo", denominado por Andrew (1989, p. 72), chama-se montagem, é através dela que o filme se torna inteligível ao público. A compreensão do público é o resultado dos fragmentos escolhidos pelo diretor, ou seja, a ideia (objetivo do filme) é construída na montagem. A montagem concede identidade ao filme, e garante o acesso à sensibilidade psicológica do espectador.

Como boa parte dos intelectuais russos desse período, Eisenstein é um defensor da teoria do marxismo/socialismo. Portanto, não será estranho notar em seus filmes, a ideologia marxista amalgamada em suas tramas. O exemplo que expressa esse sentimento de indignação é seu filme *O Encouraçado Potemkin* (*Bronenosets Potyomkin*, Sergei Eisenstein, 1925). Sua inspiração, segundo Knight (1970, p. 64), foi o acontecimento histórico na escadaria de Odessa, onde cossacos fuzilaram dezenas de pessoas simpatizantes a causa dos marinheiros insurretos. Odessa é o núcleo de seu filme e a personificação do Levante de 1905 (Knight,



1970, p. 65), nas palavras de Eisenstein (1969, p. 34), “a revolta de Potemkin não foi se não um episódio, mas que reflete a grandeza de todo”.

O propósito de Eisenstein era de forjar em seu filme as estruturas sociais que compunham a Rússia, antes da Revolução de 1917. Era uma crítica ao governo aristocrático, exercido pelo Czar, e seu ódio contra a população refletido no massacre. O filme busca romantizar os conflitos classistas existentes na Rússia czarista, apresentando no enredo uma miniatura da conjuntura social da época (FERRO, 2010). Eisenstein (1969, p.24), “é quase um símbolo do filme: a arte ressuscitando o passado a partir da história”.

A trama do filme busca compor os ideais que impulsionaram a Revolução de 1917. Como por exemplo, o conflito de classes representados nas divergências entre os marinheiros e seus superiores navais no levante de 1905. No filme, o estopim do conflito ocorre quando é oferecida aos marinheiros, carne estragada cheias de verme. Para tornar a situação ainda mais crítica, um médico é chamado para constatar se a carne está em condições boas para o consumo, o médico autoriza a comê-la. Aqui, há uma clara crítica ao governo Tzarista, representados nos oficiais superiores e na figura do médico. Eisenstein quer evidenciar que a nobreza odeia o povo, e não se importa se eles comem sempre “as sobras”, ou até mesmo “o podre”. O médico é aquele que não se deve confiar, por se associar a nobreza, irá sempre defender os interesses dela (FERRO, 2010, p.63). Sobre a metáfora da “carne”, Eisenstein (1969, P. 33) explica, “a carne deteriorada se alça ao símbolo da condição desumana a que ficaram reduzidos não somente o exército e a marinha, mas os operários explorados - o grande exército de operários”.

No motim, um dos marinheiros é ferido e morto covardemente, seu cadáver é levado ao porto e velado. O fato acaba chamando a atenção da população de Odessa que demonstra solidariedade, enviando alimento aos rebeldes. O sentimento de indignação e revolta se sobressaem, fica evidente nas cenas que a população atinge sua consciência de classe. Cientes da necessidade de confrontar o sistema vigente que os oprime. Simbolizado pelo hasteamento da bandeira vermelha no navio Potemkin. A resposta à essa provocação, é dada quando o almirante promove a execução em massa dos cidadãos de Odessa, que estavam no porto. Conforme explica Knight (1970), para montar a sequência das cenas, Eisenstein fez uma série de tomadas fotografadas independentemente. De modo, cada tomada foi adequada e fotografada com o exato conhecimento de como se relacionaria com todas as demais.

Ainda assim, ao usar realmente o método de “choque” na incrível “sequência das escadarias” em Potemkin, Eisenstein encheu a tela



de imagens de irresistível poder, poder esse derivado das próprias associações instintivas que a plateia fazia do conteúdo de uma tomada com o que era visto na seguinte (KNIGHT, 1970, P.66).

Correria, cenas fortes de violência e um realismo surpreendente marcam o ápice do filme, o massacre na escadaria de Odessa. As sequências de cenas memoráveis, de uma mãe implorando ajuda e segurando seu filho ensanguentado, devido ao pisoteio sofrido pelo garoto durante a confusão, que em seguida, é friamente fuzilada; terminando a sequência, com o cair da escada de um carrinho de um bebê e posteriormente sua morte causada pela queda. É um latente recado de Eisenstein sobre o quão bestial as pessoas podem ser, quando estão sob as régias de um Estado burguês, que não possui valores humanísticos e despreza seu povo.

Foi através das filmagens de *O Encouraçado Potemkin*, que Eisenstein encontrou sua própria linguagem para descrever sua compreensão sobre o panorama político da Rússia antes da revolução. Incluindo na trama os elementos sociais e políticos, que segundo ele, fomentaram a Revolução de 1917. No entanto, o filme não somente descreve uma Rússia do passado Czarista, mas revela um preocupante declínio de conduta dos dirigentes revolucionários. Apesar do filme ser magnânimo em todos os aspectos técnicos, não obteve muito sucesso entre a população (Ferro, 2010). A linguagem de Eisenstein não dialogava com a do povo, os dirigentes revolucionários acabaram por engessar os ideais da Revolução de 1917. Obstinação com a ideia da continuidade da Revolução de 1917, os dirigentes revolucionários transformaram o vigor da renovação social instalado pela Revolução de 1917, em uma reacionária doutrina. A cegueira ideológica impediu os dirigentes revolucionários de enxergar a verdadeira realidade na qual seu povo se encontrava.

A crise se deu na década de 1930, conforme aponta Ferro (2010, p. 168), “esses novos dirigentes estigmatizavam a arte abstrata, definida como decadente, e desejavam um cinema compreensível por todos, um cinema simples, eficaz, cujos heróis fossem gente do povo, não do passado, mas sim do presente”. A censura do regime soviético, chegou ao ponto de autorizar apenas o realismo soviético como único estilo permitido no cinema soviético (FURHMMAR, ISAKSSON, 1976, p. 20). Com o aumento da censura, os precursores do cinema soviético Eisenstein, Pudovkin e Kulesov, vão perdendo cada vez mais espaço nas produções cinematográficas. Eisenstein é marginalizado por não atender mais aos padrões exigidos pelos dirigentes. Justificando sua ineficiência por não compreender as necessidades da construção do socialismo, e segundo os dirigentes, não pensar no público. Os cineastas nunca chegaram a ser expressamente proibidos, contudo,



sofreram perseguições. O limite entre a arte e a propaganda já havia sido ultrapassado. A liberdade dos cineastas foi extorquida, enquanto os dirigentes soviéticos transformavam os filmes em extensão de sua política. Um conflito de interesses marca o fim do relacionamento dos governantes com os cineastas russos. Em síntese, “os ‘Grandes’ do cinema soviético tinham se tornado assim estrangeiros em seu próprio Estado” (FERRO, 2010, p.169).

Segundo aponta Ferro (2010), o plano de forjar uma realidade socialista paradisíaca na tela para a população, fracassou veementemente. Era exibido um proletariado contente com a realidade proporcionada pelas políticas do regime soviético. Omitindo a disparidade com a realidade antagônica que a população vivenciava, devido as consequências trágicas do plano quinquenal e das coletivizações forçadas. Se outrora as massas eram retratadas como “herói” por Eisenstein, agora eram apenas um mero fetiche posto nos filmes, como qualquer objeto decorativo cinematográfico.

O cinema soviético em seu início, constituía-se em um campo perfeito para a germinação de novas ideais e pensamentos. O clima de revolução vigorava a cultura e vários artistas tiveram a oportunidade de produzir uma arte carregada de criticidade. Como, no caso dos filmes de Eisenstein, o forte teor reflexivo sobre o governo Czarista/Burguês. Existe, em Eisenstein, uma verdadeira intenção de mudança social, atestada em seus filmes. Conforme a análise de sua inovadora obra *O Encouraçado Potemkin*, e sua construção alicerçada na dialética materialista. Onde se traduz para “atração dos choques”, o duelo inexorável entre forças opostas que disputam um lugar dentro de um espaço, no caso, os elementos fílmicos que se confrontam entre si o direito ao acesso ao psicológico do espectador. A sua busca pela quebra da tradição através do impacto, e o caráter emancipatório de suas obras, proferem o conceito de Benjamin (1955) “politização da arte”. No fluxo do movimento das imagens de suas obras, a intenção é única: “chocar”. A imperecível rebeldia criativa de Eisenstein, sinaliza que não tem pretensão de se curvar, conforme expressa Eisenstein (1969, P. 20), “a filmagem de *O Encouraçado Potemkin*, fez-nos saborear a verdadeira embriagues da criação. Quem atingiu uma vez tal êxtase, jamais renunciará a ele”.

O cinema soviético tem sua essência calcada na rebeldia política, todavia, sua adversidade com os desígnios políticos dos dirigentes revolucionários frearam sua energia. Convertendo as utopias, que outrora, inspiraram a revolução social, em algo inócuo, legitimando as vontades políticas de seus dirigentes. Em suma, o cinema soviético transfigurou-se em “estetização da política”.



Considerações finais

Em suma, pode-se refletir que a estética da propaganda política ocultava a axiomática vontade dos dirigentes políticos de mobilizar as massas. Conforme a análise de *O triunfo da vontade*, o recurso adotado foi o de converter a política em algo palatável para ser consumido pelas massas, concedendo o acesso à elas através da manipulação emocional incutida nas tramas dos filmes, que corporificavam os ideais totalitários do governo nazista. Contudo, existe um contraponto a essa dominação político-cultural, na politização da arte é possível encontrar um revigorante alívio.

O ímpeto da politização da arte é a garantia de sua emancipação. A arte nega toda a forma de dominação, possui espontaneidade e lidimidade responsáveis pela reflexão dos indivíduos sobre a realidade que o cerca. Visto em *O Encouraçado Potemkin*, onde Eisenstein amalgamou os ideais revolucionários, em cada elemento que compõe o filme. Seu objetivo era de causar inquietação da plateia através do "choque" da transposição das imagens montadas no filme. Com a intensa colisão das imagens, o espectador irá projetar uma ideia a partir do que vê, o acesso a psicologia das massas é dado, aqui, através da perturbação sensorial. Incitar o indivíduo a uma reflexão crítica servindo-se dos filmes, esse era o intuito de Eisenstein. Infelizmente, todo o ardor de sua criatividade foi emudecido pelo regime soviético. Convertendo o subversivo cinema soviético em mera propaganda política.

A inexorável luta entre a arte e propaganda, ainda é travada nos dias de hoje. A compreensão dos mecanismos utilizados pela propaganda, é algo imprescindível para saber identificar as ameaças latentes na estética (política) difundida para as massas. É sabido que no duelo entre a arte e propaganda, a disputa é pela a primazia sobre o indivíduo. Apesar dos tristes desfechos, o fim do cinema soviético e da legitimação propagandística nazista, não se pode dizer que a guerra foi perdida para a propaganda. O atrito da disputa gera faíscas, que podem crepitar em uma ruidosa forma de arte.



Referências

ANDREW, J. D. **As principais teorias do cinema**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 1989.

BENJAMIN, W. (1955). **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Disponível em:
<http://www.mariosantiago.net/Textos%20em%20PDF/A%20obra%20de%20arte%20na%20era%20da%20sua%20reprodutibilidade%20t%C3%A9cnica.pdf>.
Acesso em: 03/09/2014.

BOLLE. W. **Fisionomia da metrópole moderna**: Representação da história em Walter Benjamin. São Paulo: EDUSP (Editora da Universidade de SP), 1984.

EISENSTEIN. S. **Reflexões de um cineasta**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1969.

FERRO. M. **Cinema e história**. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

FURHMAR, L; ISAKSSON, F. **Cinema e política**. São Paulo: Paz e terra, 1976.

KNIGHT. A. **Uma história panorâmica do cinema**: A mais viva das artes. Rio de Janeiro: Editora Lidador LTDA, 1970.

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

MARCUSE, H. **Tecnologia, guerra e fascismo**. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1999

PAXTON. R. **A anatomia do fascismo**. São Paulo: Paz e terra, 2007.

XAVIER. I. **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac e Naify, 2001.

_____. **Sétima arte: um culto moderno**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1978.

Filmográficas

ENCOURAÇADO Potemkin, O. Direção: Sergei Eisenstein. Produção: Jacob Bliokh. Rússia: Amkino Corporation, 1925. 1 filme (74min), 35 mm, p&b. Título original: Bronenosets Potyomkin.

TRIUNFO da Vontade, O. Direção: Leni Riefenstahl. Produção: Leni Riefenstahl. Alemanha: Partido Nacional Socialista Alemão (NSDAP), 1936. 1 filme (114 min), 35 mm, p&b. Título original: Triumph des Willens.