

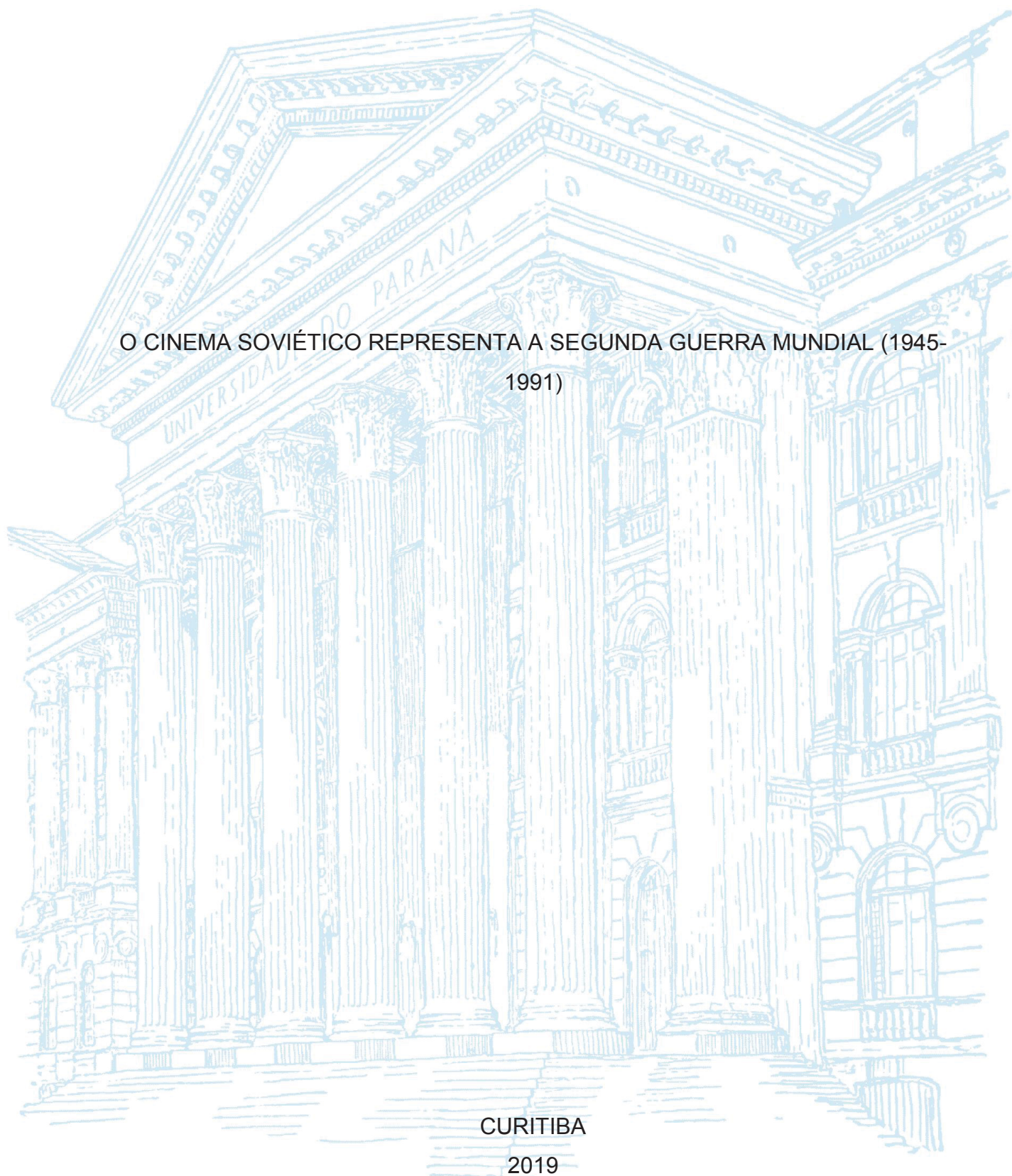
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

MOISÉS WAGNER FRANCISCON

O CINEMA SOVIÉTICO REPRESENTA A SEGUNDA GUERRA MUNDIAL (1945-
1991)

CURITIBA

2019



MOISÉS WAGNER FRANCISCON

O CINEMA SOVIÉTICO REPRESENTA A SEGUNDA GUERRA MUNDIAL (1945-1991)

Tese apresentada ao curso de Pós-Graduação em História, Setor de Ciências Humanas, Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em 25 de fevereiro de 2019

Orientador: Prof. Dr. DENNISON DE OLIVEIRA

CURITIBA

2019

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELO SISTEMA DE BIBLIOTECAS/UFPR –
BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS COM OS DADOS FORNECIDOS PELO AUTOR

Fernanda Emanoéla Nogueira – CRB 9/1607

Franciscon, Moisés Wagner

O cinema soviético representa a Segunda Guerra Mundial (1945 –
1991). / Moisés Wagner Franciscon. – Curitiba, 2019.

Tese (Doutorado em História) – Setor de Ciências Humanas
da Universidade Federal do Paraná.

Orientador: Prof. Dr. Dennison de Oliveira

1. Cinema – União Soviética - História. 2. Filmes cinematográficos -
União Soviética. 3. Filmes de guerra – União Soviética – História e Crítica.
4. Cinema – Aspectos sociais. I. Título.

CDD – 791.4370947

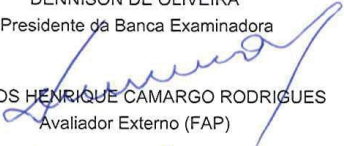
TERMO DE APROVAÇÃO


Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em HISTÓRIA da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da Tese de Doutorado de **MOISÉS WAGNER FRANCISCON**, intitulada: **O CINEMA SOVIÉTICO REPRESENTA A SEGUNDA GUERRA MUNDIAL (1945-1991)**, após terem inquirido o aluno e realizado a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua aprovação no rito de defesa.

A outorga do título de Doutor está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

Curitiba, 25 de Fevereiro de 2019.


DENNISON DE OLIVEIRA
Presidente da Banca Examinadora


MARCOS HENRIQUE CAMARGO RODRIGUES
Avaliador Externo (FAP)


ADRIANE PIOVEZAN
Avaliador Externo (FIES)


EKATERINA VOLKOVA AMÉRICO
Avaliador Externo (UFF)


PEDRO PLAZA PINTO
Avaliador Interno (UFPR)



**Dedico aos meus pais, que o tornaram possível,
aos meus irmãos e também aos demais
parentes, em especial àqueles que já não estão
entre nós.**

Agradecimentos

Ao meu orientador, prof. Doutor Dennison de Oliveira, pelos esclarecimentos, sugestões, correções, e auxílio diante de questões do Programa e sua enorme paciência, à prof. doutora Ekaterina Volkova Américo por suas sugestões, correções, retificações com as traduções utilizadas, à prof. doutora Neide Jallageas por suas recomendações de leituras, aos professores Adriane Piovezan, Pedro Plaza Pinto e Marcos Henrique Camargo Rodrigues pelas várias sugestões e correções apresentadas. Em especial a Maria Cristina Parzwski por sua ajuda e seus lembretes.

RESUMO

A teoria do totalitarismo mostra-se incapaz de explicar convincentemente o cinema soviético. A análise dos filmes do gênero bélico produzidos após a Segunda Guerra (1945-91) mostra que eram muito mais do que simples propaganda ideológica para as massas dentro da URSS e satélites e o público ocasional fora do bloco dos países socialistas. O filme de guerra é por definição um dos gêneros mais politizados do cinema. No entanto, vários diretores se afastaram das diretrizes impostas pelo realismo socialista e inclusive subverteram a história oficial. Mesmo os filmes mais alinhados com o regime, em geral, também se preocupavam com questões artísticas. Ao longo de 46 anos diferentes facções do Partido Comunista assumiram o poder e construíram sua hegemonia segundo linhas diferentes das anteriores. Tais mudanças, e o papel reservado pelo partido como único interprete científico da história, impunha constantes revisões historiográficas. Estas, no entanto, nem sempre eram seguidas pelos cineastas. O que pode ser explicado apenas pela existência de uma sociedade autônoma frente ao poder político, crivada por diferentes grupos sociais e de interesses. Os filmes selecionados são expoentes produzidos nas principais fases políticas e na sucessão de correntes entre os diretores. Para sua análise empregou-se a sócio-história cinematográfica concebida por Marc Ferro. Forjada pelo estudo do cinema soviético (entre outros) na obra do autor francês, ela permite transpassar as suposições criadas pela ótica das teorias do totalitarismo sobre a produção e a recepção do cinema no regime socialista, que impediriam o objetivo de captar mudanças e variações. O cinema soviético é compreendido como um espaço de conflito entre as expectativas do Estado/partido, dos órgãos de censura e administração, dos diferentes produtores (estúdios estatais organizados como indústria, gerentes, cineastas, roteiristas, atores) e dos consumidores nos cinemas. Desses choques surgiram regras que possibilitaram o convívio das partes interessadas e garantiram um espaço de negociação para os produtores. Bem como as diferentes representações da Grande Guerra Patriótica (que poderiam se concentrar na condução militar da batalha e na estratégia política, em sua experiência pessoal para soldados, civis, crianças, prisioneiros, etc. e em seus respectivos traumas) nos filmes de guerra, que mudavam ao sabor da pressão vinda do “alto”, mas também e em importância variável, da vinda de “baixo” e do próprio “meio”.

Palavras-chave: Sócio-história cinematográfica. Grande Guerra Patriótica. Arena. Censura. Representação.

ABSTRACT

The theory of totalitarianism is incapable of convincingly explaining Soviet cinema. The analysis of the films of the warlike genre produced after World War II (1945-91) shows that they were much more than simple ideological propaganda for the masses within the USSR and satellites and the occasional public outside the bloc of socialist countries. The war movie is by nature one of the most politicized genres of cinema. However, several directors deviated from the guidelines imposed by socialist realism and even subverted the official history. Even the films most closely aligned with the regime, in general, were also concerned with artistic issues. Over 46 years, different factions of the Communist Party took power and built their hegemony along different lines. Such changes, and the role revered by the party as the sole scientific interpreter of history, required constant historical revisions. These, however, were not always followed by the filmmakers. This can only be explained by the existence of an autonomous society in the face of political power, riddled by different social groups and interests. The selected films are exponents produced in the main political phases and in the succession of currents between the directors. For his analysis he was employed the socio-history cinematography conceived by Marc Ferro. Forged by the study of the Soviet cinema (among others) in the work of the French author, it allows to cross the assumptions created by the theories of totalitarianism on the production and the reception of the cinema in the socialist regime, that would prevent the objective of capturing changes and variations. Soviet cinema is understood as a space of conflict between the expectations of the state / party, the censorship and management bodies, the different producers (organized state studios like industry, managers, filmmakers, writers, actors) and consumers in theaters. From these shocks, rules emerged that made it possible for the stakeholders to live together and ensured a negotiating space for producers. As well as the different representations of the Great Patriotic War (which could focus on military conduct of the battle and political strategy, on personal experience for soldiers, civilians, children, prisoners, etc. and in their respective traumas) which changed with the pressure of the "high", but also and in varying importance, from the "low" and the "medium" itself.

Keywords: Cinematographic socio-history. Great Patriotic War. Arena. Censorship. Representation.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

| | |
|---|-----|
| Figura 1 | 19 |
| Figura 2 | 20 |
| Figura 3 | 21 |
| Figura 4 | 22 |
| Figura 5 | 23 |
| Figura 6 | 25 |
| Figura 7 - Diretores soviéticos pelas lentes soviéticas I..... | 85 |
| Figura 8 - Diretores soviéticos pelas lentes soviéticas II | 86 |
| Figura 9 - Diretores soviéticos pelas lentes soviéticas III..... | 87 |
| Figura 10 - Diretores soviéticos pelas lentes soviéticas IV | 88 |
| Figura 11 | 97 |
| Figura 12 | 108 |
| Figura 13 | 115 |
| Figura 14 | 118 |
| Figura 15 | 121 |
| Figura 16 | 136 |
| Figura 17 | 171 |
| Figura 18 | 172 |
| Figura 19 | 176 |
| Figura 20 | 180 |
| Figura 21 | 207 |
| Figura 22 | 209 |
| Figura 23 | 218 |
| Figura 24 | 221 |
| Figura 25 | 228 |
| Figura 26 | 250 |
| Figura 27 | 272 |
| Figura 28 | 273 |
| Figura 29 | 274 |
| Figura 30 | 280 |

LISTA DE TABELAS

| | |
|---|-----|
| Tabela 1- Filmes analisados segundo a década de produção..... | 4 |
| Tabela 2- Produção anual de filmes na URSS: 1918-68..... | 77 |
| Tabela 3 – Filmes ambientados em Stalingrado segundo a década de lançamento..... | 174 |
| Tabela 4 – Valores de artigos de consumo privado..... | 311 |
| Tabela 5 – Médias salariais..... | 312 |
| Tabela 6 – corrupção na URSS..... | 312 |
| Tabela 7 – Legislação penal soviética..... | 313 |
| Tabela 8 - Punições para os utilizadores do mercado negro na Era Brejnev..... | 314 |
| Tabela 9 - Aumento da procura por bens de consumo..... | 314 |
| Tabela 10 - Taxas de aumento anual das despesas de consumo por habitante na URSS..... | 314 |
| Tabela 11 - Equipamento residencial em unidades por cem famílias..... | 314 |
| Tabela 12 – Produção de eletrodomésticos..... | 314 |
| Tabela 13 - Número de adeptos de alguma religião na URSS em 1990..... | 315 |
| Tabela 14 - Evolução da produção de filmes na URSS e Rússia..... | 316 |

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

Agitprop – Departamento de Agitação e Propaganda, *otdel agitatsii i propagandy*.

CC – Comitê Central do PCUS.

ECE – Estúdio Criativo Experimental.

Glavit – Direção-Geral de Assuntos Literários e Editoriais, ou, a partir de 1953, Direção-Geral de Proteção dos Segredos de Estado na Imprensa, *Glavnoye upravleniye po delam literatury i izdatel'stv pri Narkomate prosveshcheniya RSFSR/Glavnoye upravleniye po okhrane voyennykh i gosudarstvennykh tayn v pechati pri SM SSSR*.

Goskino – Comitê Estatal de Cinematografia, *Gosudarstvennyy komitet po kinematografii SSSR (1922-24; 1963-91)*.

Goskomizdat – Comitê Estadual de Publicação, Impressão e Comércio de Livros da URSS, *Gosudarstvennyy komitet po delam izdatel'stv, poligrafii i knizhnoy torgovli SSSR*

GUKF – Diretoria Geral da Indústria Cinematográfica e Fotográfica (1933-39).

Narkompros – Comissariado do Povo da Educação, *Narodnyy komissariat prosveshcheniya*.

NEP – Nova Política Econômica, *Novaya Ekonomicheskaya Politika*.

Oblast – província ou estado federal.

PCUS – Partido Comunista da União Soviética.

Proletkult – Cultura proletária, Proletarskaya kultura, organização fundada pelo regime, mas independente deste.

RAPP – Associação Russa de Escritores Proletários, *Rossiyskaya assotsiatsiya proletarskikh pisateley*.

RASS – República Autônoma Socialista Soviética, *Avtonomnaya Sovetskaya Sotsialisticheskaya Respublika*.

RFSS – República Federada Socialista Soviética, ou Repúblicas da União, *Soyúznye Respúbliki* – uma das 15/16 repúblicas que formavam a União Soviética.

Sovinformburo – Bureau de informação soviético, *Sovetskoye informatsionnoye byuro*.

Sovkino – Cinema soviético, *Sovetskoe kino (1924-30)*. Soyuzkino – Cinema da União, que absorveu os estúdios e distribuidoras da Mezhrabpom, Proletkino e Gosvoenkino (1930-33).

TASS – Agência de Informação e Telegrafia da Rússia, *Tyelyegrafnoye agyentstvo Sovyetskovo Soyuzu*.

VFKO – Seção de Fotografia e Cinematografia de Todas as Rússias (1919-22).

VGIK – Instituto de Cinematografia de Toda a União, *Vserossiyskiy Gosudarstvenniy Institut Kinematografii*.

SUMÁRIO

| | |
|---|------------|
| INTRODUÇÃO..... | 1 |
| 1. O DESENVOLVIMENTO DO CINEMA SOVIÉTICO..... | 32 |
| 1.1. O sistema soviético..... | 32 |
| 1.2. Bases da indústria cinematográfica soviética | 37 |
| 1.3. A estética do realismo socialista | 44 |
| 1.4. Pressão vinda de cima e pressão vinda de baixo: relações entre Estado, sociedade e cinema na URSS | 51 |
| 1.5. O pós-guerra: a <i>jdanovichina</i> , o auge do culto à personalidade e a estagnação do cinema. | 73 |
| 1.6. As facções e o poder: a desestalinização, o degelo, a censura e a estagnação sob Brejnev | 78 |
| 1.4. <i>Perestroika</i> : novo modelo para a indústria do cinema e para a historiografia | 102 |
| 2. ASPECTOS SOCIAIS E REVISÃO HISTÓRICA..... | 109 |
| 2.1. Religião | 109 |
| 2.1.1. Ortodoxos..... | 111 |
| 2.1.2. Católicos romanos e grego ucranianos..... | 124 |
| 2.1.3. Maometanos..... | 129 |
| 2.1.4. Budistas..... | 132 |
| 2.2. Infância..... | 137 |
| 2.3. Colaboradores e prisioneiros | 144 |
| 2.4. O movimento partisan..... | 160 |
| 3. STALINGRADO NO IMEDIATO PÓS-GUERRA E 41 ANOS DEPOIS: STALINGRADSKAYA BITVA (1949), STALINGRAD (1989)..... | 173 |
| 3.1. <i>Velikiy perelom</i> , 1945 | 174 |
| 3.2. <i>Stalingradskaya bitva</i> , 1949..... | 181 |
| 3.3. <i>Klyatva</i> , 1946..... | 201 |
| 3.4. <i>Padenie Berlina</i> , 1950 | 204 |
| 3.5. <i>Soldaty</i> , 1956 | 210 |
| 3.6. <i>Italiani brava gente/Oni shli na Vostok</i> , 1964..... | 217 |
| 3.6. <i>Vozmezdie</i> , 1967 | 220 |
| 3.7. <i>Neve ardente</i> , 1972 | 224 |
| 3.8. <i>Oni srajalis za rodinu</i> , 1975..... | 230 |
| 3.9. <i>Soldaty Svobody</i> , 1977 | 239 |
| 3.10. <i>Stalingrad</i> , 1989..... | 242 |
| 3.10.1. Hitler | 248 |
| 3.10.2. Stalin | 249 |

| | |
|--|-----|
| 3.10.3. Diplomacia | 256 |
| 3.10.4. Comandantes | 260 |
| 3.10.5. Comandados | 266 |
| 3.10.6. Religião | 268 |
| 3.10.7. Mulheres | 269 |
| 3.10.8. Lições de <i>Stalingrad</i> | 274 |
| 4. CONCLUSÃO | 279 |
| REFERÊNCIAS | 285 |
| FONTES | 303 |
| ANEXOS | 311 |

INTRODUÇÃO

O cinema sacudiu o imaginário do século XX também por promover uma nova forma de relação com seu público¹. É um dos maiores suportes da memória histórica coletiva das sociedades contemporâneas (OLIVEIRA, 2008). Em torno dela desenrolou-se a luta entre a memória oficial e provinda do consenso interno do PCUS, as memórias das várias facções do partido e do Estado ou interessantes a seus próprios projetos, a memória emergente de largas fatias da população, a memória de grupos específicos. O consenso oficial sofreu várias mudanças ao longo de décadas, apesar de manter um amplo eixo básico através de quase todo período, até ruir quase praticamente sob as reformas liberalizantes de Gorbachev. Quase praticamente porque alguns tabus não chegaram a ser rompidos, como filmes que levassem a tela as memórias e versões produzidas pelos grupos fascistas ou de guerrilheiros anticomunistas, apesar do ambiente nacionalista propício ao seu uso. Durante a Guerra Fria, o cinema foi visto pelas superpotências como mais uma arma – nesse caso psicológica angariando apoio interno enquanto pretendia minar as forças inimigas – à sua disposição (VIRILIO, 1993)².

Torna-se difícil discordar de Yougblood (2007) e de sua afirmação de que a sociedade e cultura stalinistas (e pós-stalinistas) foram muito mais dinâmicas, mesmo nos períodos de maior tensão. O que vai contra os pressupostos das teorias do totalitarismo. No entanto, é exagerada sua asseveração do belicismo soviético – comprovado pelo nascimento e morte do Estado em meio a conflitos (Primeira Guerra Mundial-Guerra Civil e Afeganistão) – como fundamento do cinema de guerra no país. Como lembra Hobsbawm (2001), a URSS envolveu-se diretamente num número muito menor de guerras do que os EUA. E, se como Younglood (2007, p.2) lembra, havia o intenso sentimento de sítio pelo inimigo externo, os

¹ “O cinema antecipou uma nova conexão, diferente daquela que havia marcado o século anterior e perceptível em uma sala de projeção: na platéia, conectada pelo mesmo projeto, interessada no mesmo objeto, os indivíduos reunidos são isolados, fechados dentro de si mesmos. Porque, focados em um objetivo fora do grupo, eles não interagem entre si. Mesmo antes do cinema houve importantes reuniões, especialmente durante cerimônias religiosas ou patrióticas, mas a missa, orando, cantando ou aclamando, intervieram ativamente no evento. Num teatro ou circo, as reações do público faziam parte da performance, a “temperatura” da sala influenciava o julgamento dos presentes, arrastados, a despeito de si mesmos, pelo entusiasmo ou pela indiferença geral. No cinema, rodeado de vizinhos silenciosos e imóveis, o espectador forma uma opinião” (SORLIN, 2015, p.5. Tradução livre).

² Ferro também expressa o emprego do cinema como arma, ao considerá-lo como agente da história: como inovação científica, como arma militar, instrumento médico, etc. Quando virou arte, “passaram a intervir na história como filmes, documentários ou de ficção, que, desde sua origem, sob a aparência de representação, doutrina e glorificam” (FERRO, 1992a, p.13-14).

filmes bélicos americanos também eram moldados pelo anticomunismo. Mais do que belicista, as bases para os filmes de guerra soviéticos encontram-se no militarismo – não o medo das repetidas invasões sofridas ou a ameaça do expansionismo russo, mas a composição da sociedade soviética por uma fatia importante de militares³ – uma tradição anterior ao regime. Sem dúvida o uso político dos temores populares (e, certamente, genuínos também na cúpula governamental) de ataques vindos de fora encontrou importante espaço de repercussão no cinema. Tal uso se configurou parcamente em material ideológico comunista e menos ainda marxista. Era largamente patriótico, nacionalista, militarista no sentido de promover o orgulho do estilo de vida e códigos de conduta dos militares. A ideologia marxista-lenista encontrava amparo maior durante campanhas governamentais, como no imediato pós-guerra ou quando a desestalinização de Khrushchev ganhou ímpeto. Em outros momentos, como na década de 1970, a inserção de mensagens estritamente partidárias, para além das boas intenções do internacionalismo para com os aliados soviéticos, é apenas episódica. Seria mais adequado classificar o sistema soviético como uma economia de capitalismo de Estado e seu regime político como uma semi-oligarquia ou oligarquia incompleta⁴.

³ Alguns números evidenciam o tamanho da participação militar na composição social da URSS. Ainda no início da Era Gorbachev, havia 5,3 milhões de soldados (sendo metade deles jovens cumprindo o serviço militar obrigatório de dois anos) para uma população de 287 milhões (BARANY, 2009, p.55). No imediato pós-guerra a necessidade de mão-de-obra fez com que os efetivos do Exército Vermelho diminuíssem de 13 para 2.8 milhões. Com a Guerra Fria, o número de soldados permaneceu entre 4 e 5 milhões. Durante a Guerra Civil chegou a 3 milhões de homens. Ao seu fim, eram 1,6 milhões. Durante a década de 1920 a URSS seguiu a tenência geral para a desmobilização, mantendo de 530 a 800 mil soldados (ERICKSON, 1962, p.167). Em comparação, os Estados Unidos possuíam um exército com 180 mil soldados em 1939.

⁴ Rollemberg e Quadrat (2010) fornecem um apanhado das pesquisas que inserem a URSS no mundo concreto dos regimes autoritários, ou “totalizantes”, como prefere Segrillo (ROLLEMBERG; QUADRAT, 2010, p.123), no qual o poder absoluto do partido encontra a necessidade de um sistema de sanções e recompensas para conquistar o apoio popular para se manter e funcionar. Ferro possui um capítulo onde expõe sua visão do sistema soviético como burocrático. Lembra de sua legitimidade: “A luta política contra o autoritarismo talvez tenha levado a uma superestimação das *aspirações democráticas* dos povos, segundo a fórmula *o mundo marcha para a democracia*. Na verdade, a história do século mostra como, não raro, o autoritarismo é que foi a reivindicação”. Aqueles que utilizam o conceito do totalitarismo “fazem dele o pivô de seu modo de explicação da sociedade soviética, omitindo a consideração de outros dados, como, por exemplo, as disparidades regionais, o consenso que reina no país etc. Eles certamente não negam essas realidades, mas as julgam secundárias. Ou ainda, em se tratando do consenso, incluiriam de bom grado na conta (ou melhor, no débito) do povo russo e sua tradição de docilidade – como se, na URSS, só houvesse russos [...]. A sociedade soviética seria então aquela cujo regime organiza o consenso, como se ela fosse a única nessa situação”. Com a Revolução, iniciariam-se dois processos de burocratização: um do alto, com o controle dos burôs do partido sobre o mesmo e sobre sindicatos e outras instituições da sociedade, aparelhos de Estado, etc, e uma vinda de baixo, com as “instituições autônomas (comitês de fábrica, de bairro etc.) que se enxertou, para sobreviver, nas instituições do poder bolchevizado [...]. Esse poder dispunha assim de um duplo centro, emanando, o primeiro, das instâncias dirigentes do partido e, o segundo, de instituições populares oriundas da sociedade. Seu cruzamento resultou no aparecimento de um sistema burocrático novo, uma vez que não havia solução de continuidade entre o poder político e a administração do Estado e da sociedade. Criava-se também uma situação diferente: na cúpula do sistema, o poder era irrestrito e estava nas mãos dos bolcheviques; mas na base, igualmente irrestrito, o poder pertencia coletivamente às camadas populares, bolchevizadas ou não. No meio, entre dirigentes e dirigidos, a fronteira era móvel”. Para explicar esse processo, utiliza as mesmas razões que Lewin (1988): “Acumulados, desenvolvidos, esses fenômenos se acompanhavam de outras transformações profundas: a escolarização, a

O medo do comunismo e o medo do estrangeiro também contribuíram para a convergência de um subgênero do filme de guerra, quando a este são acrescentadas tramas típicas dos filmes do gênero da espionagem. A imagem do espião externo e do sabotador e informante interno não eram exclusividade americana ou soviética. O drama coletivo da colaboração e da resistência nos territórios ocupados da URSS tornou, entretanto, tal questão infinitamente mais traumática para os soviéticos. Muito mais profunda do que campanhas governamentais.

Apesar de citarmos a historiografia de Hayden White (1988), utilizada na “longa duração” por Youngblood (2007) – para traçar a mudança das representações da guerra durante um ciclo de anos ou décadas no cinema soviético, e concordarmos com Sorlin⁵ e Ferro (1992, p.40) de que diretores podem executar pesquisas para criar um ambiente de verossimilhança para seus filmes históricos e tratarem (consciente ou inconscientemente) mais de sua própria época do que da época em que se passa sua película, não concordamos com Rosenstone (2015; 1995, p.3). Há um grande hiato entre uma pesquisa de indumentária,

mobilidade geográfica e profissional, a renovação quase completa do aparelho de Estado da época leninista-stalinista – salvo na mais alta cúpula. E, necessariamente, modificaram as condições da vida política”. No entanto, as organizações sociais oficiais ganharam paulatinamente mais poder, responsabilidades e autonomia na década de 1930. “Essa microautonomia no interior do sistema explica certamente, se associarmos ao fenômeno de pleibização analisado anteriormente, que tenha podido surgir, sobretudo na Ucrânia, certo número de obras antissemitas – e não apenas antissionistas – ou que um filme turquestano, Chakhsem et Garib, de Tahib Sabirov, apresentado todavia em um festival internacional, seja totalmente estranho à ideologia oficial. A extensão do número dessas organizações sociais no campo esportivo, cultural, etc., a multiplicação dessas áreas de microeconomia que secretam uma capacidade de agir, exercer um poder, praticar trocas inter – e micro – institucionais, constituem a marca da era de Nikita Khrushchev e mais ainda de Leonid Brejnev”. Essa autonomia coletiva era presente sobretudo na gestão municipal soviética. Em seguida, trata do conceito de polimorfismo – por exemplo, indivíduos que partilham cargos em várias esferas (membro do partido e exército ou administração). Dentro desse ambiente, é inútil pensar em disputas entre as instituições, mas sim que elas se apoiam mutuamente. O que não as impede de ter e aumentar suas autonomias. Os indivíduos certamente se identificam com suas instituições de origem ou de carreira, mas isso não os impede de circular por outras, como o partido. Sem luta entre instituições, sobram as lutas intra-instituições – por exemplo, o uso do orçamento e objetivos estratégicos do exército, que podem encontrar colaboradores ou adversários individuais em outras instituições. Pensar que cada instituição possui representação no CC significa reconhecer que a URSS presenciaria um pluralismo limitado – o que não é o caso. O polimorfismo a impede: “A mobilidade das responsabilidades e as passagens de uma instituição à outra são de fato uma prática constante e mais espetacular do que em outros lugares: o marechal Ustinov era civil, Brejnev era marechal e Andropov não era, na origem, “kagebista”. Os perfis de carreira são testemunhos da realidade do fenômeno. Além disso, as divergências que essas rivalidades suscitam não são nem permanentes nem associadas a uma visão do mundo ou a um status social particular. No lugar de pluralismo ou corporativismo, utiliza a terminologia marxista-soviética para definir os efeitos desse fenômeno: ele cria “contradições não antagônicas” (ROLLEMBERG; QUADRAT, 2010, p.14; 69; 72; 73; 75; 79; 80; 81; 82). Portanto, o autor francês se opõe ao conceito de grupos de interesse e pluralismo institucional de Skilling (1986, p.222).

⁵ “Um filme, por exemplo, ajuda a explorar o ambiente em que foi produzido e circulado [...] destaca comportamentos, gestos, trocas que são casualmente filmados no fundo de uma sequência [...]. Não revela “o real” porque, na tela, define um espaço artificial e porque brinca com o tempo, mas a relação entre seus protagonistas e o conjunto de elementos que encenam propõe uma certa interpretação subjetiva das correlações sociais. Em segundo lugar, provoca controvérsias que revelam conflitos ou complicitades que são normalmente pouco perceptíveis - o escândalo provocado por *La dolce vita* lança luz sobre as preocupações morais da época” (SORLIN, 2015, p.6. Tradução livre).

uma reflexão sobre as questões de seu tempo (envolvendo ou não questões retrabalhadas do passado ou simplesmente inserido neste) e o trabalho próprio do historiador, independente da forma de veiculação de seus resultados, que, por exemplo, independem do gosto do público – ao menos entre os profissionais sérios e uma “boa história” e não uma “história confortadora” (HOBSBAWM, 2001b). No caso soviético, até mesmo os historiadores profissionais locais sofriam com a inacessibilidade de arquivos e de memórias publicadas até a morte de Stalin, e a história mais densa, crítica e despolitizada encontrava-se em revistas especializadas, e não nas de divulgação e voltadas para as massas – objeto de maior interesse dos órgãos de censura.

Tabela 1- Filmes analisados segundo a década de produção.

| Total de filmes | Filmes da década de 1940 | Filmes da década de 1950 | Filmes da década de 1960 | Filmes da década de 1970 | Filmes da década de 1980 | Filmes da década de 1990 |
|-----------------|--------------------------|--------------------------|--------------------------|--------------------------|--------------------------|--------------------------|
| 152 | 12 | 21 | 40 | 36 | 39 | 3 |

Obs: Os filmes soviéticos podem variar suas datas, pois costumava existir um hiato burocrático-administrativo ou de reformulações pela censura, que poderiam atrasar sua estreia em um ou dois anos. Assim, um filme finalizado em 1979 pode aparecer também como feito em 1980, quando foi liberado para a distribuição.

Há a acusação de que seu *Cinema e História* compõem-se de uma série de ensaios ocasionais (ROSENSTONE, 1995, p.7). O encadeamento de artigos antes esparsos não está restrito a este livro. *El cine* (2008), também o é. Mas é nesse ponto reside sua versatilidade. A utilização do filme como fonte costuma ser subsidiária em outras obras de Ferro, como em *História das colonizações*, apesar de usados com frequência. O autor francês, em obras de fôlego moderado, aborda uma grande quantidade de filmes, dos mais variados locais, épocas e regimes políticos, sem se aprofundar demasiadamente em nenhum deles. Para o objetivo da pesquisa, que abarca quatro décadas e meia de cinema bélico soviético, o modelo de Ferro, concebido de maneira prática mais para a análise quantitativa do que a qualitativa, se encaixa perfeitamente. Seu método de análise, que parte do contexto social para em seguida tratar do filme, ao contrário do que propõe Morettin, não anula as especificidades da obra e é mais adequada para as preocupações do historiador – com a exceção óbvia do historiador da arte. O método de Morettin pode fornecer elementos igualmente importantes, mas talvez mais voltados para suas áreas de atuação: Artes e Ciências da Comunicação. Nóvoa e Barros compartilham das posições de Ferro:

Estudar o cinema de um ponto de vista exclusivamente estético não nos interessa por si só [...]. Sem dúvida, conhecer as linguagens, os truques de montagem, ler os planos, realizar *découpages* de estruturas de um cenário em planos deveriam fazer parte, na medida do possível, do arsenal do historiador, como do mesmo modo ele é obrigado a aprender a ler nas entrelinhas dos documentos escritos [...] sobretudo porque o cinema, documentário ou ficção ensina, explica, documenta a história, constrói memória e discursa sobre a história desde que foi inventado, sem conseguir, mesmo nas fórmulas mais estetizantes, criar uma estética de formas puras (NÓVOA; BARROS, 2012, p.21-22).

Outra acusação é o da busca por anacromismos (CARDOSO; VAINFAS, 2012, p.285). Apesar de presente, e ser de fato importante, seu método vai muito além dessa cobrança por veracidade histórica em obras de arte. Mais importante para este caso específico é a de que seu método abarca apenas ou principalmente o estudo dos filmes premiados por sistemas totalitários. Era a URSS totalitária para Ferro, como afirmam Sheila Schvarzman (2013) e Eduardo Morettin (2003)? Como o último lembra (MORETTIN, 2003, p.14), em 1981 Ferro publicou um artigo no qual aponta para a dissolução dos gêneros cinematográficos sob o realismo socialista, igualando o cineasta Dovjenko ao noticiário oficioso soviético de 1934 e fornece textualmente a definição de totalitarismo para o sistema. Nas demais obras o autor caminha em oposição a sua própria passagem enfatizada pelos autores brasileiros. Lembra que o stalinismo foi capaz de reter nas agências de censura filmes franceses antinazistas durante a vigência do Pacto Ribbentrop-Molotov, para em seguida liberar filmes que dificilmente teriam passado pela censura descentralizada nos estados e a autocensura americana⁶, para serem banidos durante a *Jdanovichina* e reabilitados com o Degelo de Khrushchev. Adiante, em seu capítulo *Europa, las sociedades civiles a la hora de los totalitarismos* (FERRO, 2008, p.88-133), insere apenas alguns filmes soviéticos. No entanto, deixa claro que determinados filmes ainda durante os anos Brejnev já mostravam “la vida real, la sociedad tal como es”, sem romantismo ou embelezamentos do realismo socialista – ou seja, sem as concessões diante da propaganda governamental, mantendo uma postura sempre crítica. Durante a perestroika, os filmes produzidos por cineastas antissistêmicos indicam o que era uma sociedade totalitária – mas Ferro não afirma que a URSS se tratasse de uma. Aparecem como uma interpretação dos diretores sobre seu passado imediato, ou mesmo sobre seu presente, e não como a realidade por si mesma (FERRO, 2008, p.110). Obras específicas do autor (FERRO, 1988) indicam que sua interpretação do sistema soviético era a de uma burocracia autoritária, e não totalitária.

⁶ “En *Arco iris* (1944) de Mark Donskoi se ve cómo una mujer rusa se convierte en amante de un oficial alemán. Semejante audacia resulta difícilmente imaginable en el cine norteamericano de los años cuarenta” (FERRO, 2008, p.74).

O cinema nazista, vichista, franquista ou stalinista (ou mesmo soviético) ocupa apenas uma parte de sua obra sobre cinema. Filmes americanos, franceses e ingleses das mais diferentes escolas, posicionamentos políticos e ideológicos e padrões de produção (sistema de estúdio ou cinema independente) figuram com a mesma desenvoltura. Ferro, em suas obras principais, deixa claro que percebe mais semelhanças do que diferenças entre os filmes dos Estados Unidos e os da União Soviética⁷ – o que é mais um ponto em comum importante para esta pesquisa. A convergência aprofundou-se com o tempo: o cinema vanguardista da década de 1920 convivia com filmes americanos, alemães e franceses importados, que arrecadavam o grosso da bilheteria; os anos 1930 conheceram o fim do produto estrangeiro mas também o intento da Hollywood soviética e a introdução de modelos copiados dos Estados Unidos, como a própria formatação do cinema clássico⁸; após o stalinismo, gêneros americanos encontraram espaço, como faroestes sob Khrushchev e filmes de ação (como catástrofes aéreas) sob Brejnev.

Isso não significa que o regime soviético não pretendesse de fato promover seus ideais através do cinema – apesar dos poucos recursos iniciais disponibilizados, o que parecia ir contra a afirmação de Lenin de que o cinema era a mais importante das artes (MILLER, 2010). Ferro apenas não omite o interesse semelhante⁹, efetuado por outros meios, dos governos liberais, escamoteados como forças mercadológicas por outros autores (KENEZ, 2001). O caráter não-totalitário do cinema soviético (FERRO, 1992; YOUNGBLOOD, 2007; LAWTON, 1992) é mais uma evidência da impossibilidade da aplicação do conceito para o próprio sistema (LEWIN, 1988; 2006; BROWN, 1997; FERNANDES, 1991; SEGRILLO,

⁷ “Desde que os dirigentes de uma sociedade compreenderam a função que o cinema poderia desempenhar, tentaram apropriar-se dele e pô-lo a seu serviço: em relação a isso, as diferenças se situam ao nível da tomada de consciência, e não ao nível das ideologias, pois tanto no Ocidente como no Leste os dirigentes tiveram a mesma atitude. Painel confuso. As autoridades, sejam as representantes do Capital, dos Sovietes ou da Burocracia, desejam tornar submisso o cinema. Este, entretanto, pretende permanecer autônomo, agindo como contrapoder [...]. Esses cineastas, conscientemente ou não, estão cada um a serviço de uma causa, de uma ideologia, explicitamente ou sem colocar abertamente as questões. Entretanto, isso não exclui o fato de que haja entre eles resistência e duros combates em defesa de suas próprias ideias” (FERRO, 1992, p.13-14), ou: “‘Instrumento’ de propaganda, é o que dizia Trotsky, mas essa palavra é fraca, e a chave do problema está justamente aí. Como seus homólogos ocidentais, os dirigentes soviéticos vêem ainda no cinema uma “máquina”. Tendo herdado da burguesia – sua classe de origem – os mesmos preconceitos, eles têm em relação ao cinema a atitude condescendente que as pessoas “cultivadas” têm em relação àquilo que é “técnico” e, ao mesmo tempo, um prazer popular” (FERRO, 1992, p.28).

⁸ Segundo Youngblood (2007, p.5), com os anos 1930, o cinema soviético se adequa à narrativa hollywoodiana. Ainda de acordo com a autora, não seria à toa que a descrição da narrativa clássica de Bordwell e a do realismo socialista de Catarina Clark convergem.

⁹ “‘Apoderar-se do cinema’, ‘controlá-lo’, ‘dominá-lo’, essas são expressões encontradas constantemente em Trotsky, Lenin, Lunatcharski. Elas são reveladoras das relações que esses dirigentes buscavam estabelecer com o cinema, prática recente, então, cujo estatuto não estava ainda bem definido”: deveria ser propaganda, educação pras massas, substituto do álcool e da igreja?”. “O cinema educativo, o cinema científico e de animação ocupam um lugar privilegiado no programa cultural posto em prática após a nacionalização” (FERRO, 1992, p.27), incluindo os cine-jornais que estabeleciam uma representação oficial da situação soviética.

2000). Para o autor francês, os censores, “*apparatchiks* burocráticos – compostos por iletrados da cultura visual – que julgaram a ideologia da obra por seus diálogos, eu roteiro, ou seja, por seus componentes escritos” (FERRO, 1992, p.14) permitiam os lapsos que tornavam a narrativa e as imagens filmicas tão reveladoras. Talvez, como o próprio autor sugere para o caso do filme da NEP *Dura Lex*, 1926, de Kulechov, a censura amainara não por incapacidade teórica e intelectual dos censores¹⁰, mas apesar de seu descontentamento e o do regime que, mesmo contrariados, não esboçaram reações para além do ataque pela imprensa (FERRO, 1976, p.204-207).

Arendt foi a primeira a retirar dos comentaristas políticos o termo e teorizá-lo, ganhado vulto acadêmico no fim dos anos 1940 (FERNANDES, 2000, p.30). Em seu livro de 1951, afirma que a entrada das massas na política levou a formação de Estados nos quais o indivíduo é alvo do terror institucionalizado, assim é atomizado e mais facilmente mobilizado para a obediência ao Estado¹¹, que tudo controla, inclusive a história¹². O filisteu, o indivíduo isolado, foi facilmente arregimentado para levar adiante as barbáries do regime. Forma-se assim uma estrutura de poder piramidal e unidirecional. Apesar das massas engajarem-se na ideologia e práticas do sistema, é o líder quem dita as ordens.

Fernandes (2000, p.30) aponta que o conceito, que entrou em descrédito com as reformas desestalinizadoras dos anos 1950 e 1960, renasceu em importância nos anos 1980, com pesquisadores neoconservadores, o clima da Segunda Guerra Fria e a adesão de especialistas do próprio Leste Europeu, em especial no fim da década, ao uso do conceito para

¹⁰ “A comissão encarregada do controle dos filmes examinava apenas os assuntos, o tema, o roteiro; nem pensava em controlar a filmagem ou assistir à montagem. O filme escapava, assim, em grande parte, ao controle daqueles que, vivendo ao nível de sua própria cultura, acreditavam que, por ter lido Marx ou Stalin, era possível controlar toda a realidade num filme” (FERRO, 1992, p.29).

¹¹ “Em lugar das fronteiras e dos canais de comunicação entre os homens individuais, constrói um cinturão de ferro que os cinge de tal forma que é como se a sua pluralidade se dissolvesse em Um-Só-Homem de dimensões gigantescas... Pressionando os homens, uns contra os outros, o terror total destrói o espaço entre eles” (ARENDR, 1989, p.518).

¹² O líder torna-se o guia autorizado para a explicação e fixação dos “segredos do passado, as complexidades do presente, as incertezas do futuro” (ARENDR, 1989, p.521). Outro ideólogo do conceito de totalitarismo, Zbigniew Brzezinski, segundo Segrillo, poderia ter o pensamento resumido em seis características: 1) uma ideologia que pretende explicar o funcionamento de toda a experiência humana; 2) partido único de massa; 3) terror policial; 4) monopólio total da mídia; 5) controle total da polícia e forças armadas; 6) controle central e burocrático da economia (ROLLEMBERG; QUADRAT, 2010, p.138-139). Ao invés de totalitário, Segrillo pensa o regime soviético como totalizante, com a existência de limites tácitos para a conduta do Estado e da população: “O regime político pode se considerar satisfeito quando consegue desenvolver uma suficiente interiorização das normas ou quando o indivíduo traça por si mesmo os limites que separam o lícito do ilícito. O regime não é mais obrigado a exhibir sua força. A dificuldade aumenta ainda mais porque as normas sociais não são escritas. Elas formam um aspecto visível do código do comportamento e da sensibilidade dos indivíduos, cuja importância é tão grande quanto as leis oficiais que dizem respeito às manifestações formais do monopólio de Estado da violência física” (ROLLEMBERG; QUADRAT, 2010, p.156) – os soviéticos, no entanto, ao mesmo tempo que interiorizavam as normas para evitar problemas, buscavam a maior autonomia e satisfação possível de seus interesses, além de uma postura dúbia – diante das autoridades ou não.

explicar suas próprias sociedades em mutação vertiginosa. A teoria recebeu modificações: o papel da sociedade ou de grupos sociais ganhou maior importância, o poder do líder e sua eficácia em tornar seus objetivos reais foram reduzidos, seu entorno de apoiadores recebeu destaque, mas a estrutura piramidal e direcional do poder manteve-se.

As duas correntes podem ser representadas entre historiadores da arte da URSS por Buck-Morss e Groys. Boris Groys, crítico e teórico da Alemanha Oriental, que, como Buck-Morss, também trabalha com Walter Benjamin, faz parte do grupo que promoveu a revitalização da teoria do totalitarismo. Como outros autores (OVERY, 2009), afirma que as massas receberam importante papel sob os regimes totalitários. Elas os apoiavam, informavam e colaboravam com seus sistemas de repressão interna e eram entusiastas da agressão externa, realizavam de maneira concreta as ordens dos líderes, forneciam movimentos não-planejados, mas que eram convertidos pelo ditador em novas fontes de poder ou repressão, produziam sub-lideranças ou teóricos que auxiliavam ou legitimavam a estrutura piramidal de poder por meio de representações agradáveis de suas sociedades distópicas. O poder não se faz presente apenas no ápice. Ele também produz emanções em suas bases, repercutindo no topo da estrutura. No entanto, em última instância, o movimento é o inverso: nenhuma força social seria capaz de impedir a engenharia social promovida pelo tirano. Seu poder de moldar o Estado e a sociedade de acordo com seus planos continua inalterado. Qualquer impacto da base da pirâmide em seu vértice superior acaba por refluir como maior controle deste. Sem dúvida é uma flexibilização do antigo conceito, que pretende dar conta de responder situações que antes eram inexplicáveis pelo modelo.

Escrevendo originalmente em 1988, parte de algumas considerações que seriam compartilhadas por Buck-Morss, como a de que a arte de vanguarda soviética dos anos 1920 e o subsequente realismo socialista eram movimentos estéticos modernistas. Enquanto o segundo aniquilou completamente o primeiro na década de 1930, no período pós-stalinista – mais precisamente a década de 1970 – passou a encontrar a competição de um movimento artístico pós-moderno, o *sots art*, combinando (crítica ou ironicamente) elementos do realismo socialista, *sotsrealizm*, com arte pop (GROYS, 1992, p.10). Groys não parece se referir – ao menos não o faz de maneira explícita no texto – ao que Labarrère (2009) chama de escola arcaísta: os cineastas dos anos 1960-70 que procuravam retomar os modelos da vanguarda da década de 1920. Pelo contrário, crê que toda a arte soviética, mesmo durante a primeira metade da perestroika, estava sob o controle do Estado¹³ – o que sugere que aplique o modelo

¹³ “A doutrina do realismo socialista continua a ser oficial e obrigatória para toda a arte soviética, como sempre, e manteve todas as fórmulas que datam dos anos de Stálin. Essas fórmulas, no entanto, são interpretadas mais

para além dos anos de Stalin. Ao mesmo tempo em que percebe sua origem no modelo modernista – que o aproxima das demais correntes artísticas voltadas para o público de massas no século XX na Europa e América, também afirma que foi modelado por uma elite de intelectuais a serviço do regime, isto é, Stalin, que compartilhavam com ele da ideologia e dos desejos de poder totalitário, que percebia a fusão da estética com a política (ambos deveriam caminhar juntos, coordenados por uma só vontade, destruindo o antigo mundo das tradições nobiliárquicas e burguesas e construindo o novo mundo socialista) na produção da arte total que asseguraria a vitória do projeto revolucionário também na cultura (já que totalitário e abrangente a cada aspecto da vida humana)¹⁴. A acusação do apoio do mundo artístico ao projeto totalitário é seu ponto principal:

A arte realista socialista, isto é, a arte da era stalinista que sucedeu a vanguarda nos anos 1930, até agora conheceu um destino diferente. O slogan do “realismo socialista” tem sido considerado pela historiografia independente tanto dentro da União Soviética quanto em outros lugares como meramente um bicho-papão usado pela censura para perseguir e destruir a “arte genuína” e seus criadores. Visto desta perspectiva, todo o período de Stalin é um longo martirólogo ou história de perseguições, o que, sem dúvida, foi. As questões reais, no entanto, estão em nome do que toda essa perseguição aconteceu, e que tipo de arte foi canonizada e por quê (GROYS, 1992, p.5-6. Tradução livre).

“liberalmente” hoje, uma vez que podem ser feitas para acomodar fenômenos artísticos que teriam sido excluídos sob Stalin. Os críticos soviéticos não reconhecem essas novas interpretações como tais, mas declaram que elas eram inerentes ao realismo socialista desde o início e foram meramente “distorcidas” nos anos de Stalin. Aqui, nenhuma menção é feita ao fato de que foi durante esses mesmos anos que a doutrina surgiu. Assim, a história da formação e evolução do realismo socialista é distorcida além do reconhecimento para atender às demandas políticas mais importantes da “situação atual”. Após a morte do ditador, a arte buscou uma conexão com o passadorusso czarista, uma legitimação pelo continuísmo, transformado em neotradicionalismo (GROYS, 1992, p.6; 10. Tradução livre).

¹⁴ “O realismo socialista não foi criado pela massa, mas foi formulado em seu nome por uma elite bem-educada e experiente que assimilou a experiência da vanguarda e foi levada ao realismo socialista pela lógica interna do próprio método de vanguarda, que nada tinha a ver com os gostos e demandas reais das massas. Os princípios básicos do método realista socialista foram desenvolvidos em discussões extremamente envolvidas e altamente intelectuais, cujos participantes muitas vezes pagavam com a vida uma formulação infeliz ou inoportuna, e isso, é claro, aumentava ainda mais a responsabilidade por cada palavra que pronunciavam. O leitor de hoje é surpreendido, sobretudo, pela relativa proximidade das posições nesse debate, o que, para os próprios participantes, evidentemente, parecia mutuamente exclusivo. Essa semelhança entre as visões dos vencedores e de suas vítimas nos obriga a considerar com particular cautela quaisquer oposições não ambíguas entre elas decorrentes de uma interpretação puramente moral dos eventos [...]. A virada para o realismo socialista foi, além disso, parte da evolução geral da vanguarda européia naqueles anos. Têm paralelos não apenas na arte da Itália fascista ou na Alemanha nazista, mas também no neoclassicismo francês, na pintura do regionalismo americano, na prosa tradicional e politicamente comprometida do período em inglês, americano e francês, o historicismo na arquitetura, o cartaz político e comercial, o filme de Hollywood e assim por diante. Onde o realismo socialista difere destes é, acima de tudo, em seus métodos radicais e um estilo monolítico que em nenhum lugar (com a possível exceção da Alemanha) foi aplicado com tal consistência em todas as áreas da vida da sociedade. Sob Stalin, o sonho da vanguarda foi, de fato, cumprido e a vida da sociedade organizada em formas artísticas monolíticas, embora, é claro, não aquelas que a própria vanguarda havia favorecido” (GROYS, 1992, p.9. Tradução livre).

O futurismo (que também daria origem às vanguardas no fascismo italiano e nazismo alemão) teria dado origem à vanguarda soviética. Apesar da busca por cada um dos seus adeptos por um modelo único, o movimento se subdividiu em várias correntes e lideranças, que se digladiavam pelo poder dentro do movimento e sua verdadeira unificação. Lenin não se imiscuiu nos assuntos da cultura, e seu comissário, Lunatcharski, mais interessado no ganho da adesão ao regime da antiga *intelligentsia* czarista, permitiu o pluralismo artístico. Assim conviviam escolas estéticas da Rússia pré-revolucionária (o próprio Lunatcharski produziria filmes de comédia populares segundo esse modelo artístico e também conforme a necessidade de acumulação de capital sob a NEP; emigrados adeptos do cinema tradicional, como Yakov Protazanov, retornariam ao trabalho na URSS durante esse período) com as facções vanguardistas que a acusavam de ser burguesa e contrarrevolucionária – bem como os grupos rivais dentro de seu próprio movimento. Para a avant-garde, tal política liberal evidenciaria a incapacidade do atual governo soviético de construir o novo mundo (GROYS, 1992, p.22).

Assim, o stalinismo, com seu centralismo, estatização, planificação, teria sido acolhido pelos artistas totalitaristas, que primeiro suprimiram a arte não alinhada com o regime – ou, antes de seus ataques em jornais e denúncias ao partido, o fim do mercado de arte com o fim da NEP que tornava possível o absenteísmo político destes. Aproximar-se do poder político como teóricos alinhados, assessores, ou mesmo ocupando cargos (como seria frequente nos soviets), parecia ser a oportunidade para implementar seus projetos, unificar o campo artístico e fiscalizá-lo com o devido rigor. Mais realistas que o próprio rei, sua linguagem revolucionária não era popular, e as sucessivas purgas promovidas contra seus rivais levaram ao caos¹⁵. O partido, que se mantivera neutro até então, foi forçado a intervir na

¹⁵ “Embora o partido há muito tenha tentado observar uma certa neutralidade na luta entre vários grupos artísticos, seu conflito interno literalmente forçou a sua intervenção. Um resultado significativo dessa prolongada estratégia de neutralidade foi que a maioria dos intelectuais criativos acolheu calorosamente o decreto de 1932 tirando o poder de organizações influentes como RAPP [*Rossiyskaya Assotsiatsiya Proletarskikh Pisateley*, Associação Russa de Escritores Proletários] e AKhr [*Assotsiatsia Khudozhnikov Revolutsii*, Associação dos Artistas da Revolução], que no final dos anos 20 e início dos anos 1930 estabeleceram um virtual monopólio da cultura. E estavam perseguindo todos os indesejáveis políticos. Não foi Stalin, mas RAPP e AKhRR que, de fato, liquidaram a vanguarda como uma força artística ativa. O símbolo dessa derrota foi o suicídio de Maiakovskii, que acabara de ingressar na RAPP para, pelo menos em parte, escapar da perseguição e que posteriormente foi proclamado por Stalin como “o melhor poeta da era soviética”. Muitos companheiros de viagem perto da vanguarda tornaram-se escritores proeminentes sob Stalin: Shklovskii, Tynianov, Pasternak e outros foram publicados, assim como Kaverin [...] e Ehrenburg [...]. Havia também outros aventureiros conservadores que haviam sido bloqueados pela RAPP e agora passaram a carreiras de sucesso. Stalin, portanto, de fato justificou em certa medida as esperanças daqueles que pensavam que o controle direto do partido seria mais tolerante do que o poder exercido por grupos individuais de artistas [...]. Respondendo às súplicas prolongadas da maioria dos artistas e escritores soviéticos para assumir o controle direto da cultura, Stalin apresentou seu próprio projeto, e ele estava preparado para receber qualquer um de qualquer campo que o apoiasse incondicionalmente. Aqueles que insistiam em sua própria exclusividade ou enfatizavam [...] O resultado, que muitas vezes

luta feroz das facções artísticas. Quando o líder resolve trazer a pacificação forçada pela regulamentação e prescrição da estética oficial, a estrutura piramidal do totalitarismo se faz presente, extinguindo a própria vanguarda¹⁶. Para Pinheiro (2012), o nazismo era a estetização da política, e o stalinismo a politização da arte. Para Groys, ambos os regimes totalitários pertencem à primeira perspectiva. O engajamento voluntário e absoluto do artista diante do partido e da revolução o tornou tão totalitário quanto. Toda a liberdade artística ou individualidade estilística seria contrarrevolucionária. Sua vitória política, ao trazer o Estado definitivamente para a cultura, ou se por ao seu serviço para melhor controlá-la, significou sua derrota enquanto movimento artístico, pois sua visão revolucionária estética foi tachada como formalista¹⁷ e reorganizada por Stalin, alguns políticos e alguns artistas no realismo socialista, que primava mais pelo conteúdo socialista do que pela linguagem inovadora, e mais por sua própria concepção de arte (e da desejabilidade ou não de uma herança clássica¹⁸) do que a de alguma das diferentes facções artísticas (GROYS, 1992, p.35-36). Como outros autores, pensa que o termo realismo socialista refere-se mais à ideologia e a autoimagem do que ao produto cultural de fato.

Assim, nem os caracteres positivos nem negativos da cultura stalinista pertencem à realidade em que atuam; eles não estão ligados a isso através das motivações psicológicas comuns típicas da literatura ou arte genuinamente realista. Aqui, novamente, a verdadeira natureza da arte stalinista será obscurecida se o estudo for limitado a uma consideração superficial das formas realistas tradicionais de narrativa, teatro, cinema, pintura e similares que ela emprega. Os heróis positivos e negativos da cultura stalinista são as duas faces do demiurgo avant-garde precedente, e transcendem a realidade que criam ou destroem. Da mesma forma, a

surpreendeu os observadores externos, foi que os defensores mais fervorosos da linha partidária se tornaram as primeiras vítimas de Stalin. Não foi por acaso, portanto, que o triunfo do projeto de vanguarda no início dos anos 1930 deveria ter coincido com a derrota final da vanguarda como um movimento artístico estabelecido” (GROYS, 1992, p.34-35. Tradução livre).

¹⁶ “O sonho da vanguarda de colocar toda a arte sob controle partidário direto para implementar seu programa de construção da vida (isto é, “socialismo em um só país” como a obra verdadeira e consumada da arte coletiva) agora se tornou realidade. O autor deste programa, no entanto, não era Rodchenko ou Maiakovskii, mas Stalin, cujo poder político o tornou o herdeiro de seu projeto artístico” (GROYS, 1992, p.35. Tradução livre).

¹⁷ “Isso por si só é evidência de seu espírito “antiformalista”, que não foi orientado para as características específicas de uma dada forma de arte, mas para seu “conteúdo socialista”, e é por isso que o realismo socialista é geralmente interpretado como a antítese absoluta de a vanguarda formalista. A discussão abaixo, no entanto, se concentrará em sua continuidade com o projeto de vanguarda, mesmo que a realização desse projeto fosse diferente da visão de vanguarda. A linha básica dessa continuidade já foi esboçada em alguns detalhes acima: a era Stalin satisfaz a exigência fundamental de vanguarda que a arte deixa de representar e começa a transformá-la por meio de um projeto estético-político total. Assim, se Stalin é visto como o artista-tirano que sucedeu ao filósofo-tirano típico da época do pensamento contemplativo e mimético, a poética stalinista é a herdeira imediata da poética construtivista” (GROYS, 1992, p.36. Tradução livre).

¹⁸ Jdanov declarou que os bolcheviques não queriam a destruição do legado clássico universal e russo, pelo contrário, desejavam absorvê-lo de maneira crítica – o que opunha o modelo oficial às facções esquerdistas que queriam o total abandono dela e os tradicionalistas que a conservavam sem se incomodar com as necessidades e diretrizes do partido (GROYS, 1992, p.40).

luta entre eles ocorre não dentro, mas além da esfera do real, e a realidade em si é meramente uma aposta no jogo (GROYS, 1992, p.61-62. Tradução livre).

Todo o histórico de conflito entre os vanguardistas e o regime durante a crise sucessória, e propriamente com Stalin após 1927, como as lutas em torno dos cortes e alterações no roteiro original de *Outubro*, ou *O prado de Bejin*, de Eisenstein, ou diante da imposição da forma e conteúdos oficiais, são desvalidados por Groys. É a mesma posição de Overy (2009), que vê o censurado diretor como mero propagandista do regime¹⁹.

Já Susan Buck-Morss²⁰, historiadora da arte adepta da Escola que Frankfurt, acaba se afastando de Arendt. Pensa de maneira crítica a busca na Revolução Francesa da política de massas que daria origem ao totalitarismo no século XX. Descrê dos sistemas controlados por líderes que controlam todos os aspectos da vida, os considerando propaganda política oriunda da Guerra Fria – que se iniciou com a própria Revolução de Outubro (BUCK-MORSS, 2000, p.8). Apesar de diferenças profundas, percebe tanto os regimes socialistas quanto as democracias liberais como herdeiras da Revolução Francesa e de seus ideais de soberania popular, de cidadania, da vontade geral, de seus exércitos formados por massas de conscritos, da necessidade de inimigos ideológicos e de guerras contínuas para unificar internamente tais sistemas. Mesmo a noção de sociedade civil estaria presente em ambos, uma vez que o PCUS percebia-se como mais um de seus organismos, porém o mais importante de todos, seu “núcleo principal”²¹. Tais utopias de massa trariam resultados catastróficos para o século XX – mas não o impossível totalitarismo. O próprio Stalin não conseguiu resolver a questão da dualidade do poder, e o Estado não foi de todo colonizado pelo partido, mesmo com as purgas (BUCK-MORSS, 2000, p.28-29). A autora busca “fornecer uma série de reflexões sobre o modernismo soviético, ligado ao modernismo ocidental, cruzando fronteiras entre terrenos discursivos geralmente separados, invadindo diferentes domínios acadêmicos, a

¹⁹ Posição bem diferente da do autor francês: “durante esse primeiro período, o filme de ficção serviu mais à expressão dos próprios cineastas (Eisenstein, Pudovkin, Kulechov, Vertov, etc.) do que ao novo regime. E suma: para poder agradar, filmar, produzir, era suficiente que os cineastas rompessem com os assuntos “corrompidos” do regime anterior. Eles não deixaram de proceder assim, mas em espírito esse cinema permaneceu autônomo, tanto em sua expressão como em sua significação latente. Essa característica explica a queixa de Trotsky, cujos desejos foram atendidos por Stalin e Jdanov a partir de 1927-1928” (FERRO, 1992, p.28).

²⁰ Ainda assim, a autora vê de maneira crítica o conceito de totalitarismo englobando fascismo e socialismo: “no Ocidente, socialistas e fascistas foram agrupados dentro de um novo discurso de “totalitarismo”” (BUCK-MORSS, 2000, p.8).

²¹ “A conexão lógica PARTIDO SOBERANO/ESTADO SOCIALISTA [...] é de causalidade e não de identidade. Enquanto os partidos políticos nos estados-nação competem para obter o controle de um aparato preexistente e, assim, tornar-se o Estado, o Partido Comunista constrói o Estado socialista. Cria e usa instituições do Estado para administrar a política do partido; purga essas instituições quando realiza uma guerra de classes dentro delas” (BUCK-MORSS, 2000, p.20. Tradução livre). A autora também lembra que nas democracias liberais tão pouco a sonhada soberania popular e sua representação adequada existem, apesar do pluripartidarismo.

fim de afrouxar o material de qualquer posse exclusiva”, já que a arte no Ocidente ou na URSS, originárias da mesma matriz moderna, compartilhariam a mesma busca pela cultura de massas, produzindo imagens semelhantes. Algumas de suas diferenças surgiram do embate entre ambas para se tornar a principal produtora das novas formações utópicas (BUCK-MORSS, 2000, p.97).

Barrington Moore (1983) é um exemplo do frquente uso inconsequente do conceito. Apesar da própria ação dos ditadores ser mero fruto de desenvolvimentos naturais da organização de suas respectivas sociedades, ou seja, todo o poder e força para a mudança, mesmo inconscientemente, provém das bases, utiliza o termo totalitarismo para descrever a China ou a URSS. As estruturas camponesas e do mundo rural, diante do fracasso da cidade, da burguesia, e das próprias elites agrárias em conduzir o processo de modernização, desenvolveriam uma ditadura totalitária. Segundo Fernandes (2000, p.60), Moore o incorporara acriticamente.

Lawton (1992) e Youngblood (2007) estão corretas ao perceber mais similaridades do que diferenças entre a indústria cinematográfica, os gêneros, os códigos de autocensura e os próprios filmes americanos e soviéticos. O que não significa que não existam importantes contrastes. No entanto, elementos dissonantes acabam atenuados por práticas não muito distantes. Se os estúdios estatais – ao lado das agências governamentais – impunham limites aos diretores, roteiristas e atores, por outro, o cinema comercial e o temor de criar disputas com o Estado e grupos da sociedade civil e, conseqüentemente, causando prejuízos, desempenhava função parecida nos EUA. Se a figura do produtor reforçava a autocensura na indústria americana e os diretores soviéticos dificultaram a normalização de sua presença, os estúdios da URSS criaram comissões internas periódicas com o mesmo intuito. Ao contrário de uma empresa cinematográfica americana, um estúdio na URSS não poderia ir à falência até a imposição da perestroika – os recursos obtidos pelo próprio setor, concentrados no ministério, eram redistribuídos de forma a manter empresas deficitárias – que, no entanto, perdiam os variados bônus de produção e metas, que constituíam a maior parte dos salários. Se a empresa não sofria danos significativos, o mesmo não se pode afirmar das expectativas financeiras dos envolvidos. O destino de Tarkovsky e de Konchalovsky não foi essencialmente diferente do de Chaplin. O de Paradjanov, preso por crime comum, e o de dissidentes detidos em protestos públicos, não foi muito distinto do de personagens do cinema americano como Daryl Hannah e Shailene Woodley quando enfrentaram a indústria do petróleo (UOL, 2017; G1, 2017). Todos, em algum momento, tornaram-se incômodos a seus governos. No entanto, uma grande quantidade de críticos nos Estados Unidos permanece livre

e com trabalho, mesmo com acusações de crimes comuns, como Oliver Stone. O que, na URSS, era um privilégio quase exclusivo dos comediantes e diretores do gênero. A era stalinista e o macarthismo compoem uma situação totalmente diferente. Não se pode conceber o FBI invadindo casas de madrugada para levar cineastas e artistas para prisões – nas quais se pode obter algumas concessões em troca do trabalho “voluntário” para o Estado ou empresas privadas –, e menos ainda para fuzilamentos, como Margarita Barskaia, Boris Shpis ou Aleksei Díki. Ou artistas comparecendo a tribunais esquadrinhados por câmeras e controlados por políticos carreiristas na URSS após o caso Sinyavsky-Daniel ou compondo listas negras os impedindo de obter empregos, após o caso Askoldov, como nos Estados Unidos durante boa parte dos anos 1950. Aleksey German, apesar de poucas encomendas, continuou a encontrar em diferentes estúdios. O trabalho só cessava completamente com a prisão ou o exílio forçado, consentido ou desejado. A extensão da atuação prática da censura e da repressão na URSS foi muitíssimo maior e, uma vez que efetuada também por agências governamentais, muitíssimo mais visível. Além de mais variada, como conduções forçadas para psiquiatrias. Diferenças sistêmicas são inegáveis. No entanto, as diferenças de escala são mais profundas, bem como a variedade do repertório de repressão e autocensura²².

Segundo Youngblood (2007), o gênero guerra abarca tanto o combate quanto o tempo de guerra no front doméstico, além de thrillers de espões e filmes sobre o pré e pós-guerra. Jeanine Basinger (EBERWEIN, 2004, p.38-39) mostra a consolidação dos elementos do gênero bélico em Hollywood durante a Segunda Guerra e, na maioria dos casos, poderiam-se encaixar perfeitamente na descrição das tramas soviéticas, como: um grupo que apresenta uma mistura étnica representativa da diversidade nacional, conflitos internos a esse grupo, um herói que tenta desenvolver sua liderança, a discussão do motivo que os move e a explicação propagandista, um objetivo que acaba sendo atingido, os eventos do combate mas também os do uso do tempo em que a calma se impõe, o uso de emoções, cultura e atitudes intelectuais para mover a audiência para os objetivos das mensagens expostas, questões envolvendo a morte. “Eles podem ser homens de diferentes forças militares, e/ou de diferentes países [imigrantes, no caso dos americanos, ou grupos étnicos internos as fronteiras soviéticas]. Eles

²² É também interessante notar que, com a excessão dos períodos de Khrushchev e de Gorbachev, o ambiente mais acolhedor encontrado pelos produtores era uma ampliação do pior momento enfrentado pelo cinema nos EUA, com a pressão do macarthismo. A era Khrushchev viu críticas ácidas aos programas defendidos especificamente pelo prêmio em *Dobro pozhalovat, ili Postoronnim vkhod vospreshchyon* [Seja bem-vindo, ou não ultrapasse], 1964, de Elem Klimov, que permaneceu em cartaz alguns meses antes de ser retirado já no governo Brejnev. E também Gorbachev, entre outros, em *Nebesa obetovannye* [Céus prometidos], Eldar Ryazanov, de 1991. Porém dirigiam-se às promessas e programas de governo, sem jamais citarem nominalmente os chefes de Estado. Críticas do mesmo gênero eram imensamente mais frequentes no cinema americano – por exemplo, ao New Deal, em *A mulher faz o homem* [Mr. Smith goes to Washington], 1939, de Frank Capra.

possuem diferentes idades. Alguns nunca entraram em combate antes, e outros são experientes. Alguns são intelectuais e bem-educados, outros não. Eles são igualmente casados e solteiros, tímidos e arrojados, urbanos e rurais, cômicos e trágicos. Eles procedem de todas as áreas geográficas dos Estados Unidos, especialmente do Meio-oeste (estabilidade), do Sul (ingênuos, porém muito hábeis no tiro), Nova Inglaterra (educados), e Nova York (sofisticados)” (EBERWEIN, 2004, p.47-47). O mesmo poderia dizer-se do patriotismo eslavo, em especial russo, da coragem dos mongóis, da destreza dos turcomanos com o rifle, da persistência dos povos do Cáucaso, do modernismo dos vindos de Moscou e Leningrado e da rusticidade e hospitalidade dos provincianos, etc. Além da trama, outros aspectos se repetem, como a dedicatória do filme: “contém agradecimentos ao serviço militar que cooperou com a produção do filme, ou um tributo emocional à galante força combatente, seus aliados, ou uma citação de uma figura famosa da Segunda Guerra Mundial, com Churchill e Roosevelt sendo particularmente favoritos” (EBERWEIN, 2004, p.46) – ou a fala de Stalin em seu discurso da Vitória de 9 de Maio de 1945: “Glória eterna aos heróis que morreram durante a guerra”. Apesar da existência de inúmeros elementos coincidentes, que fazem parte da própria vida militar em qualquer ambiente, há também diferenças notáveis, como o pendor para fins melancólicos ou trágicos entre os soviéticos, contrastando com os finais felizes americanos. O gênero bélico, no entanto, não permaneceu imutável, cristalizando-se após o surgimento de seus elementos, copiados rigidamente filme após filme. Como mostram Chapman, Glancy e Harper (2007, p.117-118), o gênero é modificado em suas estruturas pelo ambiente, por sua época. Assim, por exemplo, as demandas da Guerra Fria estimularam um maior número de tramas ou subtramas de espionagem em momentos em que esta tomava contra dos periódicos e noticiários no Oeste e Leste, ou, durante períodos de distensão, proliferaram filmes que tratem do dia a dia dos soldados e uma guerra não romantizada, como *Na Voyne kak na Voyne* [Na guerra como na guerra], 1968, de Viktor Tregubovich²³. Outra acusação é a de que Ferro subestima os códigos de produção e linguagem filmica, os gêneros

²³ O gênero bélico apresenta alguns debates: “Alguns comentaristas preferem o termo “filme de combate” para diferenciar o gênero dos dramas do fronte doméstico [...] ou filme que examinam os efeitos da guerra sobre a sociedade e indivíduos [...]. Jeanine Basinger, por exemplo, vê os filmes de combate da Segunda Guerra Mundial como um gênero distinto com suas próprias convenções e iconografia. Outro termo frequentemente usado, embora problemático, é o “filme anti-guerra”, usado para descrever uma atitude crítica diante da guerra e sua condução [...]. O problema conceitual, é claro, é que um filme anti-guerra não é simplesmente o oposto de um filme de guerra (*All Quiet on the Western Front* [Sem Novidade no Front] pode razoavelmente ser descrito como ambos), e que mesmo um filme que demonstra a natureza desagradável da experiência de combate permanece, essencialmente, um filme de combate. Neste sentido um filme anti-guerra é definido principalmente por sua orientação ideológica e moral como é pelo seu conte” (CHAPMAN, 2008, p.9. Tradução livre). Tais dificuldades podem ser minimizadas com a compreensão dos subgêneros, como filmes especializados dentro do gênero guerra ou em contato com outros gêneros, como espionagem.

cinematográficos (GUYNN, 2006, p.9). Sua análise, concentrada no contexto de produção e exibição do filme, na passagem das fontes escritas para as filmicas, não trabalha adequadamente as linguagens próprias de cada gênero, que a plateia espera ver e que os diretores sabem utilizar para produzir e disseminar suas mensagens – apesar de citar a importância da identificação do gênero para a análise do filme.

Sua compreensão é a de que o cinema é uma fonte para um entre vários imaginários possíveis de uma mesma época. Não parece justa a afirmação de Kornis (1992, p.247) de que Ferro dirige-se para a mentalidade e Sorlin para diferentes imaginários²⁴. Ferro percebe a expressão no cinema da luta entre diferentes visões de uma dada sociedade – a noção de contra-história baseia-se nas narrativas filmicas de grupos que procuram desconstruir a versão oficial, dominante, da história²⁵. Kracauer (1988) prevê que o cinema possa expressar a mentalidade de uma época. Ferro e Sorlin preferem enxergar a compreensão que um dado grupo possui do mundo. O confronto entre as perspectivas, representações e imaginários de diferentes grupos é tratado por Napolitano (CAPELATO, 2011, p.77) como uma luta entre desmonumentalizadores e monumentalizadores, entre versões laudatórias e críticas de um mesmo fato, processo ou personagem com significados divergentes para tais grupos.

²⁴ “É possível concluir que o reconhecimento de Sorlin da contribuição de Ferro no sentido de trazer o cinema para o campo da história, e o avanço de seus trabalhos em relação a seus predecessores, como Kracauer, não significam uma identidade com seus métodos de trabalho. Em comum, a idéia de que a imagem não copia a realidade e de que a câmera revela aspectos que ultrapassam as evidências. Entretanto, contrário ao estabelecimento de uma homologia entre filme e mentalidade de uma sociedade num dado momento histórico, Sorlin procura um sistema de leitura distinto de Ferro. Sorlin procura o auxílio da semiótica como forma de desvendar a linguagem do filme, ao passo que Ferro acaba por concentrar-se na análise contextual. A “busca do não-visível” de Ferro está intrinsecamente ligada a uma análise do conteúdo do filme e ao contexto de produção, e muito embora remeta-se à importância da linguagem cinematográfica, parece-nos que Ferro acaba por não integrar todos esses elementos entre si. A seleção de certos aspectos que lhe parecem significativos afastam-no de uma análise dirigida à própria construção do filme e à relação sincrônica e diacrônica de seus elementos. Sorlin, por sua vez, conduz sua análise nessa direção, possivelmente em busca de maior rigor no tratamento das imagens” (KORNIS, 1992, p.247). Certamente Sorlin (2015) trabalha com mais atenção questões que são apenas esboçadas por Ferro (1992; 1975).

²⁵ A câmera se populariza, a sociedade toma conta das imagens e rompe seu monopólio. “Medir ou avaliar a ação exercida pelo cinema é difícil” (FERRO, 1992, p.16): pode influenciar as massas em alguns casos, em que já existe um substrato ideológico semelhante, ou não vingar em seus objetivos de propaganda a não ser que faça concessões, quanto a temas bem vistos. Ou então provocam reações políticas. “É preciso dizer que a utilização e a prática de modos de escrita específica são, assim, armas de combate ligadas à sociedade que produz o filme, à sociedade que o recebe. Essa sociedade se trai inicialmente pela censura em todas as suas formas, compreendendo-se aí também a autocensura” (FERRO, 1992, p.16-17) – ou a “censura inversa”, cedendo espaço para todas as vozes, ou vozes discordantes, mas com métodos para reforçar seu próprio lado – como o uso da palavra final. “Assim como todo produto cultural, toda ação política, toda indústria, todo filme tem uma história que é História, com sua rede de relações pessoais, seu estatuto dos objetos e dos homens, onde privilégios e trabalhos pesados, hierarquias e honras encontram-se regulamentados, os lucros da glória e os do dinheiro são aqui regulamentados com a precisão que seguem os rito de uma carta feudal: guerra ou guerrilha entre atores, diretores, técnicos, produtores, que é mais cruel à medida que, sob o estandarte da Arte, da Liberdade, e na promiscuidade de uma aventura comum, não existe empreendimento industrial, militar, político ou religioso que conheça diferença tão intolerável entre o brilho e a fortuna de uns e a obscura miséria dos outros artesãos da obra” (FERRO, 1992, p.17).

O cinema é um dos mais poderosos instrumentos contemporâneos de monumentalização do passado, na medida em que pode fazer dele um espetáculo em si mesmo, com eventos, personagens, processos encenados de maneira valorativa, laudatória e melodramática (NAPOLITANO, 2011, p.276).

A ideia do autor, do cinema histórico como monumento em honra ao passado, certamente está imbuída do trabalho de Le Goff (2003). No caso do cinema soviético, a ideia de que o monumento é também uma mitologia institucionalizada²⁶ é recorrente mesmo entre analistas críticos, que, no entanto, a alargam para todo o cinema histórico. Segundo Youngblood: “em nenhum lugar esse processo de construção e desconstrução de mitos é mais conciso e vividamente ilustrado do que no cinema” (CHAMBERS II; CULBERT, 1996, p.85). Youngblood possui uma percepção da utilidade da análise do cinema próxima à de Ferro²⁷. Controlar o cinema era muito mais difícil do que a literatura. Filmes de guerra desviavam da história oficial com frequência. Todos os filmes eram políticos. Mas poucos eram apenas propaganda²⁸. Todo filme era oficial, já que era produzido por uma estatal e com financiamento do Estado. No entanto, “é uma falácia assumir que a maioria dos filmes soviéticos não eram mais que propaganda ou que a maioria dos diretores eram meras ferramentas da burocracia cinematográfica do Estado” (YOUNGBLOOD, 2007, p.3-5). Já Rosenstone lança sua dúvida. Ferro inicialmente afirmaria que o cinema não pode produzir uma visão própria da história porque se fundamenta em pressupostos ideológicos do regime ou de grupos políticos mesmo que de oposição. No entanto, alguns cineastas possuem visão tão autônoma e própria que conseguem produzir “uma contribuição original para o entendimento dos fenômenos do passado”. E inventar é necessário ao cinema, desde a invenção de falas, gestos, comportamentos, timbres de voz, detalhes cenográficos, até as exigências narrativas de tempo, de compressão narrativa, e também, de atração e atenção do

²⁶ Dobrenko, adepto do conceito de totalitarismo, também menciona essa característica. Para ele, filmes como *Alexandre Nevski* consagraram uma religião secular de Estado, que segue os moldes da tradição ortodoxa para divinizar o líder. Cita ainda o crítico Valery Podoroga para afirmar a função privilegiada do cinema para a assimilação popular da mitologia oficial e dos estereótipos ideológicos (DOBRENKO, 2008, p.74; 2-3). Posição compartilhada pelo mitólogo russo-soviético Eleazar Meletinski ao afirmar que “o tempo da revolução comunista é o tempo mitológico” (BERNARDINI; FERREIRA, 2006, p.54).

²⁷ Filmes de guerra “são uma notável fonte para o estudo da sociedade e política soviéticas. Filmes de guerra possuem o potencial para reforçar ou minar as histórias do partido sancionadas pelo Estado buscadas pelos cidadãos para ouvir sobre seu passado. Mais importante, contudo, filmes de guerra forneceram um espaço altamente disputado para suportar ou desafiar visões oficiais da história soviética. Alguns eram de fato ferramentas úteis de persuasão política, mas muitos outros eram muito mais que isso” (YOUNGBLOOD, 2007, p.3. Tradução livre).

²⁸ Como é, por exemplo, a posição de Kenez (2008) ao comparar a produção de filmes – ou propaganda – da URSS com a da Alemanha nazista. Entre 1942 e 1945, dos 1500 filmes longa-metragens feitos nos EUA, mais de 800 diziam respeito à Segunda Guerra (URWAND, 2014, p.252). Esse número certamente subiria muito se fosse agregado ao das curta-metragens para crianças, além de vídeos de treinamento, publicidade de bonds, etc.

público. Assim, se contrapõe até a Natalie Davies, quando esta se posiciona não contra a ficção na história no cinema, mas sim ao que lhe parece arbitrário ou desnecessário para dar profundidade à trama (ROSENSTONE, 2015, p.42-43; 50-51). Parece difícil dar crédito ao autor americano e a um cinema que flutua no ar ou que pode legitimar e naturalizar qualquer inserção motivada. Algumas considerações de Chris Cagle²⁹ sobre o cinema de Hollywood também servem para o cinema soviético. Os estúdios não produziam filmes monumentalizadores ou desmonumentalizadores apenas segundo as flutuações de poder no Kremlin e as tentativas oficiais de legitimação por novas versões do passado. Diretores e roteiristas conseguiam produzir filmes críticos, de maneira sutil, humorada ou contrabalanceando o peso das acusações ao lado do de louvores, segundo as regras tácitas que permitiam que o sistema aceitasse a película. A noção de arena, encontrada em Pierre Bourdieu e E. P. Thompson, auxiliam entender a formação e funcionamento desse jogo de interesses que moldada a indústria cinematográfica soviética. Essa disputa pode ser encontrada de maneira clara, por exemplo, em uma publicação soviética destinada ao público ocidental, que procura equilibrar citações de diretores declarando o cinema como arte pela arte e de dirigentes, que o percebem como força para a mobilização³⁰.

A mesma tensão pode ser encontrada em publicações especializadas soviéticas endereçadas ao público externo, como *The phenomenon of the Soviet Cinema*, de 1980, e *Soviet Cinema*, de 1979, divididos entre a publicidade de filmes mais dóceis ou engajados com o regime e aqueles que eram amplamente reconhecidos pelo público e crítica no Ocidente, apesar de portarem críticas muitas vezes nada sutis. Além da dúvida em relação aos

²⁹ “Por que, exatamente, os grandes estúdios contrataram artistas de esquerda e financiaram projetos com conteúdo de esquerda? A historiografia sobre o período tende a assumir a perspectiva de indivíduos que, compreensivelmente, se irritaram com as limitações de seu trabalho e de suas políticas. No entanto, esse foco no artista expõe apenas metade do jogo social; em vez de ver os produtores e os estúdios como um obstáculo para os roteiristas e diretores de aluguel, pode-se perguntar em que condições cada um compartilhava metas. A partir dessa perspectiva explicativa, a história da mídia explica não apenas a agência individual, a estrutura institucional ou o ambiente econômico, mas também a coordenação ou divergência de interesses sociais” (STAIGER; HAKE, 2009, p.24. Tradução livre). Cagle responde a questão com a exposição de dois processos simultâneos no cinema americano dos anos 1940: a transformação econômica dos estúdios e, utilizando Bourdieu, a existência de um campo de produção cultural, que valoriza aqueles que produziam filmes de qualidade.

³⁰ O livro traz uma citação do premiê Leonid Brejnev: “a arte do cinema tem uma tremenda força de impacto nos corações e mentes de milhões. Isso é muito importante para fazer essa força servir a grande causa do humanismo, progresso social, e o enriquecimento espiritual e moral do homem. Os trabalhos talentosos da literatura e da arte são parte do patrimônio nacional” e, entre outras, uma de Tarkovsky: “o artista começa no ponto em que, nessa concepção ou mesmo no próprio filme, sua própria estrutura de imagem e sistema de pensamento sobre o mundo real emergem e ele os submete ao veredicto do público como seus sonhos mais queridos. Somente tendo sua própria visão e tornando-se uma espécie de filósofo, ele se torna um artista e o cinema – uma arte” – duas visões opostas sobre a função da arte – ou se ela deve ter função (COMITÊ ESTATAL DE CINEMA DA URSS, 1979, p.103; 178. Tradução livre). A tensão entre as expectativas políticas e artísticas perpassa o livro, dividido entre o cinema intelectual e o cinema de massa, findando com um documentário sobre líderes comunistas – entre eles o próprio Brejnev – e um texto do secretário-geral.

filmes stalinistas e a própria imagem do líder caído – em geral, optam por não mencioná-lo e destacar as películas em que o antigo secretário-geral não detenha o protagonismo na condução da União Soviética em direção à vitória na Segunda Guerra. Apesar das tentativas do regime reabilitar parcialmente seu *entourage* e o próprio líder caído durante as décadas de 1960-70 e mesmo imediatamente antes a Gorbachev. Por outro lado, os novos líderes ganham lugar de destaque, com citações e mesmo páginas reservadas às suas aparições em filmes e documentários. Publicações direcionadas aos próprios soviéticos e com grandes tiragens, como a revista mensal *Sovetsky Ekran* [Tela soviética], com uma tiragem de até um milhão de exemplares (SOVEXPORTFILM, 1990, p.57) (durante a Glasnost, e muito abaixo deste número antes do interesse renovado pela imprensa) ou a também mensal, porém menos popular, *Iskusstvo kino* [Arte do cinema], tornaram-se disponíveis aqui apenas como fontes secundárias – em especial dos números fornecidos por Youngblood (2007).

Figura 1

БАЛЛАДА О СОЛДАТЕ
BALLAD OF A SOLDIER



Uma publicação oficial voltada para o público estrangeiro – em especial, o ocidental – desdobra-se para fornecer aos leitores material de filmes intelectuais e populares, com primor e significado artístico ou não. Aqui, expoentes estilísticos e narrativos do cinema bélico do Degelo: *Balada do soldado*; *Quando voam as cegonhas*. COMITÉ ESTATAL DE CINEMA DA URSS, 1979, p.97; 92.

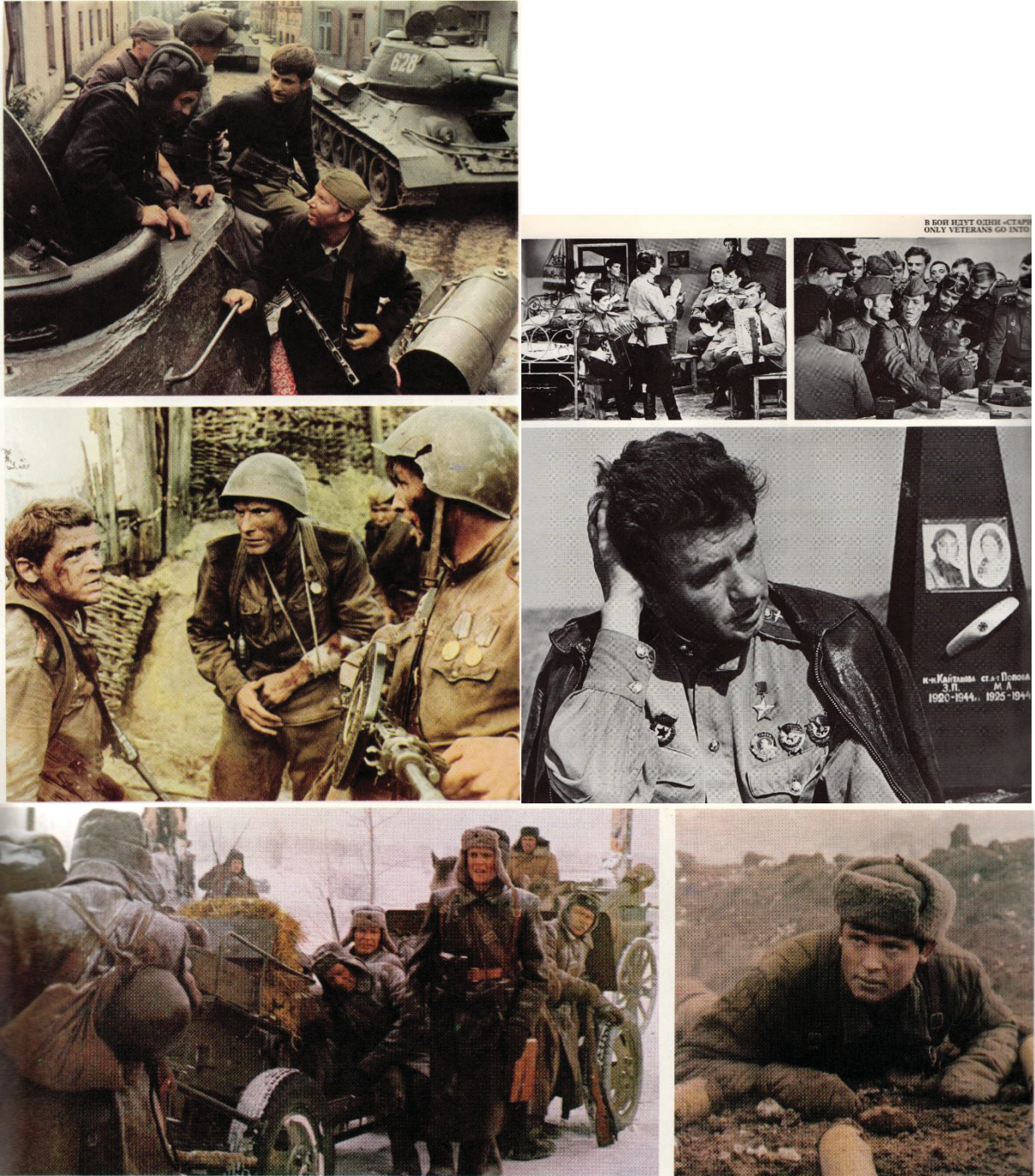
Figura 2



A infância de Ivã; O destino de um homem (a revista enfatiza as chaminés do crematório do campo de concentração – imagem pouco habitual nos filmes soviéticos). Abaixo, vários momentos reunidos de O pai do soldado e de Libertação. COMITÊ ESTATAL DE CINEMA DA URSS, 1979, p.103; 99; 106; 154-55.

Figura 3

LIBERATION



Filmes com grande apelo popular dentro da URSS, mas que desfrutaram de relativamente pouca repercussão para além da Cortina de Ferro entre a crítica especializada – mas ao menos no caso do primeiro e do segundo, também foram reconhecidos pelos apreciadores do gênero do filme de guerra. Acima, *Liberção*; ao lado, *V boy idut odni stariki*; abaixo, *Neve ardente*. COMITÊ ESTATAL DE CINEMA DA URSS, 1979, p.134; 144; 145; 154-55.

Figura 4



Acima, *Oni srajalis za rodinu*; abaixo, à direita, *A ascensão*; abaixo, à esquerda, *Duma o Kovpake*. COMITÉ ESTATAL DE CINEMA DA URSS, 1979, p.145; 158; 160.

Figura 5

SOLDIERS OF FREEDOM



À direita, *Soldaty Svobody*. Nesta última película, a imagem escolhida não destaca a plasticidade da cena, sua composição ou a performance dos atores, como nas demais, mas sim na representação de Brejnev auxiliando na libertação da Tchecoslováquia em 1945 e, abaixo, os líderes rebeldes tchecoslovacos – num filme rodado 9 anos depois da Primavera de Praga. COMITÊ ESTATAL DE CINEMA DA URSS, 1979, p.103; 99; 97; 92; 106; 134; 144; 145; 154-55; 158; 160; 174-75. Ainda em 1980, apesar do esforço de Brejnev pela reabilitação parcial de Stalin, os autores preferem citar filmes do período stalinista sem o ditador, como *A jovem guarda* ou *A história de um homem de verdade*, à esquerda, acima. À esquerda, abaixo, *A zori zdes tikhie*. VORONTSOV; RACHUK, 1980, p.224-225.

Toplin (1996, p.157) mostra como diretores podem conscientemente adicionar elementos que permitem leituras dúbias para seus filmes, esquivando-se assim de assuntos candentes, como a possibilidade ou não de vitória no Vietnã no filme *Patton: rebelde ou herói* [Patton], 1970, de Franklin Schaffner, “deliberadamente planejado como um teste de Rorschach”, no qual o público vê aquilo que deseja. Com isso obteve-se objetivos variados, como sucesso da crítica e bilheteria e a cooperação com as forças armadas americanas reduzindo custos e tornando o filme possível. No caso soviético, tal técnica permitia o uso da crítica controlada pelo diretor: elementos negativos de um tema da propaganda oficial poderiam aparecer, desde que seguidos de um contrapeso positivo. *Patton* apresenta algumas críticas nada sutis ao general, ao lado de várias passagens que o enaltecem como o maior militar americano durante a guerra. Apreciações podem ser feitas com material ainda mais

tênue. Carlos da Silva e Igor Lapsky (SILVA; LEÃO; LAPSKY, 2015, p.198-199), ao analisarem um filme extenuadamente trabalhado na área, conseguem inverter sua filiação ideológica: *Apocalypse Now*, 1979, de Francis Ford Coppola, passa do pacifismo para a defesa da estratégia americana no Vietnã. Parece forçoso pensar que este era o objetivo do diretor, no entanto, Žižek (2008) afirma encontrar elementos para apontar que o filme *300* (2006), de Zack Snyder, pode ser interpretado não só por sua faceta óbvia anti-iraniana e pró-americana, mas também como um lembrete para Washington de que populações insurrectas de pequenas nações (como Afeganistão e Iraque) podem derrotar o avanço militar da superpotência de sua época. Se *300* foi visto por Žižek como pró-insurgente e antiamericano, *O grande motim* [Mutiny on the Bounty], 1934, de Frank Lloyd, foi visto pelo regime nazista como estimulador das ideias de liderança fascista e permaneceu no topo das bilheterias alemãs por 42 dias – enquanto que seus autores o consideravam uma advertência sobre os regimes de extrema direita³¹ (URWAND, 2014, p.143). Algo que o próprio Ferro (1992, p.18) aponta para a recepção dos filmes: o público de diferentes épocas e lugares pode entender uma dada película de uma maneira completamente diferente do de sua estreia, de acordo com o ambiente de sua época e as relações possíveis com o presente que a plateia elaborará com o filme³². O autor francês afirma que as leituras de um filme são variadas e não unilineares. Apesar de todas as ferramentas que formam a linguagem do cinema à disposição do diretor

³¹ O episódio da rebelião no HMS Bounty em 1787 receberia diversas versões, como a de 1962, de Lewis Milestone e Carol Reed. Se o capitão William Bligh de Lloyd era o protótipo do tirano fascista, e a tripulação o das massas amedrontadas, em *Rebelião em Alto-Mar* [The Bounty], 1984, de Roger Donaldson, é apresentado como um líder fraco e condescendente, que permite que o caos tome conta de seu navio, habitado por uma malta controlada pelo indisciplinado oficial Fletcher Christian. O cinema bélico soviético também seria pródigo na reconstrução da imagem de líderes e eventos. Da mesma maneira, *A Casa de Rothschild* [The House of Rothschild], 1934, de Alfred Werker, teria sido idealizado pelo produtor Darryl Zanuck como uma acusação à perseguição dos judeus pelos nazistas. Os elementos de humor étnico judaico, entretanto, permitiram aos nazistas utilizá-lo como propaganda antisemita nos cinemas e como material para a composição de *Die Rothschilds*, 1940, de Erich Waschneck (URWAND, 2014).

³² “Analisado aqui desse ponto de vista [*A grande ilusão*], esse filme – que se pretendia pacifista, de esquerda, internacionalista, e que assim foi recebido em 1938, revisto em 1946 (e depois) – aparece como uma obra profundamente ambígua, e de certo modo até antecipadamente vichyste, ou no mínimo completamente isenta de qualquer parentesco com os valores permanentes da esquerda [...]. A mudança de sentido pode funcionar apenas ao nível de uma das substâncias do filme. Em *Lénine par Lénine*, por exemplo, P. Samson havia colocado uma orquestração coral de Ernst Busch na sequência final; ela anunciava profeticamente o futuro triunfo da revolução mundial. Sem consultar os autores, a ex-ORTF procedeu a uma censura dessa música, substituindo-a por um canto revolucionário russo, aparentemente mais pertinente. No início dos anos 20 esse canto era, realmente, bastante vigoroso; já em 1970, colocado sobre imagens revolucionárias, funcionava de maneira completamente diferente, isto é, somente anunciava ao espectador que o filme havia terminado” (FERRO, 1992, p.18).

para conduzir e controlar uma mensagem³³, esse domínio se dilui diante das experiências individuais da plateia e as chaves de leitura de cada expectador.

Já a intenção do diretor poderia ser alvo de uma análise menos ambígua, ainda segundo Ferro. 300, segundo a interpretação de Žižek, poderia se encaixar na afirmação de Ferro (1992; 1975) de que o filme pode revelar mais do que a intenção de seus realizadores. É difícil imaginar que Zack Snyder pudesse compartilhar dessa posição crítica³⁴. No caso soviético, no qual a crítica antissistêmica não pode ser efetuada de maneira extensiva o suficiente para que não permita dúvidas, apontar casos nos quais a câmera mostra mais do que o diretor pretende pode ser muito mais difícil: o próprio Ferro traz os exemplos de uma colônia de trabalho compulsório (FERRO, 1992, p.23) e o da mensagem conservadora do stalinismo no filme sobre o revolucionário Chapaev (FERRO, 1992, p.123).

Figura 6



A câmera mostra mais do que deve: *O tek, kogo pomnyu i lyublyu* [Sobre aquelas que eu lembro e amo]. Anatoly Vehotko; Natalia Troshchenko, 1973.

Um bom exemplo é o da imagem de um carro quebrado no centro de Leningrado, sendo empurrado por seus condutores e gerando um pequeno transtorno na movimentada metrópole, como aparece em *O tek, kogo pomnyu i lyublyu* [Sobre aquelas que eu lembro e amo], dirigido por Anatoly Vehotko e Natalia Troshchenko, de 1973. O filme inicia-se com as imagens da Leningrado contemporânea, moderna e viva, e de como diferia daquela do cerco

³³ “O cinema é sempre ficcional, é um fato da linguagem, constituído de imagens e de sons, pertencendo ao universo do discurso, sendo produzido e controlado, de diferentes formas por uma fonte produtora” (XAVIER, 2005, p.27).

³⁴ O próprio Žižek, ao comentar outro filme recente, permite entender que tal interpretação não era da intenção do diretor, mas que, no entanto, está presente involuntariamente no filme. *Batman: O Cavaleiro das Trevas ressurge* [The Dark Knight rises], 2012, de Christopher Nolan, traz um vilão que encarna o movimento Occupy Wall Street, de desordeiros sociais contra o próspero mundo das finanças. O autor consegue enxergar elementos positivos implícitos e contrafeitos.

de 900 dias. Mostrar os produtos soviéticos como pouco fiáveis e de baixa qualidade poderia ser uma crítica sutil ao período da Estagnação, no qual o hiato de desenvolvimento entre a URSS e os países capitalistas centrais voltou a aumentar, durante o qual o filme foi produzido? Ou foi um descuido do diretor, inconsciente do mesmo, já que essa introdução dura vários minutos (o *travelling* da câmara num automóvel dura 2:30 minutos)? Contra essa perspectiva, a imagem recebeu um corte pouco antes da aparição do carro. Em seu favor, o lapso na sequência de imagens se dá sobre uma ponte (imagem que poderia ser monótona) e o episódio do defeito mecânico se dá em plena Nevsky Prospekt, em frente à Catedral de Nossa Senhora de Kazan.

Uma situação menos incerta é a do diretor Aleksey German em seu *Dvadtsat dney bez Voyny* [Vinte dias sem guerra], 1976. O diretor já enfrentara problemas com a censura em seu filme anterior, *Proverka na dorogakh* [Julgamento na estrada], 1971. Agora, para representar a Tashkent de 1943, utiliza cenários reais, filmando nos velhos cortiços da cidade uzbeque (BEUMERS, 2016, p.550). Três décadas passaram sem provocar alterações locais. Evidenciar a desigualdade regional, a pobreza e o atraso dentro da URSS era no mínimo embaraçoso. O público eslavo e báltico era apresentado ao outro lado do país. O efeito sobre o público poderia ser o de reforçar antigas concepções negativas sobre os povos da Ásia Central ou, aos menos informados, impactá-los diante de uma realidade nada lisonjeira ao regime. O filme foi acusado de ser uma vergonha para o estúdio (JONES, 2001, p.917), mas ainda assim foi liberado. É interessante ressaltar que ambos os filmes, *O tekhn, kogo pomnyu i lyublyu* e *Dvadtsat dney bez Voyny*, foram produzidos pelo pouco ortodoxo Lenfilm de Leningrado.

Nesse ponto, Ferro encontra suas limitações. Torna-se difícil assegurar quais os intentos originais do diretor (apesar de Ferro, como Sorlin, preferir ver o cinema como um produto coletivo, e não que possa ser atribuído a seu diretor, ao roteirista ou ao produtor). Rosenstone pode ser um remédio adequado, um moderador para as assertivas do primeiro. Youngblood (2007) possui por base os dois autores³⁵. Rosenstone acerta ao evidenciar que as

³⁵ Apesar de um historiador das mentalidades, terceira geração dos Annales, permite o diálogo com o autor americano. E não apenas com ele. Segundo a análise de Ulpiano Meneses (CARDOSO; VAINFAS, 2012, p.245), mesmo iconologistas como Aby Warburg e Erwin Panofsky, apresentavam pontos em comum: “O último nível é [...] o da interpretação iconológica, à procura de uma “mentallidade de base”. O fundamento está na filosofia das “formas simbólicas” desenvolvida por Ernst Cassirer (1874-1945), isto é, tais formas funcionam como “sintomas”, uma vez que são partes separadas de uma mesma realidade que pode ser recomposta. O visível é sintoma do invisível, e todo objeto, toda imagem, significam mais do que a aparência e podem conduzir à circunscrição de um inconsciente coletivo, uma cosmovisão, um espírito da época [...]. É como sentido intrínscico ou conteúdo que se pode apreender a atitude básica de uma nação, um período, uma classe, uma religião, uma filosofia, etc”.

modificações que um filme histórico apresenta são fruto de escolhas do diretor. É equivocada a ideia de que omite fatores econômicos, sociais e ideológicos para a concepção do filme:

Em vez de nos concentrarmos [...] em como os filmes retratam erroneamente o passado ou de teorizarmos sobre o que um filme deveria fazer com o, ou pelo passado (que é o objetivo de muitas críticas ideológicas) ou sobre como um filme deveria construir a história, é melhor estudarmos primeiro como os diretores dos filmes históricos vêm trabalhando desde o século passado. Uma abordagem desse tipo nos ajudará a entender o que é possível na tela, dadas as restrições a que os filmes estão submetidos – não apenas as restrições da própria mídia, mas também as impostas pelo ambiente econômico, político e social em que esses filmes são realizados. O estudo do trabalho dos cineastas pode, ao longo do tempo, sugerir quais são as regras de interação com o passado para a história representada na tela (ROSENSTONE, 2015, p.61).

Sorlin e Napolitano oferecem ótimos complementos à proposta do autor³⁶. Rosenstone segue sua argumentação com exemplos, como as ficções de *Outubro*, de Eisenstein: as pontes sobre o Neva não foram levantadas, o Palácio de Inverno – na época sem importância – não foi tomado, não existiram grandes massas e sim pequenos grupos com objetivos claros para a investida, não existem documentos relatando o percurso de Kerensky para seu quarto. Cada invenção teria um motivo, em geral, metafórico, para a construção da mensagem do diretor e da narrativa fílmica (ROSENSTONE, 2015, p.99-100).

Essas invenções e alterações, essas liberdades tomadas com os dados, podem ser perturbadoras. Para quem escreve história segundo as regras tradicionais, certamente são. Mas a história em filme, como eu tenho argumentado ao longo deste livro, não pode falar de fatos literais. A tela não é uma boa mídia para transmitir os dados concisos que enchem os livros de história. Adotar o modelo da história escrita para a história em filme é olhar para o lugar errado. Por quê? Em parte porque já temos livros. Os filmes são uma outra forma, uma maneira diferente, de olhar e representar o mundo. Por mais literal que pareça, a história nos filmes não passa de uma evocação do passado e um comentário sobre o tópico evocado. Temos de entender que, como no caso de fatos e interpretações, não há espaço entre essa evocação e esse comentário. Ambos estão presentes em cada imagem que vemos na tela (ROSENSTONE, 2015, p.105).

³⁶ “É menos importante saber se tal ou qual filme foi fiel aos diálogos, à caracterização física dos personagens ou a reproduções de costumes e vestimentas de um determinado século. O mais importante é entender o porquê das adaptações, omissões, falsificações que são apresentadas num filme. Obviamente, é sempre louvável quando um filme consegue ser “fiel” ao passado representado, mas esse aspecto não pode ser tomado como absoluto na análise histórica de um filme” (NAPOLITANO, 2005, p.237). E: O filme histórico é um “espião” da cultura histórica de um país, de seu patrimônio histórico. Quais personagens não têm necessidade de apresentação, quais devem ser ao menos nomeados e para quais é necessário dar mais detalhes? [...] Quando e sob qual argumento devem ser dadas explicações? Qual a lógica que está dentro da história? Quais fatos selecionam? Quais relações mostram entre eles? O filme histórico é uma dissertação sobre a história que não interroga o seu sujeito – nisto difere do trabalho do historiador -, mas estabelece relações entre os fatos e disto oferece uma visão mais ou menos superficial (SORLIN, Pierre, op. cit., p.32).

Rosenstone, se reconhece as pressões e filiações que Ferro tanto procura subjacentes nos diretores e filmes, as minimiza tremendamente. A alteração e manipulação da história torna-se problema meramente técnico, justificando toda e qualquer decisão dos produtores. O que é interessante ao autor, que, como consultor de várias películas históricas, calou-se quando ao uso das mesmas para fins políticos, como a aproximação entre comunistas e radicais islâmicos em *Reds*, 1981, de Warren Beatty, no exato momento em que se desenrolava o sequestro na embaixada americana em Teerã³⁷ (1979-81). Se Ferro se envereda por uma busca por um desvelamento das intenções do diretor, difícil de provar, apesar dos indícios, Rosenstone acaba por promover uma ocultação de forças latentes na produção dos filmes, seja dos interesses e pressões de diretores e financiadores³⁸, desejo do público ou impulso político próprio ou governamental alheio a boa parte deste. Condições e premências técnicas, orçamentárias e narrativas podem muito bem coexistir com imperativos políticos, econômicos e ideológicos. Quando estas caminham em direções supostamente opostas, abre-se uma importante oportunidade para a análise de motivações e interesses.

Youngblood elabora alguns critérios para medir a importância de um filme e sua seleção para a análise:

Engajamento em temas chave sobre a guerra e o tempo de guerra (i. e., heroísmo, sacrifício, resistência, sofrimento, liderança, responsabilidade, colaboração); representação dos temas chave e tendências em filmes bélicos; sucessos de bilheteria significativos esforços de promoção; aclamação da crítica (YOUNGBLOOD, 2007, p.2. Tradução livre).

Ainda segundo a pesquisadora, filmes de arte são comumente escolhidos para análise por serem mais densos e por serem os preferidos do gosto pessoal dos críticos. No entanto, são os blockbusters os que tiveram maior impacto social. Apesar de Youngblood se propor a analisar prioritariamente filmes voltados para o mercado de massa do que filmes artísticos, há uma equivalência numérica em seu livro. Os filmes decididamente sem quaisquer pretensões intelectuais foram produzidos em quantidade muito maior. E nem sempre foram sucesso de bilheteria – muitos inclusive amargaram público menor do que os filmes voltados para a *intelligentsia*, que gozavam de um mercado cativo e numericamente amplo. Assim, os filmes de arte que a autora escolhe possuem de 7 a 20 milhões de expectadores no ano de seu

³⁷ O próprio Rosenstone (2015, p. 158-159) define *Reds* como filme dramático e documental. Menciona a liberdade artística de colocar John Reed em lugares em que nunca esteve ou fazer uma impossível viagem de trem de Paris para Moscou em 1917 (ROSENSTONE, 1995, p.22). Concessões que tornam o filme mais fluido, a narrativa mais simples. Mas que omitem distorções e ficções politicamente interessadas em outros momentos.

³⁸ Ao valorizar a necessidade de um filme atraente para o público, Rosenstone pode incluir o fator mercado. Guyann (2006, p.17) o aponta condição mais importante que censura, preocupação com fidelidade histórica, etc.

lançamento, com boa parte deles atingindo uma média de 12 milhões. Um público que não pode ser desconsiderado, por importância social ou proporção.

Ferro (1992, p.92-115; 123-140; 57-59) expõe detalhadamente seu método de análise filmica nos capítulos *O filme: uma contra-análise da sociedade?*, *Tchapaiev: a ideologia stalinista através de um filme* ou mesmo dispersa em outros, como *Um combate no filme O terceiro homem*. Outros autores fornecem elementos acessórios importantes: a análise do filme como símbolo (CARDOSO; VAINFAS, 1997, p.571) é útil para as relações que Larisa Shepitko construiu entre a imagem do protagonista e dos ícones ortodoxos em *A ascensão* [Voskhojdeniie], 1977. Cardoso e Maud, apesar de comentarem semióticos como Metz, elaboram importantes passos práticos para a análise:

Um filme – tomemos o filme sonoro – é uma “mensagem de mensagens” de considerável complexidade, reunindo e combinando em diversas modalidades e graus de incidência cinco categorias de matérias significantes (ou, se se preferir, de sinais a decodificar): (1) uma primeira categoria visual são imagens (fotográficas ou eletrônicas, se considerarmos a TV e o vídeo) múltiplas e que dão a ilusão do movimento: cada unidade de leitura implica muitas imagens; (2) outro elemento visual são os textos escritos que aparecem na tela (aqui se pensa mais obviamente nas legendas do cinema mudo, mas há também os bilhetes mostrados ao espectador em lugar de lê-los oralmente, as placas e cartazes com nomes de ruas ou instituições com finalidades de economia narrativa etc.); (3) no domínio auditivo, temos para começar as falas gravadas incorporadas ao filme; (4) auditiva também é a música gravada na trilha sonora; (5) ainda auditivos são os ruídos pretensamente naturais (de fato selecionados e elaborados): barulho de passos, estampidos de tiros, ruídos de um papel ao ser amassado etc. Se considerarmos que além dos textos (no sentido semiótico) explícitos há ainda outros implícitos mas intrinsecamente necessários ao cinema como medium (roteiro, montagem, movimentação de câmeras), confirma-se tratar-se de mensagem mista bem complicada.

Sua decodificação terá a ver também com a historicidade das convenções, espécie de “contrato tácito” – variável no tempo – entre quem produz o filme e quem o vê, sem o qual não se cumpririam as significações segundo certos padrões: “estado da arte” (tecnologias e limitações envolvidas em cada época), visões de mundo, ideologias... Por exemplo: qual a diferença entre como vemos hoje em dia os filmes da década de 1950 – como os entendemos e decodificamos – e como os viam as pessoas da época de sua estréia? Tais pessoas estavam marcadas, entre outras coisas, pelo fato de não acharem nada de mais que em certas circunstâncias o cenário fosse um telão pintado; e pelas ideologias e visões de mundo da época da Guerra Fria em seu auge inicial. Mesmo em 1950 e anos seguintes, haveria univocidade nas decodificações ao serem lançados os filmes? (CARDOSO; VAINFAS, 1997, p.584-585).

A análise da recepção (CARDOSO; VAINFAS, 2012, p.287-288) dos filmes bélicos soviéticos se faz pelos números de bilheterias da URSS disponibilizados por Youngblood (2007), principalmente. Os elementos, técnicas e opções técnicas com que os diretores contavam são esmiuçadas por Bordwell e Thompson (2013, p.671-683), que também elaboram processos de avaliação estética, de gênero, de conteúdo, por meio de segmentação, identificação de técnicas, etc.

A preocupação do Estado com a arte, fosse para a divulgação de sua imagem e meio de angariar apoio, ou em inibir suas possíveis críticas, não era algo novo aos regimes autoritários do século XX (GINZBURG, 2014). Eram anteriores até mesmo a emergência das massas na cena política, sendo corriqueira no Antigo Regime (DARNTON, 2016). Darnton até insinua a sobrevivência de métodos do século XVIII em uma burocracia industrial, como a Polônia ao tentar superar a crise social provocada pelo sindicato independente Solidariedade (DARNTON, 2010). Certamente, ao lado de métodos antigos, havia muita tecnologia de detecção e acompanhamento novas, como lembra Funder (2008). A Rússia czarista procurava controlar o fluxo de informação interna e externa – especialmente em momentos conturbados. O regime soviético, segundo Brown (2006) e Hobsbawm (2001) passou a encontrar na censura uma das pedras angulares de seu desempenho. Segundo os autores, personagens como o chefe do KGB e posteriormente secretário-geral do PCUS Yuri Andropov, não consideravam que o sistema fosse viável se informação circulasse livremente através da Cortina de Ferro. A *jdánovchina* encaixa-se nessa crença. Num previsível largo período de guerra não declarada e indireta, a cultura assumiria papel importantíssimo. Manter a própria população empolgada ou ao menos adepta do status quo era essencial. Informações negativas deveriam ser controladas. E, se possível, direcionadas à população dos poderes rivais: fosse por sua representação para o público interno ou na produção de material que a própria população da outra superpotência absorvesse – Jdanov não se equivocou ao imaginar que esta política pragmática de censura e contrainformação seria praticada por ambas as superpotências, em especial no fim da década de 1940 e 1950. Certamente nem todos na cúpula do poder e mais ainda entre a intelligentsia concordavam com isso. Para muitos, a censura sufocava o regime, do desenvolvimento tecnológico ao funcionamento saudável da própria sociedade (ENGLISH, 2010). Ambas as posições também entrariam em choque no campo do cinema. No entanto, mesmo os maiores defensores do isolacionismo estético e da tradição soviética partiam de um modelo forjado nos anos 1930 que devia muito ao cinema clássico hollywoodiano.

O primeiro capítulo trata especialmente do funcionamento da indústria cinematográfica e do mundo social e político no qual se encontrava imersa. O segundo capítulo trata da transformação e reelaboração de temas transversais do cinema bélico sobre a Segunda Guerra Mundial (por exemplo, como setores religiosos exerciam influência ou mesmo se infiltravam no partido e no poder, ou como o regime utilizava a questão religiosa para seu benefício interno e externo e os limites nesse uso, e como todas essas interações repercutiram nos filmes de guerra) num amplíssimo espaço representado (tão vasto quanto o da atuação do Exército Vermelho): pode tratar-se de filmes soviéticos cuja história transcorre

em Berlim ou sob a Muralha da China, de junho de 1941 até agosto de 1945. O terceiro capítulo trata das flutuações das representações da guerra e dos principais temas transversais a ela relacionados, ao sabor das pressões políticas, das condições sociais, das expectativas do público mutável, do sistema industrial cinematográfico e das oportunidades dos produtores envolvidos, no espaço da Batalha de Stalingrado ao longo de mais de 40 anos. Os anexos trazem dados sobre as possibilidades de consumo que o dinheiro possibilitava na URSS (sendo um dos fatores mais importantes para a indústria cinematográfica soviética, além do reconhecimento no campo artístico), penas com as quais o Estado poderia exercer coação com justificativas não-políticas, e sobre a evolução da produção dos filmes no país. Enquanto o cinema americano produziu filmes sobre a campanha no Leste, aparentemente, o mesmo não ocorreu na URSS. Seus estúdios e cineastas preferiram abordar apenas a Segunda Guerra nos limites em que era conhecida na URSS e o é na Rússia atual, como a Grande Guerra Patriótica, uma fase específica e importantíssima do conflito. Segundo a historiografia soviética, o maior objetivo de Hitler era a conquista do território soviético e a destruição do sistema socialista. Os eventos e fases anteriores forneceram apenas o preâmbulo para o verdadeiro – e único – sentido da guerra. Apesar de afirmarem uma natureza imperialista como a da Primeira Guerra, ao contrário desta, as potências liberais ocidentais sempre estariam dispostas a algum acordo com o fascismo na busca desesperada por preservar seus impérios coloniais total ou parcialmente. Assim, ao invés de ser chamada de “Segunda Guerra Imperialista” – uma vez que a Primeira Guerra Mundial era conhecida como Guerra Imperialista, a Segunda Guerra é entendida essencialmente como uma guerra de libertação nacional – fosse na URSS ou nos territórios liberados por ela, no Leste Europeu e no Extremo Oriente. Por fim, procura-se ressaltar que as flutuações nas representações da guerra foram um produto não apenas do desejo totalitário emanado do Kremlin, ou, segundo outra ótica similar, a de uma luta maniqueísta entre Estado totalitário e uns poucos dissidentes anticomunistas. Mas sim de complexas interações entre a linha partidária e as necessidades do Estado, dos interesses particulares materiais e espirituais dos produtores e das ânsias e oportunidades do público consumidor.

1. O DESENVOLVIMENTO DO CINEMA SOVIÉTICO

1.1. O sistema soviético

Os adeptos das teorias do totalitarismo pincelam uma URSS monolítica, inescrutável e imutável, como, por exemplo, o faz George Kennan em seu *Longo telegrama* de 1946. A ideia de que “Stalin morreu ontem” e que o sistema seria essencialmente o mesmo tão longe quanto o período Gorbachev recebe frequentes menções, como em Jacob Gorender (1992). Lewin (2007) mostra que o regime soviético foi largamente modificado ao longo das décadas, constituindo-se numa sucessão de diferentes sistemas econômicos. Os próprios soviéticos dividiam a experiência do *sorex*, do socialismo real, em várias fases (ALAJVERDIÁN, 1970). Porém, a melhor definição geral para o regime como um todo, é a de capitalismo de Estado, apesar de todos os problemas teóricos dessa classificação³⁹.

Apesar de empregarmos a análise sócio-histórica cinematográfica de Ferro, não concordamos com sua definição do sistema político soviético como burocrático (FERRO, 1988). Menos ainda com as raras ocasiões em que o autor empregou o conceito de totalitarismo para se referir aos regimes do socialismo real que, apesar de pontuais, serviram a

³⁹ Tal definição surgiu no contexto soviético com a defesa da NEP por Lenin e em suas garantias de que o capitalismo de Estado dos anos 1920 não sairia do controle do poder político (FERNANDES, 2000, p.118). O sistema econômico montado a seguir, nos anos 1930, se afastava da NEP, porém o conceito de lucro não foi inteiramente abolido, uma vez que era necessário gerar capital mezanino, ou capital de expansão, para a continuação do crescimento econômico acelerado e investimentos, que recaíram, como no capitalismo, num processo de acumulação sobre a renda do trabalho. Fernandes (2000, p.142-144) elenca uma série de fatores conflitantes no conceito. A sobrevivência de relações capitalistas seria normal num sistema de transição como o socialista – o que não o invalida; a planificação eliminaria o mercado quase por completo, inclusive provocando a não-mercantilização do trabalho – vários autores, como Lewin (2007) afirmam a existência até mesmo de um mercado de trabalho, invertido, com a possibilidade do empregado escolher sua vaga e condições, ou Todd (1976), que lembra a existência de um amplo campo econômico privado e encoberto que lubrificaria as engrenagens público-estatais; que a desigualdade de renda e bens materiais seria ocasionada não por desvios capitalistas, mas sim por critérios políticos numa economia sem o livre mercado – no entanto, os extratos privilegiados da sociedade soviética possuem funções e posições similares aos do capitalismo; que as desigualdades salariais em expansão desde os anos 1930 foram contidas e reduzidas nos 1970 – mas não foram eliminadas; que o comércio externo, em especial com o mundo capitalista de 3% do PIB, era desprezível – no entanto, foi o suficiente para gerar uma dependência tecnológica e financeira que ficou explícita com os novos embargos e queda no preço do petróleo e gás nos anos 1980 (HOBSBAWM, 2001; SILVA; CABRAL; MUNHOZ, 2009); e, acima de tudo, se o que existia era um capitalismo de Estado, o retorno ao capitalismo propriamente dito não deveria ter sido tão traumático – todavia, a economia de países capitalistas com amplo setor estatal, mesmo amplamente inseridas no comércio internacional, passaram por turbulência com processos de privatização muitíssimo menores. Em última instância, as empresas soviéticas a partir das reformas de Kosingyn eram direcionadas para a busca de lucro (LEWIN, 2007). A noção de capitalismo de Estado permite entendermos melhor até mesmo a face oculta da economia soviética. A segunda economia e o mercado negro, ao invés de corpos estranhos ao sistema soviético, podem ser entendidos como complementos a uma economia fundamentalmente capitalista em suas relações.

Morettin (2003) como ponto nevrálgico para apontar o foco das análises do autor francês. Na realidade, sua metodologia, como o próprio autor demonstra de maneira ainda mais ampla em seu *El Cine, una visión de la historia* (2008) no qual trata fundamentalmente do cinema da Europa Ocidental e Estados Unidos, aplica-se igualmente aos filmes produzidos em países capitalistas liberais⁴⁰. Sempre que Ferro analisou especificamente o sistema soviético, o demarcou como burocrático, na mesma linha que Weber (1999). Tal conceito, difícil de definir, não se adequa perfeitamente à caracterização do regime⁴¹.

Lewin (2007) aponta para a duradoura influência das oligarquias na Rússia czarista e do retorno ao capitalismo. Já o regime soviético é visto como fruto de uma constante e longa luta entre forças centrípetas e centrífugas, desintegrando-se com a vitória das últimas e a re-emergência do poder oligárquico sob Yeltsin. Apesar do poder crescente de oligarquias em formação no Estado soviético (e a forma de administrar de Stalin, legando verdadeiros feudos aos chefes de pastas até o momento em que o líder resolvesse interferir por si mesmo⁴², ou a ampla aliança de diferentes grupos sob Brejnev, lembrem-se e muito tal forma de governo), alguns de seus elementos necessários estão ausentes, não foi uma base econômica regional que alçou indivíduos ao poder. Não há base de classe enquanto posse de propriedade, instituições são tão importantes quanto indivíduos. Há, portanto, elite, mas não oligarquia (WINTERS, 2011, p.6-7; 277). Poderia-se falar apenas em semi-oligarquia ou oligarquia imperfeita para o caso da URSS. A gerontocracia vigorou por um breve período e não permite pensar o regime em profundidade. A autocracia de Stalin não foi absoluta, sofrendo pressão popular e de outros elementos dirigentes. Assim, a definição mais completa é a do pluralismo institucional ou de grupos de interesse (SKILLING, 1986, p.222), apesar de também ser criticada por Fernandes (2000) por não compreender uma conceituação de classe social, como se os grupos de interesse fossem autônomos diante de suas posições.

⁴⁰ Tal análise fílmica seria ainda propícia ao caso soviético pela crescente convergência de sua indústria do cinema com a do Ocidente. Essa convergência não foi ocorrida apenas nesse ramo econômico. Segundo teóricos que presenciavam o crescimento do *welfare state* nos países centrais do capitalismo e as reformas liberalizantes de Khrushchev e Kosygin, essa convergência também era político-econômica (FERNANDES, 2000).

⁴¹ Fernandes (2000, p.48-49) lembra-se da imprecisão da noção de burocracia em países socialistas: esta seria composta apenas pelos líderes políticos? O aparato do partido? Ou as instituições e o Estado – o que abarcaria a toda a população, em última instância formada por funcionários públicos. Ao mesmo tempo, a noção weberiana se fundamenta na necessidade racional-legal da existência da burocracia. No Leste, no entanto, imperava a improvisação de ordens econômicas e leis. Racionalidade política e irracionalidade administrativo-econômica. O avesso das ideias de Weber. Política e socialmente, o poder da burocracia teria sido frágil, combatido por Stalin com a purga.

⁴² Esta situação gerou o conceito de governo policrático, “um Estado político de múltiplos centros de poder, e antônimo de “autocracia”” (OVERY, 2009, p.103), ou, para um adepto do totalitarismo como Overy, era um engano já que todos os demais centros de poder dependiam unicamente do líder, que poderia pulverizá-los legalmente, consuetudinamente ou não. E não ter sido preciso fazer isso revela o quanto o único centro real controlava os demais. Que jamais concordaria com o exercício do poder em múltiplos centros.

Um elemento de competição pluralista foi encontrado entre indivíduos, grupos e os vários escritórios e departamentos do partido e do governo. No entanto, enquanto a abordagem de grupo destacava uma faceta importante da vida política soviética, ainda permitia grandes limites para a difusão do poder [...].

Sob o verniz da unidade monolítica, a URSS era dividida em grupos nacionais, de classe, profissionais ou religiosos, como qualquer outra sociedade [...]. Skilling dividiu-os em grupos profissionais e de opinião. Os grupos ocupacionais poderiam ser tanto burocráticos quanto intelectuais, enquanto os de formação de opinião atravessam diversos grupos e tendem a visões mais unificadas. Três categorias podem ser derivadas a partir dos grupos ocupacionais: grupos de liderança ou facções envolvidas na formulação de políticas; grupos oficiais ou burocráticos, incluindo os militares, policiais, aparatos partidários e gerentes industriais; e um amplo grupo de trabalhadores intelectuais, como cientistas, escritores, jornalistas, acadêmicos e outros especialistas e intelectuais. Uma quarta categoria engloba uma gama de forças sociais de base ampla, mas não institucionalizada, tais como trabalhadores, camponeses, nacionalidades, grupos religiosos, grupos regionais, de idade e gênero, e, no nível mais geral, interesses sociais como o de consumidores. A fraqueza dos interesses autônomos significava que no contexto soviético o foco recaía principalmente sobre interesses institucionalizados e agrupamentos profissionais, como gerentes e planejadores econômicos, professores e advogados, em vez de agrupamentos gerais como idade, sexo, raça ou religião.

O pluralismo desloca a ênfase da concentração de poder e do lado “produtor” da política (os políticos) e dos apoios (como o regime se mantém no poder) para o lado de entrada na política, as demandas que grupos e indivíduos fazem no sistema. As políticas são iniciadas não apenas a partir de cima, mas também de baixo, e em sua implementação são modificadas [...]. Um grupo de interesse, de acordo com Skilling, é uma coleção de pessoas que compartilham uma posição comum sobre uma questão e agem para cumprir suas ambições de grupo. Há uma questão sobre como os interesses imputados podem ser articulados. No contexto soviético, os grupos eram forçados a se comportar de maneira informal, com o lobby aberto proibido, mas com discreta negociação. O ponto, no entanto, não era se as demandas eram feitas, mas como o eram, se conseguiam ser satisfeitas e, de fato, sobre o mecanismo pelo qual elas poderiam ser satisfeitas. Enquanto o poder estava claramente concentrado na URSS, o conceito de “mais” e “menos” poder sugeria um elemento de difusão [...].

Os grupos sempre desempenharam um papel importante na política soviética. Desde a época de Lênin, a noção de “departamentalismo” (ou localismo), onde instituições ou grupos colocam seus interesses acima dos da sociedade como um todo, foi condenada. Há evidências de que os grupos influenciaram a política nas décadas de 1930 e 1940, mesmo no auge do stalinismo. É claro que os conflitos políticos são tão endêmicos para o sistema soviético quanto para qualquer outro [...].

Sob o olhar feroz porém enfraquecido do ditador, em seus anos de declínio, há elementos pluralistas e burocráticos na política soviética, com conflitos sobre bens de consumo e política agrícola, política cultural e política externa. A facção “revivalista do partido” de Zhdanov enfrentou a oposição de Malenkov, que colocou maior ênfase nos procedimentos estatais como eles haviam se desenvolvido durante os anos de guerra. Essa atividade faccional é um reflexo de conflitos pessoais, ciúmes institucionais e genuíno debate político (SAKWA, 2012, p.161-162. Tradução livre).

O sistema oficial de liderança coletiva, se nem sempre operou de fato, tampouco foi completamente apagado. Membros de diferentes origens e com diferentes bases de apoio que formavam o mais importante órgão colegiado do país, o Politburo, formulavam suas próprias pautas. A ideia de que as instituições colegiadas inferiores possuíam existência formal, mas não real, não se adequa a realidade do sistema. Apesar das principais decisões serem tomadas

no Politburo – especialmente após Stalin – seus membros eram escolhidos pelo Comitê Central. As facções, como lembra Brown, eram das mais diversas⁴³. A diversidade dentro do PCUS não era menor do que a encontrada dentro do bipartidarismo americano. Os organismos que se faziam presentes no Kremlin eram em maior número que a tríade dos regimes totalitários – partido, forças armadas, polícia secreta (LENHARO, 1998). Somavam-se ainda o complexo industrial-militar, os ministérios econômicos e outros órgãos especificamente estatais e das várias repúblicas, os juizes, os diretores dos grandes trustes, os membros mais destacados da *intelligentsia* e dos institutos de pesquisa que forneciam informações e conselhos à cúpula partidária, etc. Na divisão de poder da sociedade soviética, as elites e os estratos médios possuíam maior poder de barganha. A grande massa de proletários e camponeses se localizava no piso da pirâmide, afastada dos centros decisórios. Mas longe de estar totalmente alijada de exercer alguma influência. Lewin menciona a existência de uma sociedade civil autônoma, organizada em vários grupos informais, de diferentes estratos sociais e com diferentes agendas, permeando e se infiltrando no poder político oficial⁴⁴. Os

⁴³ “A ideia, bastante difundida no Ocidente durante os anos Brezhnev, de que os cidadãos soviéticos podiam ser divididos em dissidentes, por um lado, e conformistas, por outro lado, com membros do Partido Comunista constituindo os membros ultraortodoxos da sociedade, era altamente enganador. Os membros do PCUS incluíam os stalinistas, os comunistas idealistas (que depositavam sua fé no Lenin tardio ou no purgado Bukharin), nacionalistas, socialdemocratas e liberais, entre outros. O sistema era tal, no entanto, que apenas uma mudança no topo poderia permitir que essas “cem flores” florescessem” (BROWN, 2009, p.415).

⁴⁴ “Ao usar a expressão “sociedade civil”, referimo-nos a todo o conjunto de redes e instituições que existem e atuam independentemente do Estado, ou são organizações oficiais capazes não só de desenvolver suas concepções próprias e espontâneas das questões nacionais e locais como de transmitir essas concepções a seus membros, aos pequenos grupos e em última análise às autoridades. Esses complexos sociais não se opõem necessariamente ao Estado, mas tampouco se integram a organismos estatais, e desfrutam de certa autonomia [...]. Também entre as burocracias estatais soviéticas podem surgir tendências e grupos independentes e informais, e surgem mesmo. A opinião, as disposições e as reações públicas s fazem sentir nos organismos estatais e no partido, e podem ser bem ou mal acolhidas pelos funcionários do Estado. As opiniões dos administradores também mudam, mas não raro acompanham a opinião prevalecente em diferentes estratos sociais. A ideia de uma sociedade civil atuando na própria fortaleza do estatismo – amplamente sentida entre os funcionários, os que determinam as opiniões políticas e o aparelho do partido – abala o conceito em que se costuma ter o Estado soviético [...]. Mas os administradores, como pertencem a grupos sociais urbanos, têm livre trânsito no mundo oficial e no social. Muitos membros do *apparaty*, sem dúvida, endossam várias das tendências e dos padrões culturais e ideológicos e muitas das opiniões políticas ora em voga na sociedade soviética. Afinal, os modelos da juventude e as figuras reconhecidamente de status quase nunca são membros do aparelho estatal ou líderes políticos. É mais comum serem escritores, acadêmicos, especialistas que se destacam, desportistas e cosmonautas. A opinião pública é, certamente, capaz de influir nos grupos que compõem o *apparaty* e às vezes até de dominá-los. Os membros do *apparaty* podem ser conservadores, resistir a reformas e a mudanças sociais mais amplas, mas não são em absoluto uma ilha. Por outro lado, nem tudo é bom e progressista na sociedade civil, que muitas vezes pode apoiar ações estatais agressivas, opressivas e dogmáticas, e de fato a apoia. Logo, até os líderes políticos mais conservadores podem contar com um substancial apoio público” (LEWIN, 1988, p.104-105). Mesmo durante a era stalinista a sociedade civil teria subsistido, especialmente no campo: “as redes de vizinhança que governavam o sistema de relações sociais dentro da comunidade; o ritmo sazonal da atividade econômica; a cultura profundamente religiosa permeada de crenças mágicas – tudo isso tinha um poderoso impacto na vida cotidiana e no comportamento das populações rurais” (LEWIN, 2007, p.95). A sobrevivência da vida rural e de suas redes no meio urbano foi garantida pela massa de emigrados do campo que foram para cidade nas primeiras décadas da industrialização. A sociedade civil poderia se manifestar também em organizações informais ou paralelas às oficiais. “Os estudiosos soviéticos contemporâneos reconhecem

plenamente a ocorrência de um fenômeno parecido, embora mais amplo, em várias organizações, como oficinas, escritórios, burocracias grandes e pequenas: as chamadas “estruturas informais”, que suplementam as estruturas formais de organização, gerando com frequência uma simbiose produtiva. Por outro lado, como bem mostram estudos ocidentais, não raro o formal e o informal se justapõem numa coexistência incomoda, o que, aliás, não surpreende, pois as estruturas informais funcionam como mecanismos corretivos ou mesmo como mecanismos abertos de defesa contra as tensões e os desequilíbrios que as estruturas formais não conseguem superar. Das estruturas informais podem provir líderes informais ou práticas ilícitas, que as lideranças formais precisam amiúde tolerar e até mesmo legitimar, a fim de manter o funcionamento do sistema”, como é o caso da influência da opinião pública. Os grupos informais e a opinião pública passaram a ser reconhecidos pela atual liderança (Gorbachev), e só então o resto do mundo se inteirou de sua existência. “Hoje, de fato, o reconhecimento da opinião pública já é quase um novo tópico da ideologia oficial”. A opinião pública existiria ao menos desde os tempos de Khrushchev, quando a reforma educacional foi abandonada diante da oposição “por parte dos estratos influentes da população” [não era uma especificidade da era Gorbachev que a opinião do povo fosse confundida com a opinião de alguns setores]. Desde 1975 pesquisas apontavam a existência de uma opinião pública independente da “opinião pública manipulada de antemão, a chamada *obshchestvennost*”, “sistema pelo qual o partido designava” pessoas sem ligações aparentes com ele para emitirem o discurso oficial sobre as relações externas e menos frequentemente sobre assuntos internos. O partido e os sindicatos não eram apenas uma fachada oficial – precisavam de alguma ressonância na opinião pública e saber de seus desejos como forma de ganhar legitimidade. “Concorreram para o processo de informação e formação da opinião pública opiniões expressas verbalmente, documentos que expunham teses e vários *samizdat*” que não eram formados apenas pelas críticas extremadas, mas também moderadas e mesmo apoio – mas estes moderados não chegavam ao ocidente, que formava então uma visão de apenas parte de seu conjunto e com um número bem pequeno de publicações. “Tal participação acompanhava a mídia oficial ou se opunha a ela, no tocante a todo tipo de problemas sociais e políticos”, como as produções artísticas também contribuem para a formação da opinião pública. Várias revistas sobre opinião pública despontam. Dados da importância da opinião pública para a conduta mostram que a maioria segue a opinião do grupo e uma quantidade ínfima, as leis, mesmo entre os funcionários, que também preferiam a “conveniência econômica”. Ainda segundo Lewin, a opinião pública não é “apenas a opinião de uma coletividade acerca de algum fato ou do direito, mas também uma expectativa, uma reação prática nem sempre restrita a canais oficiais. As emoções influem na opinião pública, e influem também muitos elementos de equívoco e insensatez”, não reage a tudo nem se mantém ininterruptamente (LEWIN, 1988, p.99-98; 97; 101). Talvez a mais importante fonte de opinião pública na URSS fossem as redes formadas por grupos informais de discussões: familiares, fabris, intelectuais, em ambientes dedicados aos esportes, etc. Pode-se argumentar o quanto esses grupos de leitura e debate eram realmente públicos. Seus resultados, no entanto, acabavam por ser – fosse pela presença de milhares à velórios ou espetáculos de dissidentes que não receberam qualquer divulgação pelos meios oficiais – tão somente pelas relações boca-a-boca desses grupos – ou a disseminação de boatos. Apesar de críticos, os saíais de poesia e teatro realizados em estabelecimentos públicos (por exemplo, onde o poeta Evgeniy Evtushenko despontou na década de 1960) mantinham um grande número de seguidores. A ideia de uma sociedade civil na URSS não é restrita apenas a Lewin. Ferro também a indica como um fator que enfraquecia – e as vezes complementava – o poder da burocracia, especialmente em suas bases locais, por meio de diversas associações sancionadas pelo Estado, mas com controle difuso (ROLLEMBERG; QUADRAT, 2010, p.72). Rothberg (1972) fala em uma oposição visível, reconhecível e organizada em volta dos intelectuais, em especial escritores, que chegaram a criticar abertamente a censura e a falta de liberdade e democracia no país. Oposição não apenas social, mas também política em sua prática. Posição semelhante à de Claudin (1983). O isolamento do soviético era menor do que a suposta por Segrillo. “Devido ao esquema de “círculos concêntricos” de poder delegado, ficava fácil, por exemplo, em início dos anos 1980, aos 14 membros do Politburo [escolhidos entre os 307 do CC] conluírem-se com os cerca de 40 membros do Presidium do Soviete Supremo [escolhidos entre 1500 deputados] e prepararem a cena para que as instâncias maiores do Comitê Central e do Soviete Supremo apenas ratificassem decisões importantes previamente já tomadas”. A concentração do poder na cúpula do partido não impedia, no entanto, a existência de uma sociedade civil, que se iniciava no círculo familiar – posição similar à de Brown (1997). Segrillo lembra que nem todas as organizações da sociedade civil estavam sob controle do regime: “quanto mais apolítico o caráter funcional da organização [da sociedade civil], menor a intervenção estatal explícita ou implícita. Se sindicatos, a academia e a mídia eram controlados de perto pelo Leviatã estatal, muitas organizações voluntárias não estatais, igrejas e clubes esportivos e cívicos tinham espaços consideráveis de autonomia [...]. Tanto é assim que, mal iniciada a perestroika, houve um boom de criação ou ampliação de formas de associação civil [...]. O caráter *sui generis* de tal regime não deve nos cegar para a existência dentro dele do reino extracoerção de Gramsci (a sociedade civil) em que a hegemonia era obtida por meio de mecanismos formadores de consenso. Nessa linha gramsciana, os mecanismos acima arrolados serviam também para facilitar (até pela falta de muitas opções fora de seu sistema totalizante) a disseminação das “cenouras” (o valores sistêmicos)”. No caso soviético, o consenso da sociedade em torno do nacionalismo,

relatórios do serviço secreto sobre os ânimos populares eram acompanhados pelos líderes (BROWN, 1997; LEWIN, 2007). Mesmo os adeptos do totalitarismo renovado, como Overy (2009), exibem os ditadores ao mesmo tempo manipuladores ou engenheiros sociais, exercendo o poder do alto, e vitoriosos ao dar vazão e saber harmonizar-se aos grandes e profundos impulsos da sociedade. O que não impede a sobrevivência dos adeptos do conceito mais conservador de totalitarismo, que preferem entender a existência de facções e lutas políticas como duelos entre indivíduos vaidosos e ambiciosos, sem maiores raízes no ambiente social e político (TATU, 1970; BRZEZINSKI, 1963; BRZEZINSKI, 1990; ULAM, 1964). Brown (1997; 2009) evidencia o funcionamento do sistema político soviético premido por normas não escritas, por uma cultura política (com algumas de suas características vindas ainda do passado czarista) que impõe limites às ações da liderança e suas relações com os níveis inferiores do partido e do Estado. Essa cultura criara um ambiente no qual aqueles que sabiam manejar adequadamente tais regras obtinham o sucesso.

1.2. Bases da indústria cinematográfica soviética

O modelo para a indústria do cinema na URSS que vigorou por quase todo o período analisado (1945-91) surgiu com a virada econômica orquestrada pelo regime após as discussões de meados dos anos 1920 e as crises comerciais motivadas pelo câmbio e pela pressão britânica. Com a implementação dos planos quinquenais, a partir de 1929, estúdios e auxiliares do sistema de distribuição que se instalaram sob forma privada com a NEP foram estatizados. A concentração da indústria nas mãos do Estado não significou, no entanto, sua concentração geográfica e financeira. Os dirigentes da indústria cinematográfica e das agências controladoras sonharam com uma Hollywood soviética no Mar Negro – com amplos e modernos estúdios que concentrassem o investimento na área, em poucas grandes empresas aglomeradas na região, reunissem pessoal técnico, que funcionassem como linha de montagem, com divisão e especialização do trabalho, que diminuíssem os custos pela proximidade dos mais diferentes ambientes para as películas (mar, montanhas, neve, estepes, praias, matas), com calor e sol suficientes para reduzir o número necessário de dias de filmagens e agilizassem a entrega do produto final (TAYLOR, 1998, p.46; TAYLOR; CHRISTIE, 1991, p.213-214). Tal sonho nunca viria a se realizar. Pelo contrário. A dispersão ganhou força no pós-guerra, com a crescente importância dos estúdios das repúblicas o

ideologia (acima de tudo) e crescimento econômico. A prova da existência deste consenso teria sido a vitória parlamentar do herdeiro principal do PCUS em 1991 e 2003 (ROLLEMBERG; QUADRAT, 2010, p.130-137).

Báltico e Ásia Central, além dos já existentes estúdios locais na Ucrânia, Bielorrússia, Cáucaso. Essa dispersão favoreceu o baixo nível técnico do cinema soviético, agravado pelo isolamento econômico e tecnológico. A indústria soviética precisou desenvolver projetores, película, seu próprio sistema de cinema sonoro⁴⁵. As dificuldades de produção e outros gargalos criavam uma escassez constante, que, administrada pelas comissões e ministérios, constituíram outra forma de censura ou apoio, que, se pouco explorada sob o stalinismo, seria a tônica dos anos 1960-70.

A modernização da indústria segundo o modelo americano encontrou outro bloqueio com o fracasso em generalizar a presença de um produtor executivo. Nos Estados Unidos, a criação desse cargo permitiu aos estúdios e financiadores privados um melhor controle sobre o filme. Sua função de contratar roteiristas, diretores artísticos, de fotografia, compositores, montadores, pessoal dos efeitos especiais, técnicos, atores, arrecadar e gerenciar os fundos, intermediar a distribuição e promover a divulgação, o tornam verdadeiro coautor. Ele pode controlar a metragem do filme e exigir cortes. Seu papel na grande indústria o torna guardião do cinema como produto comercial destinado ao lucro e com objetivo claro de entretenimento. E principal promotor da autocensura. O diretor perdeu autonomia frente ao estúdio e financiadores (PINHEIRO, 2012, p178-179). Os diretores soviéticos, desejosos de manter o controle sobre a obra, e manter o caráter autoral de seu cinema, conseguiram influenciar no estilo de não adoção do produtor. O fuzilamento de Boris Shumiatsky, chefe do GUK, Comitê de Assuntos Artísticos (posteriormente *Gosudarstvennoe Upravlenie Kinematografii*, Comitê de Assuntos Cinematográficos e por fim Ministério do Cinema), em 1938, e sua sucessão por novos diretores e ministros mais preocupados com uma fiscalização direta, sedimentaram a prática soviética. O quadro mudaria apenas com a desestalinização. A reforma da indústria cinematográfica, no entanto, foi liberalizadora, descentralizando as decisões. Os estúdios, menos necessitados de lucros que sua contraparte americana, e sob pressão dos cineastas, continuaram a empregar produtores raramente. O ônus da censura e do controle de gastos recaiu diretamente sobre estúdios e agências estatais. O Comitê artístico de cada estúdio recebeu as funções de um produtor na indústria americana. No entanto, seus membros, diretores, roteiristas e funcionários, eram amigos de trabalho e diretamente premiados pelas mesmas circunstâncias do trabalho que avaliavam. Além dessa identificação de interesses, o Comitê Artístico, com seus membros frequentemente envolvidos em outras tarefas, estava longe de exercer um controle ágil e minucioso, como a figura do produtor

⁴⁵ As paredes acústicas dos primeiros estúdios preparados para captar o som eram feitas a base de turfa tratada (TAYLOR, CHRISTIE, 1991, p.191).

possibilitaria⁴⁶. Enquanto produtores-diretores eram a exceção nos Estados Unidos, eram comuns na URSS.

Apesar da tendência soviética para a formação de trustes, a indústria cinematográfica não seguiu esse caminho. Os grandes estúdios nunca se tornaram empresas de distribuição dos filmes e controladores dos teatros e cinemas, como no *Studio system* dos Estados Unidos, até a aplicação das leis antitruste, em 1948. Os teatros, em geral, eram propriedade estatal dos governos locais: os sovietes de cidades, regiões e repúblicas. Em alguns casos, por suas dimensões, constituíam-se agências próprias para seu controle, como a Mosgorkino, da prefeitura de Moscou. A distribuição interna (Rossnabfilm, posteriormente Soyuzkinoprokat) ou externa (Sovexportfilm) era monopólio das agências governamentais, que assim promoviam a política de controle de informações dentro e fora do país, além de um meio de censura ou propaganda mais sofisticado.

Tais agências compartilhavam do hábito (LEWIN, 2007, p.417) soviético de reorganizações burocráticas frequentes, em especial suas estruturas administrativas e denominações. Suas atribuições não mudavam fundamentalmente. Em geral, apenas o nível de controle sobre instalações dos estúdios e responsabilidade sobre a produção industrial de insumos para a indústria do cinema, como equipamentos, projetores e películas. A primeira entidade destinada a controlar a produção e distribuição cinematográfica foi a VFKO, Seção de Fotografia e Cinematografia de Todas as Rússias (1919-22) (TAYLOR; CHRISTIE, 1991, p.67), sucedida pela Goskino, ou Comitê Estatal de Cinematografia, que existiu entre 1922-24. Foi substituída pela Sovkino, que existiu entre 1924-30, e que por sua vez o foi pela Soyuzkino (1930-33), trocada pela GUKF (1933-39), Diretoria Geral da Indústria Cinematográfica e Fotográfica, abolida pelo Comitê Central de Assuntos Cinematográficos

⁴⁶ Apesar da imagem de liberdade, diretores na indústria americana sofrem várias pressões. O diretor Michael Cimino precisou utilizar seguranças e trocar a fechadura da sala de edição do estúdio para que seu filme *O portal do Paraíso* [Heaven's Gate], 1980, não sofresse a edição por parte do produtor; *Cleopatra*, 1963, de dois filmes com 4 horas cada, foi reduzido para apenas um pelo novo produtor – um filme completamente diferente do imaginado pelo diretor Joseph Mankiewicz; *Revolution*, 1985, de Hugh Hudson, teve problemas de distribuição e sofreu pesados ataques da imprensa; mesmo filmes recentes como *O quarteto fantástico* [Fantastic Four], 2015, de Josh Trank, sofreu com o embate de diretor e produtores – a resistência do primeiro fez com que os últimos o despedissem e colocassem no lugar um novo diretor que aceitasse seus cortes e montagem; roteiristas costumavam elaborar falas que não fossem cortadas pelos produtores (URWAND, 2014, p.173). Para não citar o envolvimento direto do Estado no financiamento subterrâneo de películas (algo que, com a atual crise na indústria, deve aumentar muito, mesmo sob a roupagem pública de financiamento de secretarias de turismo e cultura), como apontado por Omar Sharif em *Che!* 1969, de Richard Fleischer. O ator afirmou que a película fora financiada pela CIA. Nesse caso, uma denúncia dessa importância não foi explorada pelo próprio entrevistador ou investigada, e Sharif (OTAZU, 2007) não pode mais indicar maiores detalhes. Esses são apenas alguns casos que, de tão graves, acabaram nas páginas dos jornais. Entretanto, também pode-se considerar casos em que o diretor se impôs aos produtores, como *Brazil*, 1985, de Terry Gilliam.

até 1946, quando foi substituído pelo Ministério do Cinema⁴⁷. Em 1963 a Goskino foi relançada, primeiro como Comitê de Estado do Conselho de Ministros da URSS em Cinematografia (1963-65), em seguida como Comitê de Cinematografia do Conselho de Ministros (1965-72), Comitê Estatal de Cinematografia (1972-78), e por fim Comitê do Estado da URSS em Cinematografia (1978-91). Seus presidentes, durante o período recortado, foram Ivan Bolshakov (1939-53), Alexey Romanov (1963-72), Philip Ermash (1972-86) e Alexander Kamshalov (1986-91) (BEUMERS, 2011).

Com a economia do país destruída pela Primeira Guerra e a Guerra Civil, o cinema da NEP constituiu-se como uma tentativa de capitalização da indústria da área, que não poderia dispor dos poucos recursos do Estado. O ressurgimento da indústria, após a fase do comunismo de guerra que quase a impossibilitou, foi gradual e marcado por embates políticos sobre o modelo a se adotar. Kenez traz uma descrição de alguns desses debates:

A questão mais controversa concernia ao financiamento da cineficação. Todos os participantes da controvérsia assumiram que o governo não poderia pagar. Além disso, todo mundo tinha como certo que, no longo prazo, a indústria cinematográfica se constituiria em uma importante fonte de receitas. Trotsky escreveu em 1923 um artigo no qual os filmes tomariam o lugar da vodka nas vilas. O que ele tinha em mente era que por um lado os filmes proveriam um maior entretenimento cultural para o povo russo do que o álcool, e por outro que as receitas do governo provindas da venda de vodka poderiam ser substituídos pela venda de ingressos de filmes. Stalin, no XV Congresso do Partido em 1927, repetiu a expressão de Trotsky quase literalmente; e desde então a ideia de que o cinema poderia tomar o lugar da vodka tornou-se um clichê dos publicistas soviéticos.

Após a passagem de muitas décadas, é fácil de dizer que a ideia de que de alguma maneira o cinema poderia diminuir a confiança no álcool é descontroladamente otimista. Qualquer coisa que o futuro distante possa trazer, para as pessoas práticas a questão mais importante era o lugar para onde o dinheiro da aldeia para o cinema deveria ir agora. Sovkino, que era a responsável pela distribuição, foi impiedosamente atacada por seus inimigos, por ‘desvios de direita’, que não estava prestando atenção para a visão do camponês e que estava o pressionando com altas taxas de lucro. Do ponto de vista da Sovkino, o ponto central da questão era que embora em 1929 quase metade das performances cinematográficas na União Soviética foram realizadas em vilas, essas performances renderam apenas 16% de toda a renda. Para diminuir os prejuízos com a distribuição cinematográfica nas vilas, a Sovkino teve que definir preços relativamente altos [...].

Outra razão para a escassez de filmes era comercial. A Sovkino, que vivia sob constante pressão para fazer dinheiro, enviava as cópias dos mais populares filmes primeiro para os teatros das cidades, onde os lucros eram muito maiores e onde os filmes eram menos frequentemente danificados pelo manuseio impróprio. Por um ponto de vista inteiramente comercial fazia sentido exibir os filmes primeiro para as audiências urbanas e posteriormente mesmo para os clubes de operários e para o interior. Por esta política de distribuição, os líderes da Sovkino eram amargamente atacados [...]. A população das cidades, que nos anos 1920 gozava de uma considerável escolha entre filmes, pode expressar suas preferências por meio da compra de ingressos nós podemos dizer, por exemplo, que Douglas Fairbanks e

⁴⁷ VFKO: *Vserossiyskiy fotokinoodel*; Goskino: *Gosudarstvenny komitet po kinematografii*; GUKF: *Gosudarstvennoe upravlenie kinofotopromyshlennosti* (TAYLOR; CHRISTIE, 1991, p.405). Sovkino, além do nome departamental, faz referência a “filmes soviéticos” – Sov-kino; Soyuzkino a “filmes da União” – Soyuzkino.

Mary Pickford eram as maiores bilheteria porque seus filmes originavam longas exibições nos melhores e maiores teatros das cidades. Camponeses, assim como soldados, não desfrutavam de uma escolha comparável; eles assistiam aos filmes que eram oferecidos e poderiam pagar (caso tivessem disponível tal quantia) até 10 ou 15 copeques pelo único filme ofertado no cinema local (KENEZ, 2008, p. 78; 80-82. Tradução livre).

Para comparação, em 1935, um quilo de sal custava 30 copeques, uma pequena caixa de fósforos, três, um litro de querosene, 66, 50 gramas de tabaco, 50, um selo postal, um copeque. No entanto, são preços subsidiados para produtos básicos (SNYDER; BRANDON, 2014, p.119).

O fim da NEP e o início da planificação não ocorreram sem debates na área. Em 1928-29 os jornais passaram a atacar a Sovkino pelo padrão aburguesado dos filmes soviéticos para entretenimento ou o produto importado, além da lentidão da expansão da indústria e a condição dos cinemas (MILLER, 2010, p.16; 20). A breve disputa se encerrou com a vitória da planificação estatal e a demissão do presidente da Soyuzkino, Martemian Riutin, pelo Gosplan, em 23 de outubro de 1930. Os cinemas aumentaram em número e receberam condições de uso mais igualitárias. Nas vilas em regiões atrasadas o local de exibição continuou a ser um espaço demarcado por improvisadas paredes de madeira, sem teto ou mesmo sem acentos, destinado apenas a apresentações noturnas, ou pequenas salas sem cadeiras na administração do *kolkhoz*. Nas metrópoles desapareceram os caríssimos cinemas da NEP, alguns destinados apenas à elite social, mantendo um luxo aproximado do praticado em tempos czaristas, em seus mesmos teatros e cinemas de outrora (LAWTON, 1992). Os cineteatros, no entanto, continuaram a ser um local para a socialização pelas próximas décadas. Continuaram a servir buffets na recepção e a ser um espaço polivalente, destinado a competições de xadrez, apresentações de orquestras, dança, teatro, etc. A experiência do cinema para o público soviético possuía outras particularidades. Até o fim do stalinismo, diferentes sistemas de cinemas coexistiam: alguns eram mudos, outros sonoros, e diferentes rolos de filmes deveriam ser preparados para cada tipo de exibição. *Padenie Berlina* [A queda de Berlim] foi visto em preto e branco e mudo por muitos nas áreas mais pobres e isoladas. Além disso, a repetição constante do material o degradava, a ponto de alguns exibidores preencherem furos na película com trechos de outros filmes, gerando confusão entre a assistência das pequenas cidades e *kolkhozes* para os quais esse material de qualidade inferior era enviado. O processo desequilibrado de cineficação, *kinofikatsiya*, resultou ainda na abundância de instalações de cinema e na falta de cópias distribuídas para a exibição. Mesmo os filmes de propaganda poderiam ser parcamente supridos de cópias. Ocasionalmente os cinemas realizavam a campanha publicitária, vendiam os ingressos, mas a

distribuidora não entregava a cópia a tempo para a exibição (MILLER, 2010, p.24-25; KENEZ, 2008). Por fim, a própria arrecadação do setor era comprometida, pois muitos dos espaços de exibição não eram cinemas ou teatros e não estavam sob sua supervisão. Eram comuns exibições promovidas em locais improvisados por *sovkhoses* e *kolkhozes*, fábricas, clubes de trabalhadores, sindicatos, o Komsomol e os Pioneiros, que sangravam a Soyuzkinoprokat em milhões de rublos anuais (MILLER, 2010, p.43).

Filmes comerciais foram mais incentivados do que artísticos ou de propaganda⁴⁸. Esperava-se que o cinema fosse ainda uma fonte de divisas no exterior, com sua exportação (TAYLOR, CHRISTIE, 1991, p.195). Financeiramente, a cinematografia dos anos 1920 produziu divisas com o cinema de vanguarda, mas o mesmo afugentava as massas rurais analfabetas. O saldo das exportações exauria-se na verdadeira fonte de renda do cinema soviético: a importação de filmes alemães, franceses e especialmente americanos. Com os recursos do país sendo direcionados para a indústria de base com o primeiro plano quinquenal, o cinema dos anos 1930 enfrentava situação similar. O regimeurgia por sua modernização técnica nos estúdios, adoção do som, adequação dos cinemas e teatros às novas tecnologias. O investimento, todavia, deveria ser obtido com a venda de ingressos, já que os arrendamentos de espaços e serviços a particulares foram encerrados. As opções financeiras se estreitaram. As exigências políticas aumentaram. O cinema produzido, que atraía o público comum – ao contrário do cinema de vanguarda – voltado para o entretenimento e a propaganda, foi um fracasso com fonte de divisas externas (MILLER, 2010, p.33). Estas, necessárias para a compra de tecnologia, foram afetadas com a queda do valor dos produtos agrícolas com a crise de 1929. Não havia condições para se importar o rentável produto estrangeiro. O agora isolado cinema soviético conquistou sua reserva de mercado mais por imposição das condições do que por política deliberada do regime. Sua inflexão também foi econômica.

O modelo ocidental foi copiado em vários segmentos da vida soviética. Inclusive no cinema. O novo parâmetro era a indústria cinematográfica em Hollywood, com sua linha de montagem proporcionada pelas instalações dos grandes estúdios, pelo controle do trabalho de diretores e roteiristas, pela criação de uma administração/burocracia para efetivar os objetivos propostos – o que constituiu a transformação da *Kinofabrika*, a primitiva indústria cinematográfica dispersa pela URSS, em *Kinostudii*. Com o tempo, até o sistema de estrelas do cinema viria a ser incorporado, deixando o uso de atores amadores no passado. Kenez

⁴⁸ Kenez (2008, p.37) prefere ver fraqueza e caos do Estado, o impedindo de controlar a distribuição arrendada a particulares, ou a produção em estúdios formados por *joint-ventures*, do que em uma política do regime.

(2008) afirma que, enquanto o cinema ocidental realiza o desejo do público, já que seu objetivo é o lucro proveniente do livre mercado de espectadores, e é livre para isso, o cinema soviético não se guiava pelo mercado, não possuía liberdade alguma. Seu único objetivo era a doutrinação. Sua grade de pensamento conservador consegue montar esse quadro a partir de dados que apontam uma direção prática diferente. O próprio autor lembra que os recursos para a produção filmica eram recolhidos dos ingressos vendidos. O cinema soviético, por meio do Ministério do Cinema, se autofinanciava. O Estado não poderia reservar parte do orçamento para esse fim, com tantas metas arrojadas para a indústria, a agricultura, os transportes. Entretanto, os planos quinquenais estabeleciam metas de produção numérica de filmes, do orçamento para gêneros estratégicos – como os documentários e educacionais - bem como do número do público pagante dos mesmos, e assim, do volume a se arrecadar e a se reinvestir na indústria cinematográfica. O Ministério do Cinema liberava os recursos para os diversos estúdios (e salas de exibição), organizava a distribuição das cópias de filme e cobrava o cumprimento das metas. O Estado reservava para si o financiamento de filmes encomendados, em geral, para comemorações. Além do governo propriamente dito, outra fonte importante de encomendas eram diferentes organizações oficiais, como a União Comunista da Juventude, ou Komsomol, ou a Organização de Pioneiros da União Soviética, ou Jovens Pioneiros. Apesar da indústria do cinema (produção, distribuição e exibição) se autofinanciar, a liberação dos recursos dependia das metas dos planos elaborados pelo Gosplan e também dos bancos estatais.

Kenez poderia ter visto que tal sistema de produção guardava, na prática, elementos de mercado. Se os diretores realizassem filmes tão grosseiros e insuportavelmente doutrinadores, como aponta⁴⁹, a reação do público seria a mesma que as massas apresentaram ao assistir aos experimentalistas dos anos 1920 – “votar com os pés” que não entendiam ou não gostavam do que viam, levantavam-se das cadeiras durante a projeção, e voltavam para suas casas⁵⁰. Tal atitude demoliria as metas de arrecadação previstas pelos planos quinquenais e as agências que acompanhavam o cumprimento da planificação. Poderia ter visto um

⁴⁹ Um exemplo seria o de que, ao fim da guerra, os soviéticos acrescentaram a sua pilhagem películas nazistas, consideradas desideologizadas o suficiente para exibi-las ao público soviético. Quando os aliados ocuparam a Alemanha, dos 1.363 filmes produzidos durante o nazismo, apenas 208 foram banidos. Entre os soviéticos, no entanto, em 1945 existiram apenas 70 ou 80 filmes apolíticos, dos quais a maioria era infantil, concertos ou uma ou duas adaptações da literatura czarista (KENEZ, 1992, p.187). Kenez considera político qualquer filme soviético que aborde a Guerra Civil ou a Segunda Guerra.

⁵⁰ “O público popular, procedente em sua maioria do âmbito rural, não entendia o estilo desses filmes e desertava das salas onde eram projetados, preferindo as comédias e outros dramas, de sucesso, que mostravam as peripécias da vida cotidiana. Foi esta situação, assim como as diretivas denominadas “stalinistas”, as que estiveram na origem de um gênero mais populista, o chamado realismo socialista” (FERRO, 2008, p. 48).

segundo elemento de mercado: a competição entre os estúdios de cinema pelos gordos contratos de filmes comemorativos – superproduções que recebiam muito dinheiro. A pressão recaía sobre todos os lados: para lembrar-se da ideologia e das novas regras artísticas do realismo socialista, de agradar ao público, de competir por recursos, de manter e elevar seus status diante dos pares do meio cinematográfico. Tais eram as condições sociais de produção sob as quais os realizadores tinham de operar.

1.3. A estética do realismo socialista

O cinema bélico soviético deve ser interpretado em sua própria época. O cinema americano possuía organizações privadas destinadas à censura de filmes voltados para os trabalhadores já em 1909 (National Board of Review of Motion Pictures), como forma de evitar a censura diretamente pelo Estado. A vida dissoluta em Hollywood tornou-se matéria dos jornais, e no clima de moralismo e conservadorismo avessos à liberalização dos costumes nos anos 1920 que ganhava corpo gradativamente, iniciou-se um movimento popular e político para a imposição de uma censura mais rígida. Ao contrário da bebida, o lobby do cinema conseguiu afastar a ingerência estatal através da ação de seu advogado, William Hays. As empresas se reuniram em torno de sua proposta de autocensura, dispensando a imprevisível burocracia governamental para efetuar o mesmo trabalho e controle sobre seus negócios. Seu código foi formulado entre 1930-34 e virtualmente imposto no mesmo ano com a Administração do Código de Produção (Production Code Administration). Além da defesa da decência e moral cristã, exigia o “respeito à bandeira” – a adoção dos ideais nacionalistas (PINHEIRO, 2012, p.201-206). Ao mesmo tempo em que diretores e roteiristas eram enquadrados em regras conservadoras nos Estados Unidos, algo semelhante e em maior escala acontecia na União Soviética⁵¹. O código de autocensura americano, por exemplo, não exigia a forma de se conduzir a narrativa, se criar a trilha sonora, a montagem, etc.

⁵¹ O Código Hayes previa:

- 1 – A representação dos crimes contra a lei não deve inspirar nem simpatia, nem desejo de imitação;
- 2 – O caráter sagrado da instituição do casamento opõem-se as formas ilícitas das relações sexuais livres, pelo que estas devem ser condenadas. São expressamente proibidas cenas que mostrem adultério, cenas de paixão, incluindo o “beijo de língua na boca” (sic), estupro, perversões, tráfico de mulheres brancas, miscigenação, partos, abortos e órgãos sexuais de adultos e crianças;
- 3 – Evitar os assuntos vulgares, ordinários, baixos, repugnantes e desagradáveis, quando estes, mesmo não sendo contrários à moral pública, possam ferir a sensibilidade do público;
- 4 – Proibida toda a obscenidade em imagens, palavras, gestos, alusões, canções ou piadas;
- 5 – Proibida a juras;
- 6 – A nudez total, bem como o exibicionismo indecente [...], são proibidos;
- 7 – Toda e qualquer dança sugerindo atos sexuais é proibida;

As correntes construtivistas/montagem dialética/materialista histórica (agora chamada de formalista pelos adeptos do regime)⁵² e clássica⁵³ passam a sofrer pressão de uma nova escola, o realismo socialista, que ganhou o apoio dos órgãos oficiais alinhados com o governo soviético, como o Sindicato dos Cinematógrafos (criado em 1965 a partir de uma separação com o Sindicato dos Artistas), o dos escritores, artistas, compositores, poetas, etc. O realismo socialista foi forjado nas discussões do Primeiro Congresso dos Escritores Soviéticos da União de Escritores Soviéticos, logo que esta foi fundada (1934) por determinação do Comitê Central do PCUS, de 1932, reunindo num novo organismo a RAPP (Associação Russa de Escritores Proletários) e a Vseroskomdram (Sociedade de Dramaturgos e Compositores de Todas as Rússias) (HOBSBAWM, 1987). Com estrutura piramidal, como um reflexo do sistema político soviético, seus membros elegiam 150 representantes para o Conselho da União dos Escritores da URSS, que por sua vez escolhiam o Secretariado do Conselho, com 36 membros, que elegiam o Secretariado do Bureau, com 10 cadeiras. Os primeiros presidentes do Conselho foram escritores de renome, como Maxim Gorky, Alexei Tolstoi e Alexander Fadeev – também nomes muito próximos do regime. A pressão para que os cineastas de ambas as correntes dos anos 1920 as abandonassem e adotassem o realismo socialista se deu por meio do financiamento – de uma indústria cinematográfica cada vez mais

8 – Nunca se deve ridicularizar a fé ou um dogma religioso. Os padres não podem ser personagens cômicas nem ser apresentados como sendo pessoas más;

9 – Prescreve-se o bom gosto na decoração dos cenários de alcova;

10 – Todo o sentimento nacionalista tem direito à consideração e ao respeito;

11 – As legendas e os títulos não podem conter sugestões licenciosas;

12 – Evitar cenas que não sigam as regras do bom gosto, tais como a execução da pena capital, a brutalidade, a escravatura, a crueldade com crianças e animais e as operações cirúrgicas” (PINHEIRO, 2012, p.205). Todas essas imposições poderiam ser encontradas no cinema soviético da era Stalin, substituindo-se o respeito pela religião pelo para com o partido – apesar de seus membros e funcionários (fictícios, incorporando problemas e ineficiências da burocracia) nem sempre serem poupados pelos diretores soviéticos mesmo durante a vida do ditador. As alusões à obscenidade e palavrões, ao contrário dos filmes americanos da mesma época, estavam presentes nos soviéticos – como a anedota da lebre e da raposa contada pelo ancião em *Alexandre Nevski*.

⁵² Também chamada de escola inovadora ou vanguardista (os adeptos da Nova Onda no cinema soviético também seriam chamados de arcaístas por procurar ligarem-se a estes antigos diretores) reunia uma grande diversidade de tendências, reunidas em torno do repúdio ao cinema clássico. Havia futuristas e cinetistas (preocupados com o movimento e imagem), construtivistas (interessados sobretudo na fotomontagem), supematistas (abstracionistas próximos ao cubismo), excêntricos ou FEKS (*Fabrika ekstsentricheskogo aktera*, Fábrica do ator excêntrico, que queriam ligar a vanguarda ao gosto popular e à propaganda política), etc. Também se caracterizavam pelo trabalho intelectual e teórico, publicando vários manifestos, artigos e estudos sobre o cinema. Seus expoentes são Eisenstein, Vertov, Pudovkin, Kuleshov, Dovjenco, Kozintsev Yutkevich, Trauberg – os três últimos, das FEKS, posteriormente também se destacariam no realismo socialista e ainda no cinema do Desgelo (LABARRÉRE, 2009).

⁵³ Essa escola de cinema obedecia aos princípios da indústria comercial de filmes no Ocidente. Suas obras eram pouco ideologizadas ou críticas ao regime e primavam pelo apelo popular e simplicidade. Por se dedicarem ao cinema similar ao pré-revolucionário também são chamados de arcaizantes ou cineastas do grande público. Não se dedicavam ao trabalho teórico. Seus expoentes são Protazanov, Eggert, Gardin, – que já produziram filmes sob o czarismo, Komarov, Barnet, Ermler – que iniciou sua carreira nessa corrente, mas logo se direcionaria ao realismo socialista (LABARRÉRE, 2009).

controlada, burocrática e com produtividade declinante, como pelo uso dos jornais mais intimamente ligados ao partido e ao Estado e seus editoriais com elogios, sugestões ou críticas e condenações. Com menos filmes sendo produzidos a cada ano, era cada vez mais difícil obter encomendas. Diretores e estúdios passaram a ter interesse no realismo socialista. Sua adoção, no entanto, não foi serena. Em 1935, durante o I Festival Internacional de Cinema de Moscou, os cineastas criticam as decisões do I Congresso dos Escritores que procuravam impor a nova escola a todo o ambiente artístico (LABARRÉRE, 2009).

A escola artística do realismo socialista, que tornou-se oficial e que foi aprovada pelos sindicatos e associações do setor – como não poderiam deixar de ser no sistema stalinista – estabelecia o abandono dos experimentalismos, do formalismo, das narrativas difíceis de se assimilar, por um novo modelo, conservador, com tramas simples, montagem clara e o enredo seguindo uma cronologia linear, em torno de personagens individuais tradicionais, de heróis positivos, bons, honestos, dedicados ao país e ao regime (LAWTON, 1992). A trilha sonora deveria ter apelo popular. Enquanto as plateias formadas essencialmente por camponeses abandonavam os filmes de Eisenstein no meio da exibição, afluíam para ver *Chapayev* dos irmãos Vassiliev, um grande sucesso de público em 1934 (FERRO, 1992a). Eisenstein foi cobrado por tais resultados. O argumento era o de que as massas votavam com os pés pelo modelo oficial para as artes. Shumiatsky pedia por um “cinema para milhões”, e não para alguns intelectuais (TAYLOR; CHRISTIE, 2012, p.358).

O realismo socialista foi uma corrente estética, portadora de uma nova linguagem, que se disseminou por cada área da arte, como escultura, pintura e arquitetura, enquanto era imposta pelo regime como escola oficial. No cinema, significou a saída do estilo ocidental (com exceção do gênero musical) e o fim da vanguarda e experimentalismo. A linguagem cinematográfica se tornou mais simples e transparente. A temática tornou-se mais estreita, variando em torno de operários stakanovistas, de camponeses na nova vida coletiva agrícola, de heróis da revolução e da releitura stalinista sobre a história. Precisavam ser nacionalistas, otimistas, maniqueístas, ter como protagonista heróis positivos. As diferentes apresentações da arte deveriam ser claras, abertamente didáticas, otimistas e relativamente simples (LAWTON, 1992, p.257). Essa era a fórmula que os gerentes do cinema desenvolveram para superar as múltiplas pressões. Filmes que adotaram essa proposta, como *Chapayev*, 1934, dos irmãos Vassiliev, foram sucesso de público – e, logicamente, de crítica. O partido, por meio de seus jornais, passara a pregar a adoção de sua estética e linguagem como regra, o que veio a acontecer em 1934-35 (FERRO, 1992, TAYLOR, 1998).

Dentro de parâmetros amplos o suficiente para acomodar uma ampla variedade de objetivos, o caminho desenhado e subjacente ao realismo socialista, de acordo com um estudo detalhado por Katerina Clark, pode ser descrito da seguinte forma: “um herói questionador sai em busca de “Consciência”. No caminho, ele encontra obstáculos que testam sua força e determinação, mas no final ele alcança seu objetivo”. Evidentemente, este é um tipo muito comum de enredo na cultura mundial. Mas, no caso do realismo socialista, Clark continua: “a busca do herói normalmente tem um duplo objetivo. Por um lado, ele tem diante de si uma tarefa da esfera pública... Mas o seu segundo, e mais importante objetivo, é resolver dentro de si mesmo a tensão entre ‘Espontaneidade’ e ‘consciência’” (LAWTON, 1992, p. 257. Tradução livre).

Vittorio Strada exhibe os debates entre Lukács, Lunatcharsky, Gorki e outros intelectuais e políticos soviéticos sobre os elementos necessários à nova escola. Um deles era o

Conceito de *partiinost* ou “partidarismo”, ou “espírito de partido”, que – remetendo-se a um artigo de Lenin de 1905 e, sobretudo, reforçando uma práxis que se impusera logo após a revolução bolchevique – teorizava o direito “histórico”, ou melhor, o dever do Partido Comunista e de sua ideologia, o marxismo-leninismo, de dirigirem sem nenhum controle ou limite toda a vida cultural do país segundo suas próprias necessidades particulares e gerais (HOBSBAWM, 1987, p.152-153).

Aos quais uniriam-se os conceitos de *naradonost* (popular, voltado para as massas) e *ideinost* (idealista, segundo a nova sociedade em construção, defensor de seus valores) (HOBSBAWM, 1987, p.208).

Basta pensar que essa doutrina foi, por algumas décadas, o instrumento ideológico com o qual uma grande literatura, a russa, foi dominada e arruinada [...]. Mas, reconhecendo-se o fato óbvio de que o “realismo socialista” foi um dos muitos instrumentos de dominação ideológica do Partido-Estado soviético, deve-se analisar a “técnica” desse instrumento e deve-se compreender por que vários intelectuais reconheceram naquele instrumento algo que eles mesmos tinham há muito tempo projetado sob formas que lhes eram pessoais [...].

É conveniente que nos detenhamos nessa “duplicidade”, já que ela é característica de toda a ideologia staliniana e, mais em geral, da ideologia soviética, constituindo-se em um problema capital da história das faculdades intelectuais de nosso tempo. O “realismo socialista” nasce não apenas como instrumento de poder, mas como ideal de libertação e, aos olhos de muitos, conserva essa dupla natureza pelo menos no decorrer dos anos 30 (nos anos 40, com o “zhdanovismo”, essa crença perdura, mas agora, com o desaparecimento de seu relativo frescor originário, torna-se credulidade ou má fé) [...], e, portanto, é justificada em nome dos ideais “humanistas” da futura sociedade comunista. A face “boa” do futuro esconde ou mascara a terrível face do presente [...] na medida em que o véu da utopia oficial, agora com os instrumentos “práticos” da censura e da repressão policial, impede uma análise crítica do presente em sua desarmonia e em sua contraditoriedade com o futuro radioso. Cria-se um extraordinário sistema de mentira, uma verdadeira educação para a falsidade, que não se limita naturalmente apenas à literatura, mas se espalha por todas as esferas culturais (HOBSBAWM, 1987, p.156-158).

Apesar de apresentar a escola como fruto de um Estado ditatorial, sem o qual não

teria passado de uma breve corrente fomentada e seguida por apenas parte dos artistas, Strada não se esquece que suas diretrizes não partiram do mesmo. Foram fruto dos debates de intelectuais adeptos do regime, como Fadayev e Simonov.

A introdução do som possuía interesses tanto econômico-sociais quanto políticos: em 1930 havia uma enorme população de analfabetos ou semialfabetizados, que seriam atraídos para as bilheterias por um cinema sonoro. A introdução de mensagens pró-regime e sua fiscalização pela censura seriam mais fáceis. Ao mesmo tempo, era uma opção estética que enfraquecia a escola vanguardista da montagem e fortalecia o filme segundo o cânone clássico que o regime desejava (MILLER, 2010, p.22).

O realismo socialista, entretanto, não era uma estética tão revolucionária quanto sua autoafirmação. O passado czarista – e do cinema czarista – fazia-se presente em suas escolhas estéticas e narrativas.

El realismo socialista propuso historias edificantes destinadas a las masas, en las que héroes positivos mostraban el camino de la lucidez, del coraje, y del patriotismo sobre el fondo de la guerra civil, de la Segunda Guerra Mundial, de idílicos *kojkós* y de fábricas estajovinistas.

Pero estos relatos traslucen una serie de constantes cuyo germen estaba en el cine zarista y que florecieron en los años veinte, la época de esplendor del cine soviético: un acusado sentido plástico que revela el acercamiento del cine a otras artes, el gusto por la épica, la predilección por los paisajes, el calor de las relaciones humanas y el particular interés en los rostros de hombres y mujeres, celebres o anónimos (Labarrère, 2009, p.313).

Ao mesmo tempo, esse cinema czarista já incorporava elementos essenciais do cinema da Europa Ocidental e Estados Unidos, em sedimentação quanto ao uso canônico de imagens e narrativas (CAPELATO, 2011, p.85). Para manter a frequência do público adepto dos filmes americanos, adotou-se a mesma narrativa nos produtos do realismo socialista.

Para Youngblood (2007, p.5-6), com a chegada dos anos 1930, o cinema soviético se adequa à narrativa hollywoodiana. Não era a toa que a descrição da narrativa clássica de Bordwell e a do realismo socialista de Katarina Clark⁵⁴ convergiram. O gênero do filme de

⁵⁴ “O que é realismo socialista? Não é, antes de tudo, uma única doutrina. Reconhecemos agora que o antigo fantasma, "comunismo monolítico", não existe - que existem, em vez disso, muitos comunismos diferentes. Da mesma forma, existem muitos realismos socialistas diferentes. Diferentes países, diferentes partidos políticos e críticos com diferentes *partis pris* desenvolveram diferentes definições [...]. Alguns pronunciamentos oficiais sobre a teoria do realismo socialista têm sido importantes (por exemplo, que a literatura [ou o cinema] deve ser “otimista”, que deve ser acessível às massas, que deve ser “voltada para o partido”, mas são gerais demais para guiarem tal prática distintiva) [...]. Estudiosos soviéticos têm debatido desde que o termo foi cunhado em 1932 sobre o que significa, e seus debates são, em essência, meros detalhes acadêmicos. Os estudiosos ainda argumentam, por exemplo, sobre quanto “realismo” e quanto “romantismo” deveria implicar. Nesse meio tempo, o realismo socialista há muito tempo evoluiu para uma prática literária altamente convencionalizada. Consequentemente, em vez de entrar nos argumentos bizantinos que cercam a questão O que é Realismo Socialista?, usarei uma abordagem estritamente pragmática e definirei o Realismo Socialista Soviético como

guerra fez o cinema americano e soviético afluírem para a mesma direção. O fim da narrativa, porém, manteria o gosto soviético – ao invés de feliz, trágico: vitória após o sofrimento ou mesmo o martírio. Duas linhas conduziriam a história: a coletiva focada na missão, e a pessoal, caracterizando os personagens. Caracterizar-se-ia ainda pelo pouco uso de flashbacks e tramas paralelas. “Fãs dos filmes de guerra britânicos e de Hollywood podem perceber a estrutura e os temas de muitos filmes de guerra russos bastante familiares”, pois o cinema soviético nunca ficou estanque, isolado, recebendo primeiro a influência americana, e depois, europeia ocidental. Mesmo os filmes de arte e de massa, ao tratar da guerra, confluíam em temas gerais. Até mesmo porque os diretores provinham da mesma escola, a VGIK.

Ao contrário de alguns estereótipos da guerra fria, o realismo socialista nunca foi uma fórmula rígida, mas sim um conjunto de diretrizes mutáveis. Em geral, entretanto, a arte realista socialista era caracterizada por uma simplicidade de forma e conteúdo, mensagens facilmente acessíveis que se conformavam aos objetivos do Partido e Estado, “heróis positivos” orientando a ação, e inimigos claramente reconhecíveis (YOUNGBLOOD, 2007, p.31. Tradução livre).

Assim, para a autora, não existia nenhuma característica política ou ideológica realmente fixa, ancorada ao socialismo, mas sim ao realismo político do momento. Tal caracterização serviria igualmente aos filmes de Hollywood alinhados ao governo americano.

Alguns críticos de cinema pensam o cinema clássico, baseado nas obras de Hollywood, não como realista, mas como romântico, uma bolha idealizada isolada da realidade a sua volta. Não é realista, não reproduz a visão humana. Nossa visão não nos permite variados ângulos sucessivos e a alternância de closes e visões panorâmicas. No entanto, seu desenvolvimento por tentativa e erro, além da educação das massas para o cinema, produziu a mais agradável forma de se contar uma história por imagens, guiando o olhar do público para que não perdesse qualquer elemento e detalhe que poderia passar despercebido diante de uma apresentação teatral (COUSINS, 2013). Robin (1992) erra ao considerar o realismo socialista uma estética impossível por ser impraticável conciliar o

uma doutrina canônica definida por seus textos práticos” (CLARK, 2000, p.3). Para a autora, o elemento fundamental desta escola é a sedimentação de elementos consagrados numa narrativa, gerando um público que espera os reencontrar em um novo filme desta corrente: o realismo socialista teria nascido como qualquer outro gênero cinematográfico, como descrito por Bordwell e Thompson (2013). Apesar da corrente possuir entre seus expoentes iniciais um filme de guerra, *Chapayev*, além da forte presença da temática da Guerra Civil em sua primeira década de existência, um dos seus principais formuladores políticos, Jdanov, não citou o soldado soviético como um de seus heróis típicos em seu discurso no I Congresso da União dos Escritores em 17 de agosto de 1934: “Em nosso país, os principais heróis das obras literárias são os construtores ativos da nova vida: operários e operárias, kolkhozianos e kolkhozianas, membros do Partido, administradores, engenheiros, jovens comunistas, pioneiros. São esses os tipos fundamentais e os heróis essenciais de nossa literatura soviética” (VALLAUD, 2017, pg.62).

realismo com o socialismo, uma visão enganadora da realidade. O realismo socialista é tão realista como qualquer outra arte.

Ao falar da cultura filmica soviética, Taylor e Christie (1991, p.7) comparam a tendência geral para o final feliz dos filmes americanos com o final trágico, típico da melancolia eslava, presente nos filmes rodados ainda no czarismo. O regime, ao veicular mensagens políticas, desejava criar uma narrativa com final positivo, que as desse junto ao público o significado desejado, chocando-se com a muralha da cultura nacional. Seus resultados teriam sido apenas parciais.

O cinema soviético possuía outras particularidades. Era frequente o trabalho conjunto de dois diretores (como Naumov e Alov ou os irmãos Vassiliev), ou a criação de duplas estáveis de diretores e cinegrafistas (a mais famosa de todas foi a de Eisenstein e Eduard Tisse, além da de Tarkovsky e Vadim Yusov e a dos diretores Kalatozov e Chukhai com o câmara Serguei Urusevski). No cinema americano da mesma época, continuações costumavam ser fortuitas, não planejadas. Quando surgiam, eram motivadas pelo sucesso de bilheteria e mesmo assim com alguns anos entre a produção/exibição de um episódio e outro. Já no caso soviético, era comum que os diretores conseguissem junto aos estúdios a aprovação de longos filmes fracionados, produzidos e exibidos sequencialmente, geralmente com semanas ou meses de diferença, ou mesmo em continuidade, sem pausa. São muito frequentes as dialogias e tetralogias que constituem uma única narrativa e não histórias distintas. Labarrère os chama de mosaicos.

Tal amplitud de aliento no entraba en contradicción con la estética del realismo socialista, pero tampoco estaba tan alejada del espíritu y los fastos de las superproducciones hollywoodenses que el cine soviético soñaba con igualar. Las generaciones de cineastas surgidos en los años cincuenta y sesenta reaccionaron contra esa vana fascinación, adoptando un modesto blanco y negro que se oponía a las ambiciosas y pesadas películas en color de los realizadores de moda (Labarrère, 2009, p.313).

Os produtores também se caracterizariam pelo polimorfismo: havia uma constante migração de ocupações, com atores e operadores de câmara transformando-se em diretores e roteiristas e vice-versa. O casamento entre pessoas do meio também era frequente (se poderia acusar a existência de um regime de castas, como faz Trotsky desde os anos 1930, no entanto, trata-se de uma característica que aproxima os soviéticos de seus pares mundo afora), como entre diretores e atores (como Guerasimov e Tamara Makarova), ou entre diretores (como Klimov e Shepitko) (LABARRÉRE, 2009), ou entre gerações, como o diretor Chiaureli e sua filha atriz, Sofiko Chiaureli. Apesar dos roteiros originais representarem uma fatia importante das produções, o cinema bélico pende fundamentalmente para as adaptações literárias de

contos, romances e novelas, muitas vezes contando com o trabalho do próprio autor na roteirização sola ou ao lado do diretor.

1.4. Pressão vinda de cima e pressão vinda de baixo: relações entre Estado, sociedade e cinema na URSS

Durante a Primeira Guerra Fria (HALLIDAY, 1989), proliferaram pesquisas que empregavam o totalitarismo para explicar a sociedade e política soviéticas como uma estrutura unidirecional na qual o poder era exercido de cima para baixo. Com a distensão, nos anos 1960-70, o caminho se inverteu, com o reconhecimento das forças sociais e do poder “de baixo” na URSS (FERNANDES, 2000). Estes não foram os únicos enfoques para a análise do cinema:

Em seu *Soviet Cinema in the Silent Era*, Youngblood argumentou que o stalinismo constituiu uma revolução de baixo para cima no cinema, mas depois modificou essa teoria, argumentando que não havia apoio em massa para as mudanças. Em vez disso, uma “revolução do meio” teria ocorrido dentro da própria indústria cinematográfica (MILLER, 2010, p.2. Tradução livre).

Certamente existiu pressão de baixo para cima para a adoção de algumas características do realismo socialista, uma vez que o público repelia os filmes de vanguarda, mas não os de entretenimento soviéticos, alemães ou americanos. Da mesma maneira, os estúdios também o apoiaram, por fornecer os elementos para a passagem do produto pela censura, para uma aproximação com as massas, e com melhores orçamentos e lucros. Mas, ao mesmo tempo, algumas de suas características eram do interesse apenas do regime. Assim há pressões de baixo, do meio, e de cima, que precisavam chegar a um compromisso. Tampouco esses interesses eram disputados pelos agentes sem o comprometimento, o reconhecimento e a busca por regras comuns.

A noção de acomodação, como exposta por Miller (2010), uma relação de modelagem tendo o Estado por força motriz, ao premiar trabalhos pró-regime e reprimir os dissidentes e apolíticos, operando até conseguir um sólido consenso em torno do realismo socialista, esbarra no problema de não responder a questão dos diretores com comportamento pendular e não isento de atritos com o regime⁵⁵. A teoria do totalitarismo, ao entender toda

⁵⁵ Rothberg (1972, p.329) possui uma compreensão similar ao do “porrete e cenoura” de Miller: “No período estalinista, em geral, não tiveram qualquer sucesso em sua resistência; Stalin tinha distribuído seu terror igualmente entre cientistas e escritores: se cooperassem, seriam bem pagos, festejados, dotados de caras instalações de pesquisa e de donativos e orçamentos mais do que suficientes. Se não cooperassem, perderiam seu

produção artística soviética pela ótica do engajamento político ou da subvenção do Estado, ou quando muito com a dicotomia apoio/dissidência, não pode explicar o contraste de carreiras dos membros da indústria cinematográfica.

Existem múltiplas arenas: aquelas que se referem aos debates em torno da elaboração da lei, espaço de conflito; a arena que se verifica no momento das tentativas de aplicação da lei; a arena no momento das tentativas de modificar as leis e muitas outras. No cruzamento de várias interpretações sobre o conflito inaugurado e reinventado por uma legislação, o historiador consegue flagrar a dinâmica social, o “jogo de xadrez” presente na disputa. E, é claro, encontrar a versão sobre determinada lei que se consagrou como a única versão possível, discurso autorizado dos vencedores.

A concepção de arena em Thompson (1998) ganha cores mais decisivamente classistas do que em Bourdieu (1983b). Se na União Soviética não existiam classes sociais, com todas as características requeridas (como a posse e transmissão legal de bens), ainda assim conhecia grupos com diferentes posições no aparelho político e econômico. Os estratos sociais ligados ao partido, às agências de segurança e censura, os gerentes dos estúdios de cinema estatais, os membros das entidades financiadoras públicas, os artistas, a *intelligentsia* dos escritores, roteiristas e diretores, todos cobriam os papéis desempenhados por classes no Ocidente⁵⁶.

Outro problema seria o da arbitrariedade. O conceito de Thompson foi construído para a realidade inglesa, de domínio e império da lei, a qual mesmo o monarca ou o primeiro-ministro precisavam respeitar e estariam inseridos em seu âmbito. Essa necessidade de enquadramento das classes governantes ou privilegiadas à leis comuns com as classes expropriadas ou hierarquicamente inferiores permitia a constituição da arena, com a possibilidade dos populares colocarem para funcionar os instrumentos limitantes do poder elaborados pela própria elite para se autorregular. Agora, em benefício próprio e contra os interesses dessas mesmas classes proprietárias. Na tese totalitária, nada seria mais antagônico do que a URSS, o império da vontade individual do líder ou de seus asseclas, reconhecer

emprego, seriam exilados, presos, internados em campos de concentração ou talvez executados”. Ou ainda: “Mas se Khrushchev tinha ameaçado os escritores com sérias represálias, se tinha brandido a vara com uma mão “que não tremeria”, por outro lado, continuava também cautelosamente a oferecer a cenoura” (ROTHBERG, 1972, p.32). A ideia de Miller sobre coação e coerção no cinema não era nova entre os adeptos do totalitarismo que precisavam explicar a autonomia de seu objeto frente ao Estado que deveria ser total.

⁵⁶ Segundo McNeal, o partido não poderia ser concebido como classe. O tamanho da economia e do país impedia que todos os postos-chave fossem ocupados por seus membros. Na década de 1930, entre dirigentes de pequenas empresas e o quadro técnico, apenas 26% eram comunistas efetivos ou candidatos. Já a *intelligentsia* (que concebe como funcionários do colarinho branco em grande medida), operários e camponeses seriam classes não reconhecidas enquanto tal, com a *intelligentsia* reservando para si de longe a maior fatia do poder político e econômico (HOBBSAWM, 1986, p.250-262). Tal organização, desconsiderando hierarquia e o status de classe, é entendida pela Constituição soviética de 1977 como constituinte da sociedade do país (TOPORNINE, 1981), rompendo a dualidade das constituições anteriores, que reconheciam apenas os dois últimos estratos sociais.

limites à arbitrariedade política. No reino da arbitrariedade, das leis frouxas e ambíguas, do desrespeito aos direitos humanos elementares, a população, ou melhor, os dissidentes e a oposição, jamais poderiam fazer valer as leis. Não possuiriam qualquer espaço de manobra. Entretanto, esta não é a visão de historiadores, sociólogos e cientistas políticos que não reconhecem as teses do totalitarismo. Existia um mercado de mão-de-obra não oficial que permitia uma maior autonomia do trabalhador, como demonstram Lewin (2007) e Nove (1963), espaços para uma sociedade civil não reconhecida (LEWIN, 1988), ou uma cultura política que impunha leis não escritas para a atuação política entre os grupos dirigentes (BROWN, 2010). As artes também possuíam um espaço próprio de liberdade dentro de regras que mudavam com o tempo. No caso soviético não se pode contar com um código físico, escrito e disponibilizado em qualquer biblioteca jurídica. Não havia um Código Hayes escrito e subscrito pelos diretores e demais agentes do cinema em decorrência de pressões políticas. Porém, como mostra Ferro (1992), as diretrizes, emanadas pelo regime e seus seguidores detentores de cargos de decisão, acabavam sendo publicadas nos periódicos, como no jornal do partido, o *Pravda*. As recomendações e elogios formavam um corpo de regras escritas, todavia não reconhecidas como tal. Congressos de escritores convocados pelo poder central escreviam igualmente teses e sugestões para o trabalho artístico, que, na prática, deveriam ser tomados como lei pelos demais pares. Como foi o caso do congresso dos escritores de 1934 que estabeleceu as bases do realismo socialista (HOBBSAWM, 1987, p.156). Ainda assim não eram leis, mas recomendações sindicais e de entidades dos profissionais da área. A adesão do cinema soviético ao realismo socialista foi muito mais problemática do que a do cinema americano ao Código Hayes. Enquanto este dificilmente fugia dessas recomendações, sob pena das leis estaduais censurarem ou proibirem a exibição de filmes e, conseqüentemente, acarretarem grandes prejuízos econômicos, o cinema soviético, produzido em empresas estatais, com funcionários públicos, permitia-se furtar a suas obrigações políticas mesmo sob Stalin. A adesão desta *intelligentsia* que recebia melhores salários e melhores apartamentos do que a média da população foi forçada. Da mesma forma que Rojas (2000, p.68) aponta para uma braudelização de Marx, na medida em que os conceitos marxistas receberam uma leitura própria pelo historiador francês, Thompson, ao historicizar os conceitos sociológicos ideais de *campus* e *habitus*, acabou por thompsonizar Bourdieu⁵⁷. É

⁵⁷ “Braudel “braudeliza” os ensinamentos de Marx, os refuncionaliza e readapta, os traduz para o seu próprio modo de ver, para incorporá-los ao seu esquema, então em vias de construção, sobre sua peculiar e interessante teoria do capitalismo [...] Trata-se de um processo geral que Braudel realiza com tudo aquilo que estuda. Todos os autores que influenciaram de alguma maneira na perspectiva braudeliana (em primeiro lugar, sem dúvida,

o que Thompson faz ao exprimir as relações que os camponeses mantinham com os costumes e com as leis como “ambiência”. Ao mesmo tempo em que incorpora a noção de que o ambiente molda as relações e práticas mantidas pelos indivíduos entre si e com as instituições, lembra que esse ambiente muda, bem como os interesses individuais e classistas. Os conceitos de Bourdieu perdem parte de sua carga estruturalista para serem tratados de uma forma mais fluída, mais centrada na ação humana e na mutabilidade histórica. *Habitus* e *campus* mudam com a contínua construção da identidade popular ou, posteriormente, da classe operária. A força das fórmulas tradicionais de convivência e de conduta não é tão poderosa, uma vez que as mesmas costumam não ser tão antigas ou tão combináveis com sua imagem em um dado momento – como o são as relações paternalistas, sempre lançadas mais e mais no passado idílico, sempre reelaborado (THOMPSON, 1998, p.29-31). Não há mais a cadeia social limitadora bourdieusiana. É interessante comparar a definição de *habitus* dada por cada autor.

O costume agrário nunca foi fato. Era ambiência. Talvez seja mais bem compreendido com a ajuda do conceito de *habitus* de Bourdieu – um ambiente vivido que inclui práticas, expectativas herdadas, regras que não só impunham limites aos usos como revelavam possibilidades, normas e sanções tanto da lei como das pressões da vizinhança. O perfil dos usos do direito comum vai se alterar de paróquia para paróquia segundo inúmeras variáveis [...]. No contexto desse *habitus*, todos os grupos procuravam maximizar suas vantagens. Cada um se aproveita dos costumes do outro. Os ricos empregavam seus bens, todas as instituições e o temor respeitoso da autoridade local. Os fazendeiros medianos, do tipo pequeno proprietário rural, influenciavam os tribunais locais e procuravam redigir regulamentos mais rigorosos que servissem de barreira contra grandes e pequenos abusos; podiam também empregar a disciplina das leis de assistência aos pobres contra os que estavam abaixo deles na escala social, e de vez em quando defendiam os seus direitos contra os ricos e poderosos na justiça. Os camponeses e os pobres empregavam atos furtivos, o conhecimento de cada arbusto e atalho, e a força de seu número. É sentimental supor que, até o momento dos cercamentos, os pobres sempre fossem os perdedores. É sinal de deferência supor que os ricos e poderosos não infringissem a lei e não fossem predadores [...]. No século XVIII, as florestas, as áreas de caça, os grandes parques e algumas áreas de pesca eram notáveis de reivindicações (e apropriações) conflitantes de direitos comuns (THOMPSON, 1998, p.90).

Para Bourdieu, *habitus* é “um sistema de disposições duráveis e transponíveis que, integrando todas as experiências passadas, funciona a cada momento como uma matriz de percepções, de apreciações e de ações – e torna possível a realização de tarefas infinitamente diferenciadas, graças às transferências analógicas de esquemas” (BOURDIEU, 1983b, p.65), é “uma arte da invenção semelhante à da escrita musical, uma infinidade de esquemas particulares, diretamente aplicados a situações particulares” (BOURDIEU, 1983a, p.349).

Marc Bloch, mas igualmente Pirenne, Hauser, Marx, Sombart, Vidal de La Blache, Febvre, etc) o fizeram apenas através desse processo de tradução” (ROJAS, 2000, p.68).

Pelo fato de que a identidade das condições de existência tende a produzir sistemas de disposições semelhantes (pelo menos parcialmente), a homogeneidade (relativa) dos *habitus* que delas resulta está no princípio de uma harmonização objetiva das práticas e das obras, harmonização esta própria a lhes conferir a regularidade e a objetividade que definem sua ‘racionalidade’ específica e que as fazem ser vividas como evidentes e necessárias, isto é, como imediatamente inteligíveis e previsíveis, por todos os agentes dotados do domínio prático do sistema de esquemas de ação e de interpretação objetivamente implicados na sua efetivação, e por esses somente (BOURDIEU, 1983a, p. 66).

O estruturalismo construtivista de Bourdieu afirma a determinação das ações e pensamentos pelas estruturas sociais, mas também que esta determinação pode ser atenuada uma vez que não constitui a própria ação e pensamento, meramente reflexivos, e sim sua matriz. Que a objetividade da coação das estruturas, de classe e de grupo se depara com a subjetividade no nível individual. Que estas podem seguir modificações individuais, releituras, apropriações, porque a ação determinista do meio social seria incutida com o tempo, construída pelas experiências particulares. “Sendo produto da história, o *habitus* é um sistema de disposições aberto, permanentemente afrontado a experiências novas e permanentemente afetado por elas. Ele é durável, mas não imutável” (BOURDIEU, 2002, p.83, grifo no original).

Alguns autores (SETTON, 2002, p.60), afirmam que Bourdieu percebe o processo de socialização, originador dos *habitus* individuais, fundamentalmente plurais, incertas, indetermináveis. As instituições e processos socializadores podem ser de natureza tanto de reforço e continuidade quanto de oposição e ruptura. A gama de variáveis exercida do meio para o indivíduo, tornaria difícil qualquer condicionamento. Essa interpretação classifica Bourdieu como pós-estruturalista. Portanto, o diálogo entre estruturas e ação feita por Bourdieu acentuariam as estruturas. Já Thompson pende para a ação humana. Isso não significa que Thompson caia na subjetividade. Para ele, toda ação individual ou coletiva possui sua razão. Contém sua lógica interna. É pensada, refletida, não instintiva ou reativa – como se supunha que eram os motins populares, desdobramentos mecânicos da flutuação inflacionária de bens de consumo essenciais.

Uma diferença essencial entre os autores é a natureza dos processos de estratégia e de interesse – também chamado de *illusio* por Bourdieu (1990, p.126). O sociólogo vê ambos os processos como parte do mecanismo de *habitus*. A matriz de comportamento social os torna evidentes, praticamente naturais e inconscientes. Derivando seu conceito de *habitus* do de Panofsky, que afirmava que a relação entre imagens e ideias existentes em um dado momento depende da educação de uma época, do ensino recebido. Bourdieu desenvolve esse conceito dentro do processo de socialização e de contato com o meio social. Assim, a

socialização tem a “função de transmitir conscientemente e em certa medida inconscientemente ou, de modo mais preciso, de produzir indivíduos dotados do sistema de esquemas inconscientes (ou profundamente internalizados), o qual constitui sua cultura, ou melhor, seu habitus” (BOURDIEU, 1974, p.346).

Essa naturalidade e inconsciência não estão presentes em Thompson, que clama pela interpretação antropológica para resgatar estratégias e interesses conscientes dos trabalhadores urbanos e rurais da Inglaterra do século XVIII e dos primeiros anos do XIX das impressões equivocadas produzidas pela historiografia conservadora.

A noção de campus prevê que diferentes indivíduos e grupos se posicionam em um dado espaço e entram em conflito com outros indivíduos e grupos com interesses diferentes ou antagônicos. Bourdieu já alertava que nessa relação não deveriam existir apenas oposições. Thompson deixa isso bem claro com as emaranhadas relações entre os diferentes segmentos de demandantes junto à justiça inglesa, onde combate, negociação e aderência são opções. Nem sempre o lado com maior poder político e econômico era o vitorioso, apesar de essa ser a exceção. Tampouco formou-se sempre um quadro de derrota total e vitória total. Eram frequentes as graduações desses dois desfechos, em que a nova burguesia agrária ou comercial nem sempre conseguia tudo o que desejava, sobrando alguns resultados positivos para o aprendizado da ação prática das classes subalternas.

As posições que marcam qualquer campo se definem em relação a critérios. Verdadeiros eixos que estruturam o espaço, permitindo que um ocupante realmente possa existir em relação a alguma coisa. Desta forma, falar de um campo é mais do que descrever as posições ocupadas e as lutas e estratégias de conservação ou de subversão do atual estado da relação de forças. É analisar em que medida estes eixos de estruturação foram definidos e redefinidos como tais ao longo da história específica do campo (BARROS, 2003, p.113).

Os campos possuiriam gradações de autonomia frente às disposições econômico-sociais conjunturais. Alguns sofreriam uma influência maior, outros, menor. A arte, como o cinema, seria um dos campos com a menor dose de coação sofrida. As premências do mundo material poderiam assim ser largamente ignoradas. Ou, mais frequentemente, mediadas.

Mas ela também permitiu escapar à alternativa da interpretação interna e da explicação externa, diante da qual se achavam colocadas todas as ciências das obras culturais, história social e sociologia da religião, do direito, da ciência da arte ou da literatura, ao lembrar a existência dos microcosmos sociais, espaços separados e autônomos, nos quais essas obras se engendram: nessas matérias, a oposição entre um formalismo nascido da codificação de práticas artísticas levadas a um alto grau de autonomia e um reducionismo aplicado em relacionar diretamente as formas artísticas a formações sociais dissimulava que as duas correntes tinham em comum o fato de

ignorar o campo de produção como espaço de relações objetivas (BOURDIEU, 1974, p.254-255).

Uma das manifestações mais visíveis da autonomia do campo é sua capacidade de refratar, retraduzindo sob uma forma específica as pressões ou as demandas externas [...]. Dizemos que quanto mais autônomo for um campo, maior será o seu poder de refração e mais as imposições externas serão transfiguradas, a ponto, frequentemente, de se tornarem perfeitamente irreconhecíveis. O grau de autonomia de um campo tem por indicador principal seu poder de refração, de retradução (BOURDIEU, 1997, p.21-22).

Ao invés da assimilação total da ideologia dos grupos dominantes, de um discurso de poder, a arte poderia criar seu próprio código de comportamento, de expectativa de trabalho, de linguagens, de gênero. Assim, no campo científico, quanto mais atento à pureza das normas de produção científica, maior é o capital acumulado junto aos seus pares de profissão. No cinema e artes em geral, manter-se purista pode resultar em êxito junto ao grupo identificado com determinado gênero. Mas romper ou inverter este gênero, a linguagem ou os códigos pode ser uma aposta que leve ao sucesso e reconhecimento para além das fronteiras do grupo. Para todo o campo artístico. O código de hierarquização e classificação dos agentes de cada campo também pode ser oposto. No campo científico, o estilo não pode interferir na produção do conteúdo, que segue a uma forma rígida. No campo artístico, ocorre o contrário. O estilo pode relegar forma e conteúdo ao segundo plano (BOURDIEU, 1996, p.326). A mediação das questões e demandas de ordem política-econômica-social seria efetuada por meio desse código singular. O resultado final poderia ser bem distante dos pleitos originais. E de difícil controle para o poder constituído, externo ao meio artístico.

À medida que o campo se fecha sobre si o domínio prático das aquisições específicas de toda a história do gênero que estão objetivadas nas obras passadas e registradas, codificadas, canonizadas por todo um corpo de profissionais da conservação e da celebração, historiadores da arte e da literatura, exegetas, analistas, faz parte das condições de entrada no campo de produção restrita [...]. A percepção exigida pela obra produzida na lógica do campo é uma percepção diferencial, distintiva, comprometendo na percepção de cada obra singular o espaço das obras possíveis, logo, atenta e sensível às variações com relação a outras obras, contemporâneas e também passadas (BOURDIEU, 1996, p. 273; 280).

Esse estranhamento do meio artístico com pressões exteriores seria produzido pelo enfraquecimento dos sinais distintivos do trabalho do artista. Essa autodefesa seria natural a qualquer um dos campos, mas no artístico e cultural, uma vez que seu capital simbólico se baseia em sua liberdade criativa, seria ainda mais incisiva. O capital simbólico desfrutado pelo indivíduo depende de seu reconhecimento pelos pares sociais, por gente do mesmo nível e atividade. Marc Ferro comenta essa necessidade, especificamente no cinema, sob uma outra ótica. O poder do Estado, do patrono financeiro ou de qualquer instituição não consegue se

estabelecer na produção cinematográfica apenas pela resistência das pessoas do meio, com medo de perder status, mas porque a imagem captada e a narrativa fílmica sempre mostram mais do que deseja mostrar (voluntária, ou involuntariamente, inclusive pelas imagens captadas pela câmera despercebidamente), escapando a qualquer tipo de controle – mesmo do diretor mais engajado (FERRO, 1976, p.212).

A articulação entre habitus e campus, em Bourdieu, é feita pelo interesse e pela estratégia. Os padrões de comportamento e de pensamento adquiridos estimulam interesses em comum, definidos. A conjuntura, ou campus, constitui a arena para a luta e realização desses interesses, defendidos por meio de uma estratégia, um procedimento elaborado pela matriz social do habitus⁵⁸. Assim, pode-se falar em luta, comportamento ou mesmo em gosto de classes e grupos, e da defesa de interesses gerais contra o de outros grupos. A luta de classes (ou extratos) estaria condicionada nesse jogo de interesses contraditórios e não na imposição do desenvolvimento econômico em uma dada etapa do desenvolvimento de uma sociedade. Seus principais fatores são habitus, campus e a posse de um determinado capital simbólico.

O interesse individual ou grupal e sua busca pelo sucesso pode ser equalizado nas relações de campus e habitus como a capacidade das pessoas em questão entenderem as regras de seu meio, as oportunidades que este meio oferece às suas pretensões e necessidades, e de como e quanto estas pessoas percebem e fazem uso dessas oportunidades conjeturais. Em sua habilidade de jogar em benefício próprio, ou de suas metas e ideologia.

Sem dúvida, os agentes constroem a realidade social; sem dúvida, entram em lutas e relações visando a impor sua visão, mas eles fazem sempre com pontos de vista, interesses e referenciais determinados pela posição que ocupam no mesmo mundo que pretendem transformar ou conservar (BOURDIEU, 1989, p.8).

As classes sociais não existem (...). O que existe é um espaço social, um espaço de diferenças, no qual as classes existem de algum modo em estado virtual, pontilhadas, não como um dado, mas como algo que se trata de fazer [...]. É preciso construir o espaço social como estrutura de posições diferenciadas, definidas, em cada caso, pelo lugar que ocupam na distribuição de um tipo específico de capital. (Nessa lógica, as classes sociais são apenas classes lógicas, determinadas, em teoria e se se pode dizer assim, no papel, pela delimitação de um conjunto – relativamente – homogêneo de agentes que ocupam posição idêntica no espaço social; elas não podem se tornar classes mobilizadas e atuantes, no sentido da tradição marxista, a não ser por meio de um trabalho propriamente político de construção, de fabricação – no sentido de E. P. Thompson fala em *The making of the English working class* - cujo êxito pode ser

⁵⁸ “A existência de um campo especializado e relativamente autônomo é correlativa à existência de alvos que estão em jogo e de interesses específicos: através dos investimentos indissolavelmente econômicos e psicológicos que eles suscitam entre os agentes dotados de um determinado habitus, o campo e aquilo que está em jogo nele produzem investimentos de tempo, de dinheiro, de trabalho etc. [...]. Todo campo, enquanto produto histórico, gera o interesse, que é condição de seu funcionamento” (BOURDIEU, 1990, p.128).

favorecido, mas não determinado, pela pertinência à mesma classe sociológica.) (BOURDIEU, 1996, p.26-27; 29).

Essa compreensão menos baseada nos condicionamentos das estruturas socioeconômicas pode ser observada também em Thompson. Assim, a burguesia inglesa não conduz originalmente a luta pelos cercamentos e pelo fim dos costumes e direitos tradicionais agrários. Seu laboratório se deu na Índia do século XVIII e XIX, com a redefinição da soberania, mantendo o sistema tributário predatório, e na redefinição da propriedade, num processo inverso de coletivização da terra – com efeitos práticos sobre as populações locais semelhantes ao das coletivizações do século XX – uma privatização de sua pose, a arrancando dos aldeões para entregá-la à administração das elites locais. Essa experiência de política econômica e de ideologia embasaria seu avanço em seu próprio cenário agrário inglês. Era a ideologia reorganizando e criando um novo mundo material, e não o contrário (THOMPSON, 1998, p.217-219). Os espaços sociais, os campus, eram “caracterizados por assimetrias e diferenças relativamente estáveis em termos de distribuição de, e acesso a, recursos de vários tipos, poder, oportunidades e chance na vida” (THOMPSON, 1998, p.198).

Os autores preveem ainda outra força de coerção: o capital financeiro. Bourdieu o compreende como proveniente da renda ou da herança. Thompson, em *Costumes em comum*, também lembra a habilidade e posicionamento social para fazer a renda nacional fluir em sua direção, como era o caso do meio político e administrativo da Inglaterra Georgiana. De como os indivíduos bem-nascidos lutavam para ocupar cargos e influência nesse campus e do quanto de adequavam a este habitus.

Faz sentido usar o modelo de Bourdieu e Thompson, construído pela observação da sociedade dos países capitalistas centrais, com seus códigos de comportamento distintivos, ostentatórios ou pretensiosos, para analisar a produção artística num país socialista? As regras do jogo do capital financeiro são o avesso das do Ocidente. Poder financeiro não confere automaticamente poder político. Mas poder político oferece concomitantemente poder financeiro. Não é o dinheiro que comprava cadeiras na máquina do Estado e posições de poder. É a ascensão dentro do governo, da burocracia, do partido, exército, polícia secreta – ou de suas ligações privilegiadas com estes, como gozavam cientistas e artistas que caíam em suas graças, ou que se demonstravam necessários – que abria as portas para outros níveis de consumo e de usufruto da propriedade coletiva ou individual (como belas *datchas* – casas de campo, apartamentos luxuosos, veículos particulares, eletrodomésticos, empregados domésticos, a rede especial e não-oficial de lojas e hospitais da nomenclatura). A desigualdade e, conseqüentemente, os diferentes níveis de status, na URSS, eram fruto da

capacidade de se relacionar bem com o poder, ou de galgá-lo. E não de herdar bens ou saber fazer dinheiro.

É exatamente por isso que diretores, atores e gerentes lutavam: queriam usufruir dos benefícios ofertados pelo sistema e manter alguma autonomia. Ou tornar seu trabalho viável, mesmo que enfrentassem problemas financeiros, mas que não comprometessem a exibição dos filmes. E para isso eles precisavam aprender as regras do jogo da política cultural emanada do Estado, de como podiam dobrá-la e até que limites seriam aceitos ou testados sem causar maiores estragos.

Mas a “resultante” histórica não pode ser concebida proveitosamente como o produto involuntário da soma de uma infinidade de volições individuais mutuamente contraditórias, já que essas “vontades individuais” não são átomos desestruturados em colisão, mas agem com, sobre e contra as outras “vontades” agrupadas, como famílias, comunidades, interesses e, acima de tudo, como classes. Pois essas “vontades individuais”, por mais “particulares” que sejam as suas “condições de vida”, foram condicionadas em termos de classes; e se a resultante histórica é então vista como a consequência de uma colisão de interesses e forças de classe contraditórios, podemos ver então como a agência humana dá origem a um resultado involuntário [...]. E como podemos dizer, ao mesmo tempo, que “fazemos a nossa própria história”, e que “a história se faz a si mesma” [...]. Estamos falando de homens e mulheres, em sua vida material, em suas relações determinadas, em sua experiência dessas relações, e em sua autoconsciência dessa experiência (THOMPSON, 1981, p.101).

O campo artístico cinematográfico soviético era uma arena de conflitos entre as pressões e expectativas do regime e as demandas e experiências profissionais bem como do carreirismo das pessoas do meio. Por meio do cinema afloravam ansiedades, desejos, medos comuns à sociedade soviética ou a determinadas frações sociais e políticas.

É um equívoco pensar em diferenciações e luta por status de classe, como faz o sociólogo Emmanuel Todd (1976), uma vez que a propriedade privada oficial na URSS era limitada a imóveis residenciais e veículos (e a não-oficial era a enorme segunda economia ou economia cinzenta dos pequenos negócios particulares, individuais, familiares ou com poucos empregados, em tese ilegais mas que constituíam parte do cenário econômico do país, baseados em propriedade privada ou no desvio de função ou apropriação dos bens públicos – como táxis das empresas estatais utilizados fora do horário normal como segundo emprego informal). Mas a estratificação existente entre operários manuais, técnicos, *intelligentsia* e nos amplos e variados setores que erroneamente costumam ser rotulados como Estado ou burocracia, era uma importante fonte de diferenciação e de status. A inserção nas regras do jogo social, político, artístico, dependia da habilidade obtida com as experiências passadas.

Essa agitação, esses acontecimentos, se estão dentro do “ser social”, com frequência parecem chocar-se, lançar-se sobre, romper-se contra a consciência social existente. Propõem novos problemas e, acima de tudo, dão origem continuamente à experiência – uma categoria que por mais imperfeita que seja, é indispensável ao historiador, já que compreende a resposta mental e emocional, seja de um indivíduo ou de um grupo social, a muitos acontecimentos inter-relacionados ou a muitas repetições do mesmo tipo de acontecimento [...]. Obviamente esse diálogo se processa em ambas as direções [...]. Evidentemente a consciência, seja como cultura não autoconsciente, ou como mito, ou como ciência, ou lei, ou ideologia articulada, atua de volta sobre o ser, por sua vez: assim como o ser é pensado, também o pensamento é vivido – as pessoas podem, dentro de limites, viver as expectativas sociais ou sexuais que lhe são impostas pelas categorias conceptuais dominantes (THOMPSON, 1981, p.25; 17).

Os conceitos de Thompson, como resistência, conflito, costume-tradição são uteis para se entender o comportamento das pessoas do meio cinematográfico da URSS. E, se não se pode falar em uma “economia moral” nesse meio, pode-se falar em uma moral artística baseada nas experiências passadas. O desrespeito das autoridades contra essa moral, ação considerada ilegítima, como mostra Tarkovsky e outros cineastas posteriores à Stalin, levava à resistência. Esta, mais forte no fim dos anos 1920, teve que buscar novas regras e limites nos anos 1934-53. Para o paralelo com o conceito de Thompson ser minimamente viável é necessário ainda existir diferenciações sociais e ideológicas se reforçando e criando a base para o conflito. É muito mais do que uma querela ética (THOMPSON, 1998, p.258). A *intelligentsia* soviética, que só passou a ser reconhecida oficialmente como um setor social com a Constituição de 1977, possuía a ambos os diferenciais. Além do confronto por alguma autonomia ou do conflito interno para hierarquizar os agentes prediletos do regime, outras relações que podem ser elencadas entre o campo cinematográfico e o Estado soviético são a de comprometimento e obrigações do artista; os laços de dependência com ministérios, agências, figuras públicas, etc; a noção de direitos e deveres dentro do campo e com o Estado; o sentimento de justiça social que permeava a *intelligentsia* russa e soviética até o começo dos anos 1980 (KAGARLITSKY, 1993); as regras de interação intracampo, como a tendência para a realização de filmes com dois diretores ou dois roteiristas (LABARRÉRE, 2009).

Tais relações lembram a noção ampliada da economia moral formulada por James Scott. Da mesma forma, os atos de resistência precisavam ser desencorajados pelo regime. Para isso, além de sua condenação pelo aparelho de Justiça, essa resistência precisava ser rotulada e denegrada⁵⁹. Seria mais simples e rápido apenas empreender a prisão, julgamento e condenação dos acusados, já que as leis soviéticas eram vagas o suficiente para serem classificados como crimes vários tipos de ação – o que acontece também nos regimes

⁵⁹ Como era o caso das fórmulas usadas pelas elites locais para denegrir as ações coletivas e o comportamento dos camponeses (SCOTT, 2002, p.30).

ocidentais – ou mesmo em pensamento. Mas as necessidades ideológicas do regime, e suas disposições com o campo artístico, desencorajavam procedimentos tão simples. Scott permite perceber a passagem da resistência e do discurso combativo públicos para os “discursos ocultos”, criados fora das arenas coletivas, no recôndito de pequenos grupos – e que só emergem de maneira dissimulada⁶⁰. Quanto maior for a repressão de um grupo ou classe contra outro, maior será o espaço e a variedade do discurso oculto. Não há como analisar a autonomia daqueles que eram obrigados a comportamentos de deferência no meio público senão por detalhes (SCOTT, 1990, p.19). O que é muito importante para se compreender a dinâmica da cultura soviética.

Mas uma cultura é também um conjunto de diferentes recursos, em que há sempre uma troca entre o escrito e o oral, o dominante e o subordinado, a aldeia e a metrópole; é uma arena de elementos conflitivos, que somente sob uma pressão imperiosa – por exemplo, o nacionalismo, a consciência de classe ou a ortodoxia religiosa predominante – assume a forma de um “sistema”. E na verdade o próprio termo “cultura”, como invocação confortável de um consenso, pode distrair nossa atenção das contradições sociais e culturais, das fraturas e oposições existentes dentro do conjunto (THOMPSON, 1998, p.17).

Apesar de analisarem situações e épocas diferentes das da União Soviética entre 1945-91, os modelos interpretativos de Thompson, Bourdieu e Scott permitem ao pesquisador adentrar as relações de interesses próprios e regras de convivência que de outra maneira permaneceriam ocultos, silenciados pela propaganda idealista do regime, ou, pelo contrário, pelas convicções e interesses políticos contrários de observadores externos adeptos de outro modelo político e econômico. Promovem o retorno do papel dos agentes individuais e de grupos específicos sem apagarem estruturas e instituições que limitavam sua liberdade de ação. Ao invés de um polo todo-poderoso, na base ou na cúpula, percebem-se pressões diluídas ao longo da cadeia produtiva e de distribuição, desde a formação dos profissionais da indústria cinematográfica até os limites dos censores e os desejos dos diferentes públicos (de massa ou da *intelligentsia*).

A simples percepção de que existia uma cultura política e intelectual na URSS, influenciando e sendo influenciadas pelo desenvolvimento dos diversos campos do sistema, ditando regras e se conformando a elas, com muitos pontos de continuidade com a Rússia czarista, permite pôr em questão as bases das teorias do totalitarismo. A ideia de que resistências e diálogos entre a indústria do cinema, diretores e regime faziam parte do próprio

⁶⁰ A relação entre grau de repressão e os cuidados com as ações é descrita por Scott: “quanto maior se faz a desigualdade de poder entre os dominantes e os dominados e quanto mais arbitrariamente se exerça o poder, o discurso público dos dominados adquirirá uma forma mais estereotipada e ritualista” (1990, p.25).

funcionamento desse meio vai de encontro às teorias do totalitarismo. Segundo estas teorias, a produção fílmica soviética não passava de propaganda, manipulação ideológica, instrumento de lavagem cerebral das massas. Pereira (2012) divide o cinema do século XX em dois perfis – o democrático, das democracias ocidentais, e o totalitário, onde enquadra o soviético. Overy (2009, p.569) percebe como partidaristas do regime até mesmo os cineastas considerados por muitos como dissidentes ou a última linha de defesa do cinema autoral.

O autor afirma que havia a “convicção de que a cultura tinha uma extraordinária capacidade de influenciar o estado de espírito e as crenças do observador. Não fosse assim, os esforços para arregimentar cada manifestação individual da palavra impressa, ou a imagem pictórica, ou o ambiente construído teriam sido redundantes. Os critérios para medir o valor da produção artística ou literária refletiram as aspirações sociais e as necessidades políticas da ditadura. A arte oficial não era inteiramente cega à realização estética, mas tinha como principal propósito expressar valores sociais e ideais políticos aprovados, para que fossem apreciados pelo público comum, e não pelo mundo mais estreito de críticos e patronos da arte”. “Qualquer forma de arte que desafiasse essa realidade direta estava condenada a ser ‘formalismo burguês’ (OVERY, 2012, p. 362-363).

Taylor (1998, p.7) concebe a propaganda (embutida nesses filmes) como transmissão, inculcação de informação, conceitos, ideologia. Kenez (1992, p.60) busca a estatística para classificar o cinema soviético como o mais propagandístico, doutrinário e raso já feito – muitíssimo mais que o nazista. O cineasta não seria mais do que um *agitki*, um agitador político (1985, p.111). Não há espaço para a discordância ou o conflito. Quando este é latente demais para ser ignorado, como o caso Tarkovsky nos anos 1970-80, pensa-se em dicotomias: diretores cooptados/dissidentes, ou totalmente engajados na preservação do sistema ou avessos ao mesmo. Como o próprio Taylor lembra, a produção cinematográfica é mais complexa.

A abordagem convencional para cinema soviético observa os filmes produzidos quase que exclusivamente em termos de homens que os dirigiam: Eisenstein, Pudovkin, Vertov, encabeçando uma longa, e ainda se alongando, lista que críticos de cinema e historiadores os têm como os seus homólogos franceses, que hoje em dia chamamos *auteurs*. No entanto, nossa abordagem para Hollywood, que é mais familiar para nós, e mais influente sobre nós, é um pouco diferente [...], estamos muito mais preparados para admitir que um filme é o resultado de uma variedade de influências, talvez até mesmo de um esforço coletivo – no melhor um trabalho de arte coletiva, no pior, uma mera mercadoria industrial destinada ao consumo em massa. No contexto de Hollywood, portanto, falamos de um estilo de estúdio ou da influência de um produtor como David O. Selznick. Nós agrupamos os filmes americanos de acordo com seu roteirista (Jules Furthman ou Clifford Odets), seu gênero (o faroeste, o musical, o filme de guerra) ou sua estrela (Marlene Dietrich, Marilyn Monroe, James Dean). Mas nós nunca aplicamos esses critérios para o cinema soviético. Há, é claro, boas razões históricas (e ideológicas) para isso: uma das principais razões é simplesmente falta de informação adequada. Mas, se não fizermos perguntas diferentes, nunca vamos conseguir respostas diferentes ou, de fato, muita informação

nova sobre tudo. Ao concentrar-se exclusivamente na administração, a nossa abordagem do cinema soviético carece de uma dimensão importante. Nós ignoramos os diferentes estilos que emanam de diferentes estúdios e ignoramos o papel de um homem como Adrian Piotrovsky, chefe do departamento de roteiro dos estúdios de Leningrado em 1930, na criação de um estilo de estúdio. Ignoramos as linhas de continuidade no trabalho de um roteirista como Mikhail Bleiman, cujo primeiro roteiro foi filmado em 1924 e que ainda estava ativo na década de 1970, ou Nina Agadzhanova-Shutko, que roteirizou filmes tanto para Eisenstein (*O Encouraçado Potemkin*, 1926) como para Pudovkin (*The Deserter*, 1933). Nós ignoramos a importância dos atores soviéticos como o comediante Igor Ilyinsky ou o mais sério Nikolai Cherkasov ou estrelas maciçamente populares como Lyubov Orlova ou Tamara Makarova. E nós ignoramos o significado do cinema soviético de gêneros como comédia musical (*Os indivíduos felizes* [*Veselye rebyata*, 1934], *The Circus* [1936], *Volga-Volga* [1938] ou *Os tratoristas* [*Traktoristy*, 1939]), filmes de guerra civil (*Chapayev* [1934], *Nós de Kronstadt* [1936], *Shchors* [1939]), ou filmes “historicamente revolucionários” (*A trilogia Maxim* [1934-8], *Um grande cidadão* [*Velikii grazhdanin*, 1937-9], *Lenin em outubro*, 1937], etc.) Como resultado a nossa visão do cinema soviético tem sido um tanto distorcida e empobrecida.

Mas talvez a omissão mais surpreendente de tudo é a nossa constante subestimação da importância das pessoas que realmente fizeram a indústria cinematográfica funcionar ao mais alto nível político, aqueles que tomaram as principais decisões políticas e que tiveram a responsabilidade final. Essa subestimação é uma limitação que nós compartilhamos com os historiadores do cinema soviético, embora a origem ideológica de seu ponto cego é bastante diferente da nossa (TAYLOR, CHRISTIE, 1991, p.193-194. Tradução livre).

Taylor e Christie, entretanto, mantêm seus olhos tempo demais nas tentativas de controle por parte dos gerentes industriais e políticos, e pouco na tentativa de diretores, roteiristas e atores de escaparem a esse controle. Dobrenko, apesar de uma abordagem semelhante, não se permite escapar a conclusões semelhantes às de Ferro quanto a impossibilidade de se controlar a imagem, e aos seus lapsos necessários, conscientemente ou não (1976; 1992):

A palavra cede à censura mais facilmente que a imagem visual. (Um exemplo gráfico disso é a história do roteiro e do filme de *Ivan, o Terrível*; o roteiro, aprovado por Stalin, foi implementado por Eisenstein de tal maneira que a missão ideológica do filme foi completamente subvertida.) (DOBRENKO, 2008, p.5. Tradução livre).

“O cinema soviético ainda estava definindo-se; diretores ainda estavam procurando os limites do permitido. Diretores continuaram a fazer dramatizações de clássicos, dramas históricos, e filmes que escapam à categorização” (KENEZ, 2001, p.54). A afirmação de Kenez diz respeito ao cinema dos anos da NEP. Mas, ao contrário do que sugere, após a NEP o cinema soviético não foi constituído apenas por obras fiéis ao realismo socialista. Filmes sobre obras clássicas da literatura, personagens do passado, romances e cuja linguagem estavam fora das regras da jdanovchina continuavam a ser feitos. Ele não parou de se definir enquanto existiu. Labarrère (2009, p.341-343) conta cinco “ondas” de renovação no cinema

soviético, entrelaçadas por períodos de recrudescimento da censura ou da imposição do realismo socialista: o cinema do Sobressalto ou Desgelo, entre 1954-59, o da Nova Onda, entre 1962-68, o da Segunda “Nova Onda”, entre 1974-78, o da Nova “Nova Onda”, entre 1986-92.

A tentativa do controle da arte pelo Estado, interessando em cooptá-la para a propaganda e para a absorção e replicação de alguns elementos fundamentais de sua doutrina, colocá-la para trabalhar em seu favor, foi uma constante nos 74 anos de existência do país. Porém nunca se empenhou tanto quanto durante os anos 1928-53, marcados pela industrialização, mecanização e coletivização do campo e a consolidação do poder de Stalin. Alguns autores veem as transformações ocorridas com o cinema soviético, e as artes em geral, na virada e começo dos anos 1930 como uma “revolução cultural” de Stalin. É o caso de Dobrenko e Clark (2007, p.3-5). Dividem-no em três fases, entre 1917-32: Guerra Civil, NEP e Revolução Cultural. Essa divisão parece negar ao experimentalismo e o engajamento para fazer a arte chegar até as massas mais simples e isoladas seu caráter revolucionário, e acentuar o de um período de fechamento apenas por tentar impor “temas puramente proletários” à criação artística. Por esse motivo, os autores são obrigados a dividir a revolução cultural em dois momentos: 1928-32, com uma política cultural à esquerda impondo o “proletarianismo”, e 1932-40, com a guinada à direita, o combate ao formalismo burguês e o incentivo ao nacionalismo, criando quase uma “dualidade cultural” (2007, p.33). Como Ferro lembra (1992), o período sob Stalin foi caracterizado pelo conservadorismo social e político. O que se refletiu no cinema. Ou como Deutscher (2006) e Brown (2010) apontam, pelo movimento reacionário em direção a alguns padrões de vida dos tempos czaristas, como a defesa da família, de um papel diferente para as mulheres, da história russa, da reabilitação parcial da fé religiosa.

Concomitante com a industrialização e planificação do cinema, o regime buscou estabelecer regras para a linguagem e narrativa filmicas, com o propósito de dominá-lo e colocá-lo a sua serventia. Enquanto o stalinismo não entrou em sua fase mais áspera e as discussões e projetos alternativos ainda eram permitidos na arena pública, cineastas e diretores demonstraram-se descontentes com a cartilha do realismo socialista. Fizeram suas demandas publicamente, em cartas, nos jornais, junto às autoridades. O Ministério do Cinema, comitês e as agências, como a Sovkino (que era responsável pela distribuição), a inchada burocracia que se tornaria mais morosa com a vitória da cartilha e da *Jdanovichina*, se viram exasperadas de ter que cumprir as metas de arrecadação com ingressos e ao mesmo

tempo ter que abandonar a exibição de seu produto mais rentável – o cinema hollywoodiano – , reclamando ao governo.

Andrei Jdanov transformaria as aspirações de Stalin em regras rígidas: o conservadorismo e tradicionalismo crescentes deveriam ser protegidos da influência externa. Filmes, músicas e outros produtos culturais estrangeiros passaram a ser vistos com suspeição. O medo da acusação de cosmopolitismo – que foi a sentença de vários tribunais durante o stalinismo do pós-guerra – era real. Sua política cultural nacionalista e isolacionista ganharia o nome de *Jdanovichina*, a regra ou doutrina de Jdanov⁶¹. O trabalho das inúmeras agências de administração e de censura e de seu pessoal que tentava controlar a produção artística foi descrito pelo diretor Aleksandrov⁶².

Durante os anos 1930-53 as regras do jogo na arena cultural foram constantemente mudadas, na direção clara de reduzir ao máximo qualquer autonomia dos agentes envolvidos em sua produção. A conjuntura se afunilou. Aqueles que se deixaram levar pelas experiências amplas dos anos 1920 e não souberam se adaptar ao campus reformulado, pagaram caro pela sua inaptidão. Durante os anos de Lenin, alguns filmes fizeram pesadas críticas ao regime por meio do discurso da ambiguidade. Poderiam falar formalmente do faroeste americano, como *Dura Lex*, ou da revolução entre os marcianos, como *Aelita*, mas era da URSS que tratavam – da falta de segurança legal (FERRO, 1992) ou de revoluções que deixavam a situação ainda pior. Como a repressão aumentou, a resistência se fez cada vez mais discreta e oculta. O trabalho das agências de censura era tão eficiente que não deixaram passar quaisquer filmes que pudessem conter um discurso ambíguo, como *Ivan, o Terrível* parte dois, de Eisenstein.

Os artistas que continuavam a produzir segundo sua própria visão e interesses passaram a ser criticados nos jornais controlados pelo partido, como Eisenstein, ou investigados como Alexander Dovzjenko, processados como o cenógrafo Aleksandr Avdeenko, presos como o poeta Mikhail Gerasimov, mortos no gulag, como a cineasta Margarita Barskaia, ou fuzilados, como Boris Shpis (KENEZ, 1992, p.153). Mesmo assim, o resultado obtido ficou aquém do alegado controle e adesão totais (FERRO, 1992, p.132).

⁶¹ Tal doutrina era apropriada para sua concepção de mundo dividido em dois campos no pós-guerra, segundo a qual cada lado tentaria sob todas as formas obter espaço sobre o outro. O combate artístico e cultural seria tão importante quanto a corrida armamentista. Falhar nessa área seria expor o espírito popular aos projetos inimigos. Em 1947 receberia o nome de Doutrina dos dois campos (VOLKOGONOV, 2004, p.607).

⁶² “Quando o camarada Stalin viu *Volga, Volga*, ele comentou que o primeiro beijo deveria ser cortado. O camarada Dukelsky [no tempo cabeça do Comitê de Cinema] decidiu que o beijo é um negócio perigoso, e pensou que se sempre apareciam beijos não havia necessidade de mostrá-lo, mas ele definitivamente teve que ser cortado. O deputado de Dukelsky, camarada Burianov me disse que seria melhor se cortarmos todos os beijos. Perguntei-lhe porque tomou essa decisão? Ele me olhou de forma significativa e disse que essa não era a opinião dele. Que ostensivamente essa é a opinião de camarada Stalin, a opinião do camarada Zhdanov, mas estou certo de que esta não é a sua opinião, mas a de Dukelsky” (KENEZ, 2001, p.166. Tradução livre).

Para a análise dos filmes em si, de como se esquivavam das diretrizes da estética oficial e promoviam uma crítica velada a elementos do regime, é empregada a teoria sócio-histórica cinematográfica de Marc Ferro (1976, 1992, 2008). Morettin (2003) acredita que a análise de Ferro se aplica apenas a filmes de regimes totalitários. No entanto, Ferro (1976, 1992) deixa claro que o filme é produto social e sofre pressão ou possui razão de ser por elementos e instituições de quaisquer lugares, sejam países capitalistas ou socialistas. De maneira que o emprega também em filmes americanos, como *O terceiro homem* [The third man], 1949, de Carol Reed (FERRO, 1992), ou franceses e ingleses, sobre o colonialismo (FERRO, 1996). Morettin, doutor em Ciências da Comunicação, prefere o caminho inverso do de Ferro: partir da fonte fílmica para o contexto, concentrando-se na linguagem cinematográfica possibilitada pelas inúmeras técnicas e convenções que o diretor dispõe para construir e narrar sua história e guiar o espectador. Estas, apesar de presentes em sua obra, não constituem a principal preocupação de Ferro, mais amplas, que incluem até mesmo o embrião dos estudos da recepção. Morettin critica a sócio-história cinematográfica e seu intuito de desvelar o latente ou oculto no filme. No entanto, tal postura leva a conclusões semelhantes às de Rosenstone (2010), que, ao atribuir o filme às necessidades do diretor de criar uma narrativa atraente e viável, despolitiza elementos importantes, encobrendo motivações ideológicas.

O cinema na URSS, ao contrário do que as teorias do totalitarismo insinuam, não era a máquina de lavagem cerebral, o núcleo do aparato de coerção ideológica das massas, agindo unilateralmente de cima para baixo, como, por exemplo, em Pereira (2012, p. 19), Kenez⁶³ ou

⁶³ “Ninguém na época possuía uma clara apreciação do potencial da propaganda do cinema quanto Lenin e seus colegas. Os leninistas, com sua impaciência e sua voluntarista visão da história, estavam constantemente procurando por meios para levar suas crenças para o povo. O cinema era um dos muitos meios utilizáveis”. “Se acreditarmos em Lunacharski, Lenin em fevereiro de 1922 lhe disse: ‘Em nosso país nós temos a reputação de sermos protetores das artes. Assim, você precisa lembrar firmemente, que para nós a mais importante de todas as artes é o cinema’ [...]. Ele era um político, e naturalmente ele estava primeiramente interessado em filmes como um instrumento de educação política”. A produção fílmica fora colocada sob tutela do Estado e a liberdade artística fora sacrificada pelo engajamento, com a transformação do cineasta em agitador político, em “*agitki*”. Sobre a dimensão e a eficácia da propaganda para o controle do Estado sobre a sociedade, afirma que “é impossível separar os resultados da doutrinação das consequências de outros aspectos do sistema soviético. Quem é capaz de dizer o quanto extenso era o endosso popular de seu governo porque concordava com as metas do regime por terem vindo a considera-las como suas próprias metas e em que medida eles fizeram isso porque eles tinham medo das consequências do dissenso? Similarmente, fez o povo soviético aceitar as metas do regime porque eles consideraram estas metas atrativas, ou produziu seu suporte ao regime como resultado extensivo de uma inteligente manipulação da opinião? Muitas questões jamais poderão ser completamente resolvidas. Eu posso estabelecer com segurança, todavia, que em particular, os métodos leninistas-stalinistas de mobilização de massas e a de doutrinação foram aspectos essenciais para o Estado de propaganda. Por um lado, não se pode imaginar o regime soviético funcionando sem esta mobilização de massas sistêmica; por outro, não se pode os vários métodos de propaganda que os bolcheviques usaram fazem sentido apenas em seu contexto político”. O sistema político-social soviético inteiro se apoiava na propaganda e esta era realizada, acima de tudo, pelo cinema (KENEZ, 1985, p. 106-111; 251. Tradução livre). A literatura também forneceria sua visão do uso do

Overy⁶⁴. Justifica-se que o cinema soviético seja percebido apenas como propaganda porque o regime utilizava agências estatais declaradamente destinadas para a propaganda para seu fomento ou que era um regime que a tudo politizou⁶⁵, pelo uso confesso pelos líderes (PEREIRA, 2012), por uma política de politização do meio artístico envolvendo violência e coação de um lado e recompensa e absorção de outro (MILLER, 2010), ou ainda pela extensão econômica do Estado, sendo os estúdios apenas seu apêndice. Aqueles filmes mais intensamente carregados de propaganda política não eram os mais vistos por essas mesmas massas. A população soviética apreciava, acima de tudo, a fuga dessa propaganda. As películas com maior público eram as comédias, portadoras do escapismo, da diversão suave, e da sátira. Tais filmes foram, ao contrário de muitos dos filmes mais valorizados pelo regime, ou ao menos, seus jornais⁶⁶, suficientemente influentes entre os soviéticos a ponto de que algumas de suas frases passassem a compor o vocabulário popular. São eles também os que permaneceram na mente dos soviéticos⁶⁷. Para Youngblood (2007, p.4) controlar o cinema era muito mais difícil que a literatura. Filmes de guerra desviavam da história oficial com frequência. Todos os filmes bélicos seriam políticos. Mas poucos eram apenas propaganda.

cinema totalitário para entretenimento e educação das massas, como a reação instintiva e irrefletida da plateia diante dos filmes de guerra e propaganda em *1984*, de George Orwell.

⁶⁴ O autor afirma que havia a “convicção de que a cultura tinha uma extraordinária capacidade de influenciar o estado de espírito e as crenças do observador. Não fosse assim, os esforços para arregimentar cada manifestação individual da palavra impressa, ou a imagem pictórica, ou o ambiente construído teriam sido redundantes. Os critérios para medir o valor da produção artística ou literária refletiram as aspirações sociais e as necessidades políticas da ditadura. A arte oficial não era inteiramente cega à realização estética, mas tinha como principal propósito expressar valores sociais e ideais políticos aprovados, para que fossem apreciados pelo público comum, e não pelo mundo mais estreito de críticos e patronos da arte”. “Qualquer forma de arte que desafiasse essa realidade direta estava condenada a ser ‘formalismo burguês’” (OVERY, 2012, p. 362-363).

⁶⁵ Isso fica bem claro com a definição dada por Taylor: “‘Propaganda’ é concernente com a transmissão de ideias e/ou valores de uma pessoa, ou grupo de pessoas, para outro. Onde a ‘propagação’ é a ação, a ‘propaganda’ é a atividade. Seria, portanto, sensato, em vez de analisá-la em um plano mais abstrato para uma definição mais satisfatória, começar com as particularidades e examinar mais de perto as várias fases do processo de transmissão” (TAYLOR, 1998, p.7. Tradução livre).

⁶⁶ Ferro também chama a atenção para a importância junto ao público do filme *Chapayev* (FERRO, 1992a). Mas *Chapayev* é mais uma exceção do que a regra para o filme engajado na retórica oficial do regime. Ele foi produzido num momento em que a planificação econômica diminuiu, ao invés de aumentar, a produção de filmes (KENEZ, 2003), limitando a escolha do espectador a vê-lo repetidas vezes. Dezenas de vezes, segundo Miller (2010), já que agora não existia o produto americano, francês ou alemão. Ainda assim, as piadas surgidas sobre o filme concentraram-se em seus momentos de humor, como no romance entre o estafeta de Chapayev e a operária combatente.

⁶⁷ Como aponta Segrillo: “*O sol branco do deserto* (1970), de Vladimir Motyl (1927-2010), é o primeiro “faroeste passado no Oriente” asiático da URSS que, por tradição, é sempre assistido pelos astronautas russos antes de irem a missões no espaço. O filme se tornou tão popular que várias expressões que fizeram sucesso na tela entraram no vocabulário do dia a dia do russo: “O Oriente é uma coisa sutil”; “Alguma pergunta? Nenhuma pergunta”; “É mais calmo quando se está morto, mas também é mais chato” (SEGRILLO, 2012, p. 64). Os *Osterns*, os faroestes produzidos na URSS e outros países comunistas, continham muitas vezes uma boa dose de humor. Segrillo ainda aponta para a influência dos filmes de comédia na constituição da imagem que os russos fazem de, por exemplo, outros países, como o Brasil, “onde todos andam de calças brancas”, conforme a frase do livro/filme *O bezerro de ouro*, que também ganhou o gosto popular, ou a ideia de que “há muitos, muitos macacos selvagens nas florestas” do filme *Olá, sou sua tia* (SEGRILLO, 2012 p. 267-268).

Estúdios e diretores dependiam dos contratos com o governo para se manterem financeiramente, uma vez que trabalhavam dentro de um sistema estatizado. Era conveniente para os mesmos receber as encomendas de filmes – cuja produção era numericamente prevista no Plano Quinquenal (KENEZ, 2003), e obter os recursos necessários. Se havia apenas uma fonte de financiamento, existiam vários estúdios cinematográficos que precisavam repartir entre si esses mesmos recursos. O sistema incentivava a autocensura – como também o faz no mundo da indústria cinematográfica ocidental, no qual diretores são cobrados pelos produtores para que o filme produzido seja economicamente viável, e que, portanto, agrade ao que se considera o público alvo. No entanto, havia um espaço para a crítica dentro do cinema soviético: desde que se obedecesse a certos limites, agindo dentro deles. Sua transposição equivalia a condenar a película à tesoura da censura ou ao banimento. Esse espaço de manobra variou muito durante as etapas políticas do regime: aberto nos tempos de Lenin (especialmente durante a vigência da NEP), tremendamente estreito nos tempos de Stalin, amplo nos de Krushev e um pouco menos extenso nos de Brejnev – acompanhando a própria abertura política de cada etapa da história da União Soviética (LEWIN, 2007).

Após o acompanhamento do estúdio e do micro-gerenciamento dos conselhos artísticos internos, durante os quais se esperava que se processasse a autocensura, entrava em cena a comissão de censura do Estado, Glavrepertkom (GRK), oficialmente Comissão de Repertório do Estado, para nova análise do material, estabelecida em 1923. Em 1933 foi renomeada para GURK, Comissão Principal para o Controle de Espetáculos e Repertório (MILLER, 2010, p.55). Nos anos 1970 já era conhecida novamente como GRK. Popularmente era chamada de *Glavit*, como o órgão de censura em geral: cinema, literatura, notícias, etc. Existiam também entidades não oficiais que exerciam a censura – a sociedade civil de Lewin. O regime abria a oportunidade de o público em geral participar do sistema de censura, como era o caso da ARRK, Associação da Cinematografia Revolucionária, ou da ODSK, Sociedade dos Amigos do Cinema Soviético, durante a década de 1930. Após assistirem as películas, formulavam sugestões para os produtores, que poderiam ser obedecidas ou não. Seus membros ocasionalmente eram funcionários da *Glavit* (MILLER, 2010, p.56).

Pouco antes da eclosão da guerra, diante da crise de produção dos estúdios, o regime acenou com maior liberdade interna para seus produtores. No entanto, essas medidas não foram adotadas na prática até a desestalinização. Enquanto isso vigorava o sistema criado na década de 1930. As células do partido dentro dos estúdios possuíam a prerrogativa de analisar os roteiros antes de sua aprovação ou a película enquanto era rodada. Outro nível para a

atuação da censura era o do departamento de scripts, formado pelo pessoal dos próprios estúdios ou de entidades externas, como diretores, atores, outros roteiristas, críticos de cinema, jornalistas especializados, que poderiam exigir mudanças necessárias para a aprovação. O conselho artístico do estúdio precisava dar seu aval ao produto. Os próprios chefes do estúdio também poderiam impelir diretores e roteiristas à autocensura. (MILLER, 2010, p.44; 58).

A censura também poderia partir de níveis centrais. O Orgburo e o Agitprop poderiam formar comissões para análises de filmes e seus produtores e levar o caso ao Comitê Central do PCUS para o debate público e o envolvimento direto do partido (MILLER, 2010, p.61) – como o caso que resultou na condenação de *Ivan, o Terrível, parte II*. Outra organização do partido destinada à censura era o departamento Kultprosvetrabota (Trabalho Cultural e Esclarecimento), ou Kultpros, que ganhou relevância após o fuzilamento da cúpula da comissão do Orgburo destinada ao cinema⁶⁸. Entidades no nível mais baixo poderiam apelar diretamente aos órgãos de segurança, quando acreditassem que se tratava de algo grave, como o caso do filme *Kommissar*, de 1968, que terminou com a apreensão de todas as cópias pelo KGB.

A crescente desigualdade na sociedade soviética entre os anos 1930-70 (que iniciou-se antes mesmo disso, com a NEP e a economia mista com foco em atividades comerciais) perpassava a indústria do cinema. Ela começou a ser estimulada pelo regime em decorrência da implantação dos planos quinquenais e da necessidade de incentivar a formação de técnicos. Em 1935 ganhou novo impulso com a criação da política stakhanovista (OVERY, 2009). Os ganhos adicionais – muitas vezes maiores que o próprio salário nominal – por produtividade, economia e trabalho extra, também chegaram à indústria cinematográfica, de tal forma que temporariamente foram limitados.

Por um lado, isso significava uma proibição de desperdiçar qualquer estoque de filme durante uma determinada produção. Este foi, evidentemente, um pedido completamente irrealista, dado que as gravações indesejadas eram inevitáveis até mesmo no projeto mais cuidadosamente planejado. Por outro lado, a disciplina financeira de Dukelsky levou a consequências ainda mais graves para os cineastas. Em 5 de janeiro de 1939, Dukelsky, de acordo com um decreto geral da Sovnarkom, emitiu a ordem “No novo sistema de pagamento de trabalho para diretores, cinegrafistas, autores de roteiros e produções musicais”. O decreto terminou com o sistema pelo qual esses trabalhadores criativos receberiam sua renda principal na forma de uma porcentagem fixa de vendas de ingressos. A partir de agora, os diretores receberiam de 6.000 a 50.000 rublos e os operadores de câmera receberiam entre 2.000 e 15.000 rublos, dependendo da “qualidade” e do “caráter” do filme. Os

⁶⁸ Seus membros principais, como Stetsky, Bubnov, Dinamov e Kosior, foram fuzilados em 1937, durante a Grande Purga (MILLER, 2010, p.62).

mesmos critérios foram aplicados aos roteiristas e músicos que ganhariam não mais do que 40.000 e 15.000 rublos, respectivamente. Em todos os casos, as obras de um nível excepcional receberiam recompensas adicionais de acordo com o Sovnarkom (MILLER, 2010, p.45. Tradução livre).

Com a queda de Dukelsky (1937-39), o sistema de pagamento percentual da renda obtida voltou a ser utilizado, vigorando até o período da perestroika. Os irmãos Vassiliev ganharam um milhão de rublos em decorrência da bilheteria de seu *Chapaiev*, enquanto que o salário mensal de um diretor variava entre 1200-2000 rublos. A nivelção socialista acontecia apenas nos níveis mais básicos da produção no estúdio (MILLER, 2010, p.46). O salário médio de um operário em 1944 era de 475 rublos (YEKELCHYK, 2014), e em 1958, após a reforma monetária, era de 75 rublos (BECKER, 1969, p.415). Deve-se lembrar que a falta de produtos ocorria nos estabelecimentos comerciais oficiais, que seguiam preços tabelados pelos ministérios. Na realidade oficial, ter em mãos rublos não significa consumo garantido. Já na segunda economia ou economia cinzenta (KAGARLITSKY, 1993; TODD, 1976; HOBBSAWM, 2001; NOVE, 1989; DIOMINE, 1978) praticada em feiras-livres ou mercados negros, a disposição – e a condição – de pagar preços muito mais elevados do que os impostos pela planificação poderiam garantir um consumo suntuoso. Carros de luxo de produção nacional ou importados, usados e dispensados pela elite política, poderiam ser obtidos de maneira imediata, permitindo aos compradores fugir de uma fila que infligia uma espera de anos por sua aquisição. A nata dos técnicos do país, incluindo bons diretores e atores, recebia do Estado ótimos apartamentos por valores simbólicos. Caso ainda assim não estivessem satisfeitos, poderiam recorrer à compra ou aluguel de apartamentos particulares, permitidos – e às vezes restituídos – com a desestalinização⁶⁹. Existia ainda uma rede de supermercados, hotéis e resorts e outros serviços com uma oferta de produtos muito superior ao praticado nos estabelecimentos normais, mesmo os das metrópoles – que contavam com um abastecimento privilegiado se comparado ao de cidades menores e províncias, destinados aos privilegiados do país (VOSLENSKY, 1980; ZEMTSOV, 1985; MENEY, 1984), com a qual os cineastas alinhados poderiam contar. Diretores e atores importantes participavam pessoalmente de festivais internacionais fora da URSS, apresentando seus filmes, fosse do lado socialista ou capitalista da Cortina de Ferro. A facilidade em viajar pelo mundo capitalista desenvolvido era um privilégio raro e extremamente cobiçado. Não eram muitos os profissionais que o conseguiam para se apresentar em congressos. Para um diretor ou ator em choque com o regime, as políticas stakhanovistas praticadas pela indústria do cinema

⁶⁹ Os direitos de herança e sucessão pecuniários e imobiliários foram regulamentados com a Constituição de 1936 (MEHNERT, 1966, p.118).

permitiam um acesso garantido ao consumo, independentemente de sua situação política. Ser bem-sucedido nas bilheterias significava uma liberdade pessoal almejada por muitos e conquistada por poucos.

Limitar a distribuição de um filme era uma forma de diminuir o número de ingressos vendidos e o percentual de retorno para diretores e atores, roteiristas e diretores de fotografia. A censura tornava-se menos visível, mais eficiente e com uma melhor justificativa: não produzir cópias de um filme que não iria despertar o interesse do público. Comércio e finanças ao invés de repressão política e ideológica. O fato das agências estatais como a Goskino produzir em média duas mil cópias para a maioria dos filmes e menos de uma vintena para outros, em número reduzido, mostra que tal ferramenta administrativa não era suficiente para barrar o uso pessoal da película pelo diretor, mais preocupado com sua liberdade artística ou mesmo crítica do que com valores monetários e a aprovação de um público mais amplo.

Premiações também eram uma forma de coadunar os membros dos estúdios. O regime agia no campo emocional, com o uso de títulos, menções e medalhas⁷⁰, e outras honrarias, mas também no campo financeiro, pois premiações oficiais significavam uma recompensa em dinheiro de milhares de rublos.

O regime pretendia incluir as camadas mais baixas da população na indústria, ao mesmo tempo em que diminuía a participação de elementos dos grupos privilegiados do regime soviético e das antigas classes dominantes czaristas. Para isso, introduziu uma quota de 75% destinada a proletários e camponeses no único instituto de formação de cineastas do país, o VGIK, Instituto de Cinematografia de Toda a União, *Vserossiyskiy Gosudarstvennii Institut Kinematografii*. Tal ação tratava-se também de eliminar antigas ideologias entranhadas no meio e colocar em cena um público mais receptivo às diretrizes oficiais e a revolução cultural (MILLER, 2010, p.17). “A função política do filme foi além da educação política, mobilização e persuasão”, também era entendida como uma responsabilidade política do partido para com seus cidadãos (MILLER, 2010, p.14).

Passar pela VGIK tornou-se obrigatório para se dirigir filmes na URSS. Entre os professores da VGIK estavam Lev Kuleshov, Eduard Tisse, Sergei Eisenstein, Vsevolod Pudovkin, Alexander Dovjenko, Grigory Kozintsev, Sergey Gerasimov, Mikhail Romm, Sergei Bondarchuk e Vadim Yusov. A formação oferecida pelo instituto, no entanto, não significava uma prisão para os alunos. Seus próprios trabalhos foram influenciados pelas

⁷⁰ Apenas em 1937, o Mosfilm recebeu a Ordem de Lenin e 139 de seus empregados, como diretores e atores, receberam medalhas (FITZPATRICK, 1999, p.109).

condições, necessidades, imposições e desejos. Assim, como lembra Youngblood (2007, p.134-135), Vladimir Vengorov foi aluno de Eisenstein, mas não há qualquer traço de uma influência do professor em seus filmes, mantendo-se um realista socialista prático e nada inovador esteticamente. No entanto, o caminho oposto também era possível. Mikhail Romm, um dos mais importantes professores da VGIK (foi o professor de Tarkovsky), realista socialista sob Stalin, com a liberalização sob Khrushchev e o enigma da direção de Bejnev, adotou alguns critérios vinculados aos vanguardistas dos anos 1920 e sua revolução na montagem, quando produziu seu documentário *Fascismo ordinário* [Obyknoennii fashizm], de 1965.

1.5. O pós-guerra: a *jdanovichina*, o auge do culto à personalidade e a estagnação do cinema.

Se o período imediatamente posterior é chamado de Desgelo, para o cinema e as artes em geral, os anos entre 1945 e 1953 podem ser considerados como o Período da Glaciação (LABARRÉRE, 2009, p.344). Todas as características da indústria cinematográfica da Era Stalin se aprofundaram – censura⁷¹, baixa produção fílmica, morosidade, centralização, culto à personalidade, escapismo das massas pagantes –, com a exceção dos mecanismos de repressão, que se sofisticaram e abriram caminho para a atuação das forças de segurança interna segundo critérios cirúrgicos e não mais massivos: a principal marca da URSS pós-Stalin. Labarrère não é o único que vê esse momento como uma fase à parte do realismo socialista dos anos 1930-45. Segundo Vittorio Strada:

Também a política cultural do último período do stalinismo – que será chamada doravante de “zdhanovismo” (*jdanovichina*) – apresenta-se como puramente negativa e repressiva, sem nenhuma possibilidade de iniciativa ideológica; e, para a cultura russa, aqueles anos – que se seguirão a uma duríssima guerra vencida graças aos sacrifícios e aos heroísmos de todo o país – constituem uma página negra, que não tem igual em toda a sua história. Por isso, é justificado falar de uma evolução (regressiva) do “realismo socialista” para o “zdhanovismo”: o “realismo socialista”, assumido aqui como fórmula político-literária e como símbolo de toda uma fase da cultura soviética, continua a ser a doutrina oficial de todo o período staliniano, bem como do pós-staliniano, mas cairíamos numa simplificação se [...] não vissemos e analisássemos a diferença, e não só a indubitável continuidade, entre os anos 30 e 40

⁷¹ O escritor satírico Mikhail Zóschenko foi suportado por Stalin até 1946. Com a vitória na guerra e o fechamento do ambiente artístico, não mais conseguiu publicar (MEHNERT, 1966, p.368), bem como a ácida poetisa Akhmatova (FIGES, 2008). Tão tarde quanto 1980, autores soviéticos ainda preferem falar do papel das resoluções do Comitê Central entre 1946-48 no “encorajamento de novas ideias” entre os diretores para retratarem o novo homem soviético, das distorções provocadas pela passagem do trabalho crucial das massas para uma abordagem personalista. Apesar de *Treitii udar* ser mencionado, *Stalingradskaia bitva* e *Padenie Berlina* não o são (VORONTSOV; RACHUK, 1980, p.228-229).

(HOBSBAWM, 1987, p.153-154).

Segundo Roberts (1999, p.140), mais do que incremento de censura, o pós-guerra viu o triunfo da autocensura. Com o renascimento do ambiente da Guerra Fria, os líderes soviéticos temiam perder influência interna, uma vez que os laços com os aliados ocidentais ganharam impulso durante a guerra e o regime relaxou sua vigilância e crítica a absorção da cultura estrangeira ocidental⁷². Também, através da arte soviética e a dos membros dos partidos comunistas espalhados pelo mundo, pretendia exercer influência sobre o campo adversário – da mesma forma que este o pretendia no campo soviético⁷³. A divisão de países satélites na Europa ainda não fora consolidada⁷⁴. EUA e Inglaterra ainda vislumbravam a oportunidade de atrair para seu controle a Europa Central – e de fato o conseguiram com a desistência soviética sobre a maior e mais importante fatia da Áustria, liberada pelo Exército Vermelho. Se Stalin condenou a Tito e a Hoxda pelo auxílio militar aos comunistas gregos (VOLKOGONOV, 2004), manteve os PCs italiano e francês sob controle, na busca pela participação em governos liberais (MANDEL, 1989). Assim, foi também em ambientes políticos que Jdanov realizou discursos sobre o âmbito cultural e as metas do regime⁷⁵.

⁷² “Uma segunda interpretação, mais frutífera, diz respeito às campanhas culturais e científicas como uma tentativa de “colocar o gênio de volta na garrafa” e recuperar o controle sobre a sociedade soviética depois da guerra. O pró-ocidentismo da *intelligentsia* é o “gênio” mais comumente citado a ser combatido. No entanto, outros estudiosos sugeriram que, pelo menos a partir de 1948-9, as campanhas foram direcionadas a um público muito mais amplo. O grande volume de esforço investido na campanha michurinista [outro nome para o lisenkoísmo, já que Lysenko considerava-se continuador da obra do biólogo Ivan Michurin] ou o ataque ao cosmopolitismo indica que eles pretendiam moldar o pensamento e as ações da comunidade soviética em geral” (JOHNSTON, 2011, p.178-179. Tradução livre).

⁷³ Johnston aponta que os principais episódios criados pela jdanovichina e outras políticas de fechamento do regime no pós-guerra ocorreram concomitantemente com crises políticas com os ex-aliados, o que reforçaria a campanha do governo contra a influência externa e também geraria justificativa para suas ações diante dos novos adversários. “A carta fechada do Comitê Central sobre o caso K.R. [no qual cientistas soviéticos foram acusados de transmitir segredos para os americanos, servindo de justificativa para o estancamento da troca de informações e tecnologia – inclusive revistas científicas – entre ambos e a presença de membros do partido junto ao corpo científico] circulou no dia anterior ao encontro vital de junho de 1947 do Conselho de Ministros das Relações Exteriores e a vitória de Lysenko sobre seus rivais geneticistas ocorreu contra o pano de fundo do Bloqueio de Berlim em meados de 1948. O ataque à música formalista também ocorreu no exato momento em que as linhas de batalha estavam endurecendo durante o golpe tcheco. Da mesma forma, o ataque de janeiro a abril de 1949 ao cosmopolitismo mapeou de perto as discussões no Ocidente sobre a construção da OTAN. Os tons anti-judaicos da campanha anti-cosmopolita também refletiram esse contexto global. Os judeus soviéticos forneceram, até certo ponto, uma metáfora crua para o capitalismo global: sua suposta dominação do comércio soviético fez deles um arquétipo doméstico do inimigo externo” (JOHNSTON, 2011, p.179).

⁷⁴ Consideramos que os argumentos de Applebaum (2017) e de Judt (2008), que afirmam que a absorção estrutural do Leste e Centro Europeus pelo stalinismo eram uma política traçada com antecedência, são frágeis. É mais correta a afirmação de Hobsbawm (2001) e Lévesque (1997), que mostram que o Kremlin se dividia entre a finlandização e a absorção estrutural da região, levando a cabo a última apenas pelo temor da ruptura dos acordos de neutralidade e subsequente militarização encetada pelos americanos – o que de fato ocorreu gradativamente após 1989.

⁷⁵ Foi no Cominform, que substituiu a Terceira Internacional Comunista, abolida a pedido dos aliados ocidentais, que Jdanov proferiu sua frase: “O único conflito possível na cultura soviética é o conflito entre o bom e o melhor” – tentando manter o manto do monolitismo sobre o ambiente fraturado. No passado, influências

Se na década de 1930 o regime desejava entretenimento e engajamento para com as lideranças – mais do que engajamento propriamente político -, no pós-guerra as exigências para a propagação da linha do partido aumentaram. Obras formalistas agora eram vistas também como desprovidas de um propósito social – uma acusação que feria a própria noção de liberdade crítica das artes. Trabalhos considerados aburguesados foram censurados, mas também aqueles julgados individualistas, apolíticos, triviais⁷⁶.

Para sua decepção, entretanto, o chamado para a veiculação de ideologia não foi atendido por todos os cineastas e estúdios. Um dos principais elementos para a ascensão política de partidos comunistas foi a vitória da URSS sobre a Alemanha nazista. Seu sistema, tão criticado, mostrou-se mais coeso e poderoso do que o da primeira economia do continente europeu. Nos dez anos após a guerra, apenas um punhado de filmes de guerra – que poderiam ser distribuídos no exterior e reforçar a atração dos PCs locais – foram rodados. Neles constavam dois heróis – o morto/aleijado e Stalin. A falta de filmes de guerra, a predileção dos diretores por cinebiografias de compositores e cientistas⁷⁷, pode ser interpretada como

externas como o Jazz foram justificados por cineastas como Alexandrov como exemplos da arte dos campos progressistas da comunidade ocidental, diante das primeiras campanhas oficiais que pediam mais música local e menos estrangeirismos – incluindo aí a música clássica (LAWTON, 1992). Se o Jazz era tolerado, apesar de receber críticas do partido, a chegada da Glaciação mudou o quadro. “Em setembro de 1947, a linguagem das tendências progressistas compartilhadas foi finalmente abandonada. O discurso de Zhdanov na fundação do Cominform descartou conversas sobre progresso e voltou a atenção para o excepcionalismo soviético. Ele afirmou que havia dois campos dentro da comunidade internacional: as Democracias Populares e os povos coloniais liderados pela URSS e o campo imperialista capitalista liderado pelos EUA. Molotov reiterou a questão em novembro, falando da necessidade de “unir todas as forças antiimperialistas e democráticas do povo em um poderoso campo cimentado por interesses vitais comuns contra o campo imperialista e antidemocrático” (JOHNSTON, 2011, p.131-132). Em seu *Vstrecha na Elbe* [Encontro no Elba], de 1949, Alexandrov foi forçado a abandonar sua admiração pelo jazz e escolher uma trilha sonora na qual o ritmo americano antes descrito pelo cineasta como o ritmo dos oprimidos do país tornou-se selvagem e primitivo. A tentativa de imposição de ideias nacionalistas sobre qualquer influência externa foi muito mais grave na ciência do que na indústria do cinema. A engenharia agrícola foi dividida por Stalin nos campos soviético, com o lamarckismo de Lysenko, e o estrangeirismo liberal dos “weissmanistas” e “Mendel-Morganistas” (JOHNSTON, 2011, p.173; MEDVEDEV; MEDVEDEV, 2006, p.259). Jdanov, por mais que desejasse um monólito cultural, era prático o suficiente para se colocar ao lado dos geneticistas e neodarwinistas e condenar o charlatanismo de Lysenko publicamente – mais um episódio da luta de facções dentro da URSS e do poder não tão absoluto de Stalin – que se demonstrou dogmático justamente numa questão crucial para a combatida agricultura soviética e que a atrasaria em décadas. Nem Jdanov passaria incólume. Diversas cartas de artista foram publicadas criticando pontualmente suas decisões, como a de Shostakovich. A imprensa seria acometida de artigos que exibiam russos e soviéticos como os inventores do avião ao foguete. Apesar de tudo, o principal objetivo do regime era retomar o controle do fluxo de informações. A criação do Instituto de Informações Científicas da Academia das Ciências da URSS, responsável pela impressão e disseminação de artigos científicos ocidentais, ocorrida em 1952, ainda sob Stalin, demonstra isso. O contato com o Ocidente, durante a guerra prerrogativa do corpo científico e de seus profissionais nas direções de revistas especializadas, acabou sendo retido por funcionários do partido (MEHNERT, 1966, p.390).

⁷⁶ Esse controle mais estrito e exigente foi reforçado com o decreto de 20 de fevereiro de 1948, “Na Ópera de Muradeli, A Grande Amizade”, que lançou a campanha anti-formalista (BRAUDEL, 1994, p.565).

⁷⁷ “O século XIX, acabou por ser adequado apenas para representação no cinema de “figuras progressistas da ciência russa” (Popov, Jukovsky, Pirogov), música (Glinka, Rimsky-Korsakov, Mussorgsky) e literatura (Belinsky)” (DOBRENKO, 2008, p.21). Onde Youngblood e Lawton percebem a resistência dos diretores ao realismo socialista e a veneração de Stalin, Dobrenko percebe o louvor ao Estado e a manipulação da história

resistência passiva ao culto personalista de Stalin (YOUNGBLOOD, 2007, p.90; 96). Ainda assim, nos primeiríssimos anos após a guerra e imediatamente antes da morte do secretário-geral, os diretores preferiram filmes nos quais os heróis são soldados e civis comuns, e não Stalin e sua corte. *A jdanovichina* foi criticada de diversas maneiras pela *intelligentsia*⁷⁸.

Segundo Youngblood, o período chamado de “fome de filmes”⁷⁹ do pós-guerra justifica-se, pois o regime percebera que a cultura não era mais um meio de propaganda tão importante após a vitória que legitimou por si mesma o regime, pela escassez de recursos e financiamento direcionados para a reconstrução do país, pela centralização. A liberalização, desburocratização e descentralização organizativa e espacial econômicas sob Khrushchev aceleraram o desenvolvimento dos estúdios de cinema nas repúblicas não russas e o dinamismo nos grandes estúdios, tornando a URSS um dos maiores produtores de filmes do mundo (cujo número estagnaria sob Brejnev, como os demais setores econômicos). A escassez de produção de filmes sob Stalin não foi acompanhada por uma escassez de distribuição. Cada filme recebia de 1500 a 2000 cópias para os cinemas (YOUNGBLOOD, 2007, p.88). Além da baixa produção, o público se defrontou com 2/3 de todos os cinemas destruídos pela guerra (VORONTSOV; RACHUK, 1980, p.228). O menor número de filmes permitiu a Stalin se dedicar mais à análise dos roteiros de alguns filmes – mas certamente não todos, como afirma Montefiori – e também Roberts (1999, p.140), como sua rotina de trabalho declinante no pós-guerra e o fato de filmes serem exibidos publicamente por meses até que Stalin decidisse censurá-los prova cabalmente que ele não os via a todos e antes de sua distribuição. Segundo ele, “Stalin era Joseph Goebbels combinado com Alexander Korda, um par improvável unido pelo amor ao celuloide” (MONTEFIORI, 2004, p.167). Como apontam os irmãos Medvedev (2006), parte dos roteiros lidos por Stalin foi parar nos arquivos mantidos pelo Estado. Pode-se ver o que Stalin modificou ou censurou. *Volga-Volga* teve o

para tornar presente – e em linha com este – um passado grandioso, de interesse do Kremlin, seu “Museu da Revolução” através do cinema.

⁷⁸ “Alguns artistas soviéticos também puderam reapropriar-se das campanhas ideológicas do pós-guerra e explorá-las para obter resultados não intencionais. Shostakovich empregou a “tática” de reapropriação primorosamente quando recusou um convite para se apresentar em um Congresso de Paz americano porque alguns dos repertórios sugeridos por seus anfitriões haviam sido criticados no decreto sobre o formalismo de 1948. Quando as notícias disso chegaram a Stalin e Molotov, eles entrevistaram pessoalmente para reverter certos aspectos da decisão e Shostakovich concordou em viajar. Shostakovich havia reapropriado as campanhas de paz, a fim de minar as campanhas na arte ou na música” (JOHNSTON, 2011, p.189. Tradução livre). A ação de Shostakovich certamente foi incerta, pois o compositor desconhecia seu desfecho. Mas seu histórico mostra que dificilmente era não intencional.

⁷⁹ Segundo Taylor (1998, p.48), o período da *malokartine* apresentou 19 filmes em 1945, dos quais dois foram banidos, 23 filmes em 1946, com um deles banido, 24 em 1947, com dois destes banidos, 18 em 1948, novamente tendo dois banidos, 16 filmes em 1949, com um banido, 13 em 1950, com um banido, e nove em 1951, sem problemas com a censura. Com uma importante fatia de sua declinante produção congelada pela censura, a autocensura se impôs como sobrevivência financeira aos estúdios. Eles eram os maiores interessados no comportamento de seus diretores e atores.

seu script reescrito várias vezes pelo líder. *Ivã, o Terrível* teve o seu assinalado e rabiscado em muitos pontos, e por fim, liberado pessoalmente. Era sua prática tomar aulas particulares com especialistas de cada área. O que, aliado à sua grande biblioteca, sua disposição para o trabalho intelectual, leitura dinâmica e memória notável, permitia que, ao produzir suas recomendações, se colocasse dentro do campo em que se travava o debate. O que criava uma área de genialidade pessoal respeitada mesmo por aqueles que foram censurados.

Tabela 2- Produção anual de filmes na URSS: 1918-68

| | | | | | | | |
|-------------|-----|-------------|----|-------------|-----|-------------|-----|
| 1918 | 6 | 1931 | 26 | 1944 | 25 | 1957 | 108 |
| 1919 | 57 | 1932 | 28 | 1945 | 19 | 1958 | 121 |
| 1920 | 29 | 1933 | 15 | 1946 | 23 | 1959 | 137 |
| 1921 | 12 | 1934 | 39 | 1947 | 23 | 1960 | 116 |
| 1922 | 16 | 1935 | 21 | 1948 | 17 | 1961 | 131 |
| 1923 | 28 | 1936 | 30 | 1949 | 18 | 1962 | 120 |
| 1924 | 69 | 1937 | 24 | 1950 | 13 | 1963 | 133 |
| 1925 | 80 | 1938 | 26 | 1951 | 9 | 1964 | 123 |
| 1926 | 102 | 1939 | 35 | 1952 | 24 | 1965 | 134 |
| 1927 | 118 | 1940 | 21 | 1953 | 45 | 1966 | 139 |
| 1928 | 124 | 1941 | 39 | 1954 | 51 | 1967 | 143 |
| 1929 | 92 | 1942 | 33 | 1955 | 75 | 1968 | 134 |
| 1930 | 128 | 1943 | 23 | 1956 | 104 | 1969 | s/d |

Fonte: <http://www.kinoglaz.fr/histoire.php>.

A maior bilheteria de 1951 foi um filme da série *Tarzan*, apreendido entre as cópias alemãs (YOUNGBLOOD, 2007, p.102-103) e liberado para o público soviético pessoalmente por Stalin (MONTEFIORE, 2004, p.516) – pelo Comitê Central do partido, em 1948, segundo Taylor (1998, p.48). Um grande expoente do culto à personalidade do ditador, *Nezabyvaemii 1919 god* [O inesquecível ano de 1919], de Chiaureli, amargou um quarto lugar. Se Stalin fosse de fato Tarzan, como compara Bazin, certamente teria ido melhor nas bilheterias⁸⁰. As atrizes mais populares na URSS naquele momento eram alemãs.

A campanha anti-cosmopolita, lançada no feudo de Jdanov, Leningrado, afetou a vários diretores. A campanha visava especialmente judeus, mas como os irmãos Medvedev (2006, p.44; 145) perceberam, não se tratava de um antissemitismo pessoal de Stalin – apesar de jogar com os segmentos sociais antissemitas da União Soviética. A primeira foi o Complô de Leningrado, em 1949-50. Seu principal alvo foi o Comitê Antifascista Judaico, acusado de sionismo e espionagem pró-americana (a mulher de Molotov, uma das líderes, foi presa e enviada para o Gulag), mas surgido por instigação de Stalin durante a Segunda Guerra para angariar simpatia e aprovação entre os judeus americanos para o programa de *Lend-Lease*. A

⁸⁰ Esses trofeinye filmy, filmes troféus de guerra, capturados na UFA em Neubabelsberg, eram constituídos por 33 filmes alemães, 31 filmes americanos, cinco italianos, um tchecoslovaco e um britânico (Biltereyst; Winkel,).

segunda, o Complô dos Médicos. Dos nove médicos acusados, seis eram judeus. A virada política de Israel (cuja independência foi favorecida com a venda de armas da Tchecoslováquia por instigação dos membros comunistas do governo de coalizão, em especial Vladimír Clementis, enforcado em 1952) e do partido de Bem Gurion, o Mapai, da Segunda Internacional para uma aliança com os Estados Unidos, foi uma decepção para a estratégia de Stalin. O uso do antissemitismo garantia aprovação popular ao combate às influências externas e no apoio ao nacionalismo exacerbado.

Um número de diretores que “por acaso” eram judeus – Sergei Yutkevich, Leonid Trauberg, e Dziga Vertov – foram publicamente esfolados na campanha contra o “cosmopolitanismo” que estava sendo travada pelo czar da cultura de Stalin, Andrei Zhdanov. Esses diretores foram ridicularizados na imprensa como “lixos miseráveis da humanidade” e “porta-vozes fundamentais do esteticismo reacionário” (YOUNGBLOOD, 2007, p.89. Tradução livre).

Yutkevich e Trauberg foram diretores venerados pela imprensa nos anos 1930, em decorrência de suas boas ligações com altos funcionários do partido. Essas ligações, no entanto, não seriam suficientes para impedir os ataques de uma grande campanha ideológica e a mudança do tratamento dispensado aos judeus pelo regime no pós-guerra, motivadas pela transferência do alinhamento político do novo Estado de Israel.

O conformismo e a censura acabaram com a crítica pública de filmes. Nos anos 1930 eram comuns análises destacando pontos fortes e fracos dos filmes. Isso desaparece no pós-guerra, como também diminui o número de revistas e jornais especializados. A revista *Sovetsky Ekran* [Tela soviética], a principal e mais crítica da área do cinema (que contava com apenas duas na era Stalin), foi fechada em 1941 e só reabriu em 1957 (o que se inseria no movimento global de aumento do interesse pelo cinema, revistas especializadas e cineclubes). As críticas do público por meio de cartas enviadas aos jornais tornam-se rituais (YOUNGBLOOD, 2007, p.89).

1.6. As facções e o poder: a desestalinização, o degelo, a censura e a estagnação sob Brejnev

As condições para o Degelo surgiram ainda nos últimos anos de Stalin, com mudanças nos métodos de censura e vigilância política nos ambientes artísticos, científicos e culturais em geral. Os geneticistas inimigos de Lysenko foram apenas expulsos de seus cargos nas universidades ou perderam a verba oficial para seus experimentos. Mas não mais foram presos, muito menos fuzilados, como o geneticista Vavilov, preso em 1940 e falecido no

Gulag em 1943.

Em regra geral, os *desviacionistas* já não eram presos ou deportados: obrigavam-nos a confessar seus erros e aplicavam-lhes alguma pena ligeira, como a destituição do cargo. Acontecia mesmo, às vezes, que o governo os homenageasse concedendo-lhes a mais alta recompensa pouco depois de terem eles caído em desgraça (DEUTSCHER, 1968, p.104).

Fuzilamentos como o de Voznesensky mostram que essa regra não era de todo geral, especialmente entre a burocracia e políticos. No entanto, era uma tendência que se solidificaria sob Khrushchev. Não nasceu como por encanto aos seus pés. Essa mudança se justifica pela passagem do desviacionismo de essencialmente político, na década de 1930, para econômico ou cultural, no pós-guerra. Os desviacionistas pertenciam à *intelligentsia* e não mais ao mundo político, não representando perigo real a Stalin.

Outro jornal, algum tempo antes da morte de Stalin, criticava severamente membros da *intelligentsia*, cujos nomes e títulos acadêmicos estavam citados dessa vez, por terem manifestado pontos de vista não ortodoxos em memoranda datilografados, destinados a circular entre seus amigos e mesmo no seio das instituições oficiais. Esse detalhe diz mais sobre a efervescência real das ideias do que pilhas inteiras de obras stalinistas e anti-stalinistas. Indica um afrouxamento na vigilância totalitária, porque ninguém teria ousado fazer circular opiniões não ortodoxas com sua assinatura antes de 1940” (DEUTSCHER, 1968, p.106).

Deutscher conseguiu apreender os novos tempos ainda em formação, ao constatar a repressão nas universidades, sem mortes, com o uso de autocríticas humilhantes – posteriormente adotadas pelo método de controle de Khrushchev. As artes, nem sempre conheceram a sorte desse novo modelo. Como foi o caso do assassinato do diretor de teatro, judeu e membro do Comitê Antifascista Judaico, Solomon Mikhoels (MEDVEDEV; MEDVEDEV, 2006, p.43, VOLKOGONOV, 2004), por meio de um acidente de trânsito armado pelo NKVD, na esteira dos processos de Leningrado. Ainda assim, tratou-se de um episódio encoberto e não público, como o dos anos 1930. Com a morte do ditador, e ainda mais com o Discurso Secreto, a percepção dos cineastas sobre o potencial para um trabalho mais autônomo e sincero consolidou-se, como o diretor Romm, de *Fascismo ordinário*, evidencia:

Romm, no outono de 1962, tinha dito a um grupo de trabalhadores do cinema e do teatro: “Certas pessoas raciocinam assim; afinal de contas ninguém hoje é preso, e, enquanto Khrushchev viver, ninguém será preso. Isso é perfeitamente claro. Ninguém será condenado à prisão, ninguém será proibido de trabalhar, ninguém será exilado de Moscou e ninguém será privado de seus salários. E, de um modo geral, ninguém passará pelos momentos desagradáveis dos velhos tempos” (ROTHBERG, 1972, p113. Tradução livre).

Como bem entendeu o diretor, Khrushchev abandonara a pressão física e raramente empregava a econômica – que se resumiu a rebaixamentos profissionais e, portanto, de redução da renda salarial em uma função menor. Isso não significa que o regime tenha abandonado seu desejo de utilizar as artes, e em especial o cinema, para legitimar suas decisões do dia-a-dia e a reforçar a ideologia oficial⁸¹. Os cineastas ganharam em liberdade, mas continuaram a serem lembrados de suas responsabilidades diretamente pelo partido e pela imprensa oficial, por meio de discursos e acusações, de líderes, cartas de populares, e pares de seu meio. Além do pedido de autocritica pública e escrita do acusado. O que nem sempre era atendido⁸². Sua liderança procurava igualmente manejar as diferentes facções do meio

⁸¹ Em 17 de dezembro de 1962, após o governo receber a “Carta dos Dezesete” intelectuais, pedindo a continuidade da liberdade artística, Ilychev, presidente da Comissão Ideológica do CC, afirmou que a obediência ao Estado de Direito socialista não resultava na total liberdade para se fazer o que bem se deseja. “A natureza partidária da Arte (partiinost), sua militância ideológica (ideiinost) e suas raízes na vida do povo (narodnost) continuavam sendo as bases da arte socialista e realista. De um lado, os escritores devem pôr fim à ideia de que podem criar sem restrições ou prescrições do Partido: essa liberdade é simples “anarquia”. Por mais fora de moda que possa parecer a defesa do Partido, por receio de ser acusado de “dogmatismo, sectarismo, ignorância, atraso, estalinismo, etc.”, as posições do Partido devem ser defendidas” (ROTHBERG, 1972, p. 76). Os ideológicos do PCUS em 1962 mantinham as mesmas pedras fundamentais ideológicas do realismo socialista quando foi forjado, em 1932-34. Em 1963 Khrushchev realizou um discurso sobre o papel dos membros do meio cultural soviético: “A imprensa, o rádio, a literatura, a pintura, a música, o cinema e o teatro constituem afiada arma ideológica de nosso Partido: e o partido cuida que essa arma esteja sempre preparada para atingir o inimigo, sem falha. A ninguém permitirá o Partido neutralizar essa arma ou enfraquecer seus efeitos” (ROTHBERG, 1972, p.93. Tradução livre). No entanto, a capacidade real de ser obedecido se reduziu muito com a desestalinização.

⁸² Esse foi o caso da “Rebelião do Silêncio” de 1957: a sessão plenária do Sindicato dos Escritores não obteve as declarações de submissão e autocritica esperadas – os acusados não discursaram para se defender ou reconhecer seus erros, permanecendo mudos, ou simplesmente não compareceram. Escritores ligados ao sindicato e ao regime lembraram que tal atuação fortalecia a influência da imprensa ocidental que incentivaria a arte pela arte como desengajamento e maior liberdade para promoverem sua própria ideologia rival. Khrushchev acudiu pessoalmente à sessão, acusando o realismo dos autores soviéticos de se prender demais ao mundo como é e pouco ao como deve ser, pretendido pelo realismo socialista, uma atitude favorável aos “pontos de vista burgueses, que nos são estranhos e hostis”. Os escritores citados como rebeldes fizeram sua autocritica apenas após as ameaças do secretário-geral (MEHNERT, 1966, p. 222). No ano seguinte, com a premiação do Nobel para Pasternak, os ataques da imprensa – sendo acusado de “Judas” pela *Literaturnaya gazeta* e ser Doutor Zhivago uma novela reacionária de baixa qualidade, segundo o *Pravda* – e de figuras importantes do partido levaram ao agraciado a desistir do prêmio e da viagem para Helsinque. O que não o impediu de ser expulso do sindicato (TAUBMAN, 2004, p.385). A liberação não foi total, segundo Youngblood (2009, p.108). Khrushchev não possuiria uma política cultural de verdade. Repreendia pessoalmente, como em 1957. Cineastas importantes do stalinismo não seguiram a renovação por acreditarem que ela não seguiria por muito tempo, fosse por uma meia-volta de Khrushchev ou sua deposição. O que acontecia, certamente, eram flutuações segundo as oportunidades e riscos políticos do momento. Khrushchev procurou impor limites à desestalinização e à crítica em momentos de crise, como logo após a Insurreição Húngara ou as greves na Polônia, e a radicalizou em 1961-62, quando, apesar de ter derrotado o grupo-antipartido, via a resistência a suas reformas aumentar, necessitando de um culpado para a queda em sua popularidade. “Naturalmente, essa “auto-crítica” sancionada pelo regime é severamente controlada e só pode “enforçar” os pequenos – os poderosos, tão bem quanto os sagrados dogmas são inatacáveis; sempre que alguém ultrapassar os limites previstos, por exemplo, confundir, no seu entusiasmo, a desestalinização com o liberalismo, é imediatamente reconduzido à realidade, seja pelo “Pravda” ou pelos novos senhores da União Soviética” ((MEHNERT, 1966, p.371).) a crítica direta do diretor Klimov ao secretário-geral em seu *Dobro pozhalovat, ili Postoronnim vkhod vospreshchyon* [Bem-vindo, ou proibida a

artístico para atingir seus interesses. O que significava incentivar suas lutas ou procurar gerilas e arrefece-las com a destruição e remanejamento de cargos⁸³. A sociedade civil ganhava autonomia com a crescente urbanização e o nível educacional da população, que lentamente abandonava os hábitos rurais por novas ambições (LEWIN, 1988). O que não deixou de se refletir num sentimento de enfraquecimento do poder da liderança sobre as massas⁸⁴, tão divididas e diferentes quanto os vários rincões do imenso país⁸⁵. Segundo Youngblood

entrada] nega isso. A crítica ao sistema tornou-se mais sutil, utilizando-se, por exemplo, da própria retórica oficial de que o antistalinismo é o leninismo verdadeiro. “Para outros, que não somente abominavam o stalinismo como também o regime, mas temiam a aventura perigosa de raciocínio independente, o clamor “voltemos a Lenin” oferecia uma oportunidade de criticar abertamente o regime, exaltando simultaneamente Lenin e assim permanecendo no ambiente seguro do comunismo, sem correr o risco de ser excluído da comunidade dos crentes. Outros ainda davam mais um passo adiante: pronunciando o nome Lenin subentendiam a Liberdade. Para todos, porém, a afirmação de lealdade para com Lenin é a única possibilidade de legitimar teoricamente sua oposição ao regime vigente; o leninismo tornou-se o álibi legal para os oposicionistas”. “Outro método da crítica camuflada é de revestir a ideia que a pessoa teme proclamar como sua, com o manto de um pronunciamento de qualquer jornalista ou radialista estrangeiro ou de uma declaração feita por algum cientista ocidental. Naturalmente, um pronunciamento desta natureza é feito com acentos de revolta contra o atrevimento [...]. O procedimento, entretanto, carece de vivacidade e a apresentação pormenorizada das ideias em seguida combatidas, permite entrever em que ponto se focaliza o verdadeiro interesse do interlocutor e qual é a real opinião daquele que critica o crítico [...]. O fato de que o sistema da crítica indireta acima descrito é tão frequentemente usado indica que os respectivos jornalistas contam com a benevolência tácita de alguns superiores e da maioria de seus leitores” (MEHNERT, 1966, p. 222; 371). Apesar das chances de uma interpretação errada, encontrando resistência e autonomia de opinião onde não há de verdade, a lembrança em *Shchit i mech* [Escudo e espada], 1968, de Vladimir Bosov, dos expurgos de Stalin e da falta de preparação para a guerra se dá através dos discursos dos personagens alemães, e não pelo uso da crítica liberal ocidental ou krucheviana anti-stalinista.

⁸³ 223 – Autores alinhados produziram obras para atacar seus colegas rebelados. O que foi malvisto pelos demais membros de seu campo artístico, erodindo seu reconhecimento entre os pares. “Cótchetov mereceu muitos louvores de funcionários do partido por sua obra, mas entre seus colegas perdeu muito de seu prestígio [...]. O escritor dramático A. Arbúsov declarou publicamente que, no futuro, não desejava ter contato algum com Cótchetov, nem sequer admitindo que uma peça dele figurasse no mesmo repertório em que levassem à cena qualquer de suas obras” (MEHNERT, 1966, p.223).

⁸⁴ Claudin faz um apanhado das greves e motins na época de Khrushchev: greve e saque em Taamir-Tau, Cazaquistão; Greve no Kuzbass. Entre 1961-62: greves em Novotserkask, Grosni, Krasnodar, Donetsk, Yaroslav, Zdanov, Gork, Alexandrov, Muron, Ninngy Tangil, Odessa, Kuibychev, Timerdam. A classe operária estava farta com a piora da situação econômica e com a desilusão da prometida democratização – mas não por saudosismo stalinista, como de fato ocorreu, segundo outros autores. Sentimentos políticos e nativistas eram mais fortes em problemas com os militares, como no motim nos anos 1960 e as deserções de 1975-76 na frota do Pacífico (CLAUDIN, 1983, 20-21; 58). A pressão popular por maior contato com o Ocidente também resultou na liberação cultural. Era preferível ao regime permitir rock e jazz a presenciar os soviéticos os ouvirem pelas emissões de rádios ocidentais, voltadas para a propaganda antissoviética (TAUBMAN, 2004, p.383).

⁸⁵ Mandel (1989, p.39) afirma que as correntes nacionalistas russas e eslavófilas possuíam suas próprias revistas oficiais – a *Nach Sovremennik* e *Oktiabr*, que só poderiam promover artigos de tal natureza com a proteção de adeptos das mesmas ideias na censura e no próprio Kremlin. Ao mesmo tempo, eram revistas de ampla circulação. Uma mesma maneira de pensar que atingia do vértice do poder à sua base. E que se chocava com outros. Como a liberal *Novy mir*. Os ocidentalizadores contavam com a *Internatsionalnaya Literatura*, onde poderiam ler Ernest Hemingway, André Maurois, Luigi Pirandello ou Heinrich Mann. A *Dnipro* continha escritores nacionalistas ucranianos que entraram em choque com o regime. A *Molodaya Gvardiya* era russófila a ponto de ter seu editor-chefe, Anatoli Nikonov, removido após críticas vindas do Politburo, nos anos 1970. Tornou-se um bastião socialista conservador anti-perestroika. *Ogoniok* a seguia no nativismo russo, porém com sinal político contrário, sendo uma das grandes defensoras de reformas liberalizantes e posteriormente do capitalismo durante a perestroika. *Yunost* dava espaço aos escritores anti-stalinistas. *Literaturnaya Gazeta*, muito próximo ao governo, oscilava em suas posições de acordo com o grupo que controlava o Kremlin. A identidade política era tão forte que seria impossível imaginar a imprensa soviética sem as lutas e acusações constantes

(CHAMBERS II; CULBERT, 1996, p.87), o cinema passou por uma “revolução silenciosa”, elaborando histórias genuinamente realistas e contundentes sobre a experiência de guerra, e não mais o romantismo e idealismo do realismo socialista, com sua proposta de como as coisas deveriam ser.

Com Brejnev e o fortalecimento dos setores conservadores, os limites para a liberdade artística voltaram a se estreitar, com o retorno de sanções mais severas do que acusações públicas por parte de políticos e membros do partido em congressos ou de artigos ofensivos nos jornais e revistas alinhados com o regime. Ainda assim, o aniquilamento físico estava fora de questão⁸⁶. E o número daqueles que foram de fato penalizados era muito reduzido, como o número de prisioneiros políticos⁸⁷.

Parece provável também que as autoridades estivessem começando a explorar alguns métodos antigos e novos de enfrentar dissidentes e inconformistas como parte de um renovado esforço para impor a ortodoxia à intelectualidade – métodos que viriam a incluir molestamento, demissão do emprego, expulsão das uniões profissionais, exames psiquiátricos e confinamento em casas de saúde mental, julgamento e exílio em campos de concentração para trabalhos forçados (ROTHBERG, 1972, p.144. Tradução livre).

Todavia, a transição para posturas mais rígidas – ou com pretensões de maior

entre os liberais da *Novy mir* e os conservadores da *Oktiabr* (DOBRENKO; TIHANOV, 2011, p.196-197). *Nach Sovremennik* chegaria a reutilizar material do jornal czarista *Znamya* sobre um complô mundial judeu-maçônico, em 1988 (GROSSMAN, 2007, p.30). *Molodaya Gvardiya* conseguia até demonstrar seu apreço pela Igreja Católica Ortodoxa numa série de artigos entre 1968 e 1969: “os autores desses artigos ressuscitam heróis e santos da Igreja Ortodoxa e exigem que eles voltem a fazer parte da cultura geral e da história russa, em vez de ficarem confinados à obscuridade da história da Igreja. A expressão do orgulho nacional sobre santos e heróis ortodoxos é, naturalmente, heresia política, e a coragem necessária para forjar tal ligação entre figuras religiosas e patriotismo é indicativa do forte sentimento dos autores sobre este assunto” (LANE, 1978, p.49. Tradução livre). Os samizdat portavam os programas tanto dos liberais, quanto de socialistas democráticos e socialdemocratas ou mesmo defensores do socialismo real. Essa diversidade política poderia ser encarada desde sob a faceta de continuidades czaristas, como resultante de questões geracionais, sociais, econômicas, etc. Mandel (1989, p.39) a prefere ver sob a ótica da repressão política: “O enorme descrédito lançado sobre o comunismo, o socialismo, o marxismo, pela transformação deste último em doutrina de Estado (efetivamente em religião de Estado), pelo balanço conjunto das eras stalinista e brejneviana, pelo desencontro aberto entre a realidade e a ideologia oficial, que aparece como totalmente enganadora, continuou a agir em profundidade. Nestas condições, a diversificação do pensamento alimentou tanto correntes retrógradas, racistas, anti-semitas, e, marginalmente, francamente fascistas, como correntes liberais, socialdemocratas, de direita e de esquerda, anarquistas ou comunistas autênticos (oposicionistas)”.

⁸⁶ Hanson (2003, p.218) percebe a Era Brezhnev como sendo menos repressiva do que a de Khrushchev: “O regime amoleceu em alguns aspectos, por meio da política de Brezhnev de “estabilidade dos quadros” e de um afrouxamento da disciplina do plano [econômico]. Os indivíduos podiam e realmente encontravam espaço para fazer coisas não oficiais: o primeiro movimento ambientalista surgiu para proteger o Lago Baikal e as exposições de arte e música semi-clandestinas, por exemplo, ou os filmes de Tarkovsky. Depois de Stalin, o terror era limitado e não mais arbitrário. Mas havia limites bem compreendidos. Mesmo que algumas pessoas devotassem a maior parte de suas energias para encontrar formas de contornar esses limites”. O que parece combinar, por exemplo, com o menor número de mortes de civis por mãos da polícia (Lewin, 2007).

⁸⁷ Claudin (1983, p.58) menciona um milhão de presos, dos quais 10 mil são presos políticos, na primeira metade da década de 1970. Esse número, inchado pelas prisões de refuseniks, paulatinamente diminuiu anos 1980 adentro.

rigidez⁸⁸ – pelo Estado não se deu de imediato. A luta entre as facções por instituições e cargos prosseguia. Os liberais conseguem se encastelar apenas na revista *Novy mir* e na filial de Moscou da União dos Escritores. A dança das cadeiras se inclinou em favor dos liberais em janeiro de 1965. Smirnov, juiz do futuro caso Sinyavsky-Daniel, apresentou-se em março de 1965 para proferir uma palestra na União dos Escritores. Porém acabou sendo acossado por “perguntas irritadas a que o juiz não pôde responder satisfatoriamente” (ROTHBERG, 1972, p.79; 153; 172). Os escritores se tornam inquisidores daquele que veio para pressioná-los com a palestra. Episódio que transcorreu sem maiores consequências.

A tentativa de congelamento do ambiente cultural ficou evidente apenas em setembro do mesmo ano, com a detenção dos dois escritores, acusados de contrabandear informação para o Ocidente e atividades antissoviéticas, e a aplicação de suas penas por Smirnov em fevereiro de 1966. Daniel recebeu cinco anos de prisão em um campo. Sinyavsky, sete. No outono de 1966, o Presidium do Soviete Supremo, ou seja, o Estado e não o partido, formalmente, inseriu três novos artigos ao Código Penal. Os artigos 190/3 criminalizavam as “invenções caluniosas sobre o estado soviético e o sistema social e distúrbios de ordem pública como crimes puníveis”. O artigo 190/1 criminalizava a “disseminação sistemática pela palavra oral de declarações intencionalmente falsas prejudiciais ao Estado e ao sistema social soviético, como também a preparação ou disseminação dessas declarações por anos de detenção, um ano de trabalho corretivo ou uma multa de até cem rublos”. O decreto foi publicado apenas no Boletim do Soviete Supremo da RSFSR, sem qualquer repercussão na mídia, porém eram de amplo conhecimento logo depois. O acréscimo no Código Penal foi confirmado pelo Soviete Supremo no fim de dezembro de 1966 (ROTHBERG, 1972, p.187). O governo Brejnev, formado por uma ampla coalização (o que também o prendeu a um imobilismo), no entanto, procurava manter uma postura cultural conciliatória entre os mais liberais e os mais conservadores, apesar de pender para estes últimos⁸⁹.

O aumento da corrupção da sociedade soviética forneceu ao regime mecanismos menos ideologizados para o combate à oposição na sociedade civil. O caso do cineasta Sergei

⁸⁸ Yougblood (2007) afirma que sob Brezhnev o regime procurou transformar o trauma de guerra em um culto patriótico. Ao mesmo tempo acaba fornecendo elementos que indicam que tal preocupação era anterior, surgida ainda sob Khrushchev, sob o impacto dos primeiros filmes que desmonumentalizavam o conflito, rodados em 1956. Em 1959 a revista *Tela soviética* teria promovido uma série de artigos escritos por diretores, críticos e cinéfilos, que procuravam vincular os filmes de guerra à uma cultura patriótica e a propor um padrão e pedir pelo engajamento na produção dos novos filmes. O artigo inicial fora escrito pelo próprio marechal Rokossovsky, que pedia que o cinema e seus heróis fossem modelares e patrióticos (YOUNGBLOOD, 2007, p.144). No entanto, tanto Khrushchev quanto Brezhnev foram incapazes de atrair os diretores para tal postura.

⁸⁹ Em janeiro de 1967 o *Pravda*, jornal do partido, censurou os dois extremos ideológicos: o liberal *Novy mir* e o conservador *Oktyabr*, por ambos estarem “fora de seu tempo” (ROTHBERG, 1972, p.172).

Paradjanov ilustra bem o novo ambiente. Seus filmes apresentavam uma estética difícil de ser fiscalizada pelos censores, considerada subversiva ou apta à subversão, com mensagens nacionalistas ucranianas e armênias, avessas ao controle das artes pelo regime, proselitismos religiosos, além de sua mobilização pessoal pela defesa e libertação de dissidentes (como sua assinatura na Carta de protesto 139, contra o julgamento de artistas ucranianos). *Os cavalos de fogo* [Tini zabutykh predkiv], de 1965, seu primeiro filme a ser concebido na nova estética, contava com o uso do ucraniano. Por insistência do diretor, o filme não foi dublado para o russo, como de costume (o que aconteceu, por exemplo, com o georgiano *O pai do soldado*). O que obteve por manter um perfil sedicioso baixo na época, gozando de aprovação do regime. Seu filme seguinte, *A cor da romã* [Tsvet granata], de 1968, alertou aos censores, que pediram diversas mudanças, inclusive a do título, redução da metragem e da exibição de símbolos religiosos – que, mesmo após os cortes são constantes. Ao entrar em cartaz ao mesmo tempo em que as tropas do Pacto de Varsóvia entravam na Tchecoslováquia, foi severamente criticado como pornografia e misticismo pela imprensa. As encomendas de filmes escassearam. Em 1973 foi preso sob a acusação de homossexualismo, corrupção de menores e estupro, permanecendo quatro anos num campo. Em 1982 foi preso novamente por especulação e contrabando de antigos ícones religiosos, sendo libertado menos de um ano depois. A Goskino restringiu a distribuição de *A cor da romã* ao território da república da Armênia, por interessar apenas a esse público, oficialmente (ROLLBERG, 2009, p.17; 157; 519). O que, apesar de ser uma decisão eminentemente política e repressiva, no entanto, era economicamente mais do que justificável para um filme de baixo orçamento e com diálogos em armênio e georgiano. Para os dissidentes, os crimes cometidos por Paradjanov e sua condenação segundo as leis do país eram um ótimo instrumento de ataque ao regime. Ao mesmo tempo, o último poderia se gabar de sua humanidade, por reduzir as penas aplicadas ao réu. Com um desgaste muito menor do que o de, por exemplo, reagir por meio do Comitê Central do PCUS para condenar Eisenstein e seu *Ivan, o Terrível*, parte II, o regime conseguiu conter um importante foco de dissenso, com o potencial para se alastrar, já que o diretor, além de reconhecido entre seus pares, operava entre os estúdios ucranianos e armênios.

Muitos diretores não escolhiam a película em preto e branco por decisão estética, documentária ou semidocumentário apropriada para os filmes de guerra soviéticos (GERSHENSON, 2013, p.118) ou mesmo uma estética própria ao cinema bélico soviético e ao realismo socialista. O público soviético ansiava por cores. Enquanto filmes em preto e branco se tornaram raros após o início dos anos 1960 no ocidente, continuaram a compor a maioria da produção por 10 anos mais na URSS. Submeter-se às diretrizes e mudanças

propostas pela Goskino poderia significar o acesso à cobiçada película em cores, e a uma gama maior de espectadores, uma bilheteria mais generosa, maiores recompensas econômicas pelo cumprimento ou superação das metas estabelecidas nos planos e um volume mais expressivo na participação dos lucros dos ingressos de cinema.

Figura 7 - Diretores soviéticos pelas lentes soviéticas I



Acima, à direita, Sergei Gerasimov (nascido nos Montes Urais), de *A jovem guarda*, 1948; à esquerda, o ucraniano Grigori Chukhrai, de *Balada do soldado*, 1949, e *Céu limpo*, 1961; abaixo, à direita, o letão Fridrikh Ermler, de *Velikiy perelom* [A grande virada], de 1945; à esquerda, Mikhail Kalatozov (de origem georgiana e sobrenome russificado), de *Quando voam as cegonhas*, de 1957, e *Vikhri vrazhdebnie* [Turbilhão hostil], 1953. VORONTSOV; RACHUK, 1980, p.224-225.

Figura 8 - Diretores soviéticos pelas lentes soviéticas II



Acima, a inseparável dupla (nada menos que 11 coproduções entre 1951 e 1983) Alexander Alov (nascido no leste da Ucrânia), Vladimir Naumov (leningradense), diretores de *A paz seja contigo*, 1961, *Tegeran-43* [Teerã-1943], 1981, e *Bereg* [Costa], de 1983; abaixo, à direita, Sergei Bondarchuk (nascido na Crimeia), diretor e protagonista de *Oni srajalis za rodinu* [Eles lutaram por seu país], 1974 e *O destino de um homem*, 1959; à esquerda, Yuli Raizman (nascido na então província da Estônia), diretor do documentário *Bitva za Berlin* [Batalha por Berlim], 1945, que, como *Stalingradskaya bitva*, estabeleceria um cânone para o filme didático sobre a batalha. VORONTSOV; RACHUK, 1980, p.224-225.

Figura 9 - Diretores soviéticos pelas lentes soviéticas III



Acima, à direita, Andrei Tarkovsky (nascido no centro da Rússia europeia), diretor dos dramas (também ambientados na Segunda Guerra Mundial *O espelho*, de 1978, e *A infância de Ivan*, de 1962 (ambos possuem crianças como protagonistas durante o tempo do conflito); à esquerda, Larissa Sheptiko (nascida no leste da Ucrânia), de *A ascensão*, 1977, e *Krylya* [Asas], 1966; abaixo, à direita, Leonid Bikov (da região de Donetsk, majoritariamente russa, mas envolvido com a cultura ucraniana), de *Aty-baty, shli soldaty* [Aty-baty, os soldados estavam andando...], 1977, e *V boy idut odni stariki* [Apenas os velhos estão indo para a batalha], de 1973; à esquerda, Andrei Mikhalkov-Konchalovsky (nascido Andron Mikhalkov, alterou seu nome para o menos aristocrático sobrenome herdado da mãe, Konchalovsky) (moscovita), responsável por *Sibiriada*, de 1979. VORONTSOV; RACHUK, 1980, p.224-225.

Figura 10 - Diretores soviéticos pelas lentes soviéticas IV



À direita, Mikhail Romm (judeu nascido em Irkutsk. Próximo ao Lago Baikal), cineasta que produziu *Sekretnaya missiya* [Missão secreta], 1950, e *Fascismo ordinário*, 1965; à esquerda, Revaz Chkheidze (georgiano), de *O pai do soldado*, 1964. VORONTSOV; RACHUK, 1980, p.224-225.

Outro expediente, corriqueiro nos anos 1920, era a expulsão do país ou, no quadro dos anos Brejnev, revogar a cidadania soviética durante uma viagem do indesejável dissidente ao exterior e barrar sua reentrada. Essa depuração “suave” jamais foi exclusividade soviética. Foi exatamente o destino traçado pelas autoridades americanas para Charles Chaplin ou Emma Goldman. No caso soviético, ao contrário, na maioria das vezes havia o consentimento do deportado/emigrado. O nobelizado Aleksandr Solzhenitsyn foi detido e deportado contra sua vontade para a Alemanha Ocidental em 1974. Já o diretor Tarkovsky não desejava retornar à URSS quando seu visto expirou em 1983, enquanto rodava demoradamente um filme na Itália (ROLLBERG, p.687). O diretor Konchalovsky chegou a um acordo com o regime e emigrou para os Estados Unidos em 1980. Durante os anos 1920 muitos artistas emigraram, não necessariamente por desenvolverem relações hostis com o regime – como foi o caso do músico Prokofiev. Os anos Brejnev reintroduziram a prática, mas os artistas não considerados um problema estavam fora dessa janela para o exterior. Em seus casos, tornava-se mais prático a deserção em viagens ao estrangeiro e o pedido de asilo político, seguido da emigração para seu local de interesse.

Stalin geria pessoalmente a luta entre facções e grupos de interesses ao tornar a

competição por resultados e a lealdade absoluta como o sistema de funcionamento de sua corte. A instigação de rixas e inimizades reduzia os subcírculos com os quais seus subalternos poderiam conquistar mais poder – o que não era do interesse do ditador, e nem dos demais membros. Ocasionalmente, essas lutas levavam ao sacrifício físico de cabeças do Kremlin – mas como Overy lembra, sempre do círculo externo e não do interno, próximo demais a Stalin. Esse teria sido o destino de Voznesensky, chefe do Gosplan, membro do Politburo, vice-presidente do Conselho de Ministros (Comissários, até 1946) e um dos principais responsáveis pelo esforço de guerra e a subsequente recuperação econômica, pego no fogo cruzado dos grupos encabeçados por Malenkov e Beria (MEDVEDEV; MEDVEDEV, 2006; OVERY, 2009, p.100).

A fina capa do monolitismo partidário rompeu-se com a morte do ditador, desnudando o real funcionamento da política soviética, com suas disputas internas que eram muito mais do que luta de indivíduos vaidosos. Interesses institucionais, de grupos sociais, de segmentos políticos com diferentes planos para o país, tornaram-se completamente visíveis para o observador externo. Como por exemplo, as rebeliões do Judiciário contra novas normas emitidas pelo partido⁹⁰. As decisões, apesar de serem canceladas pelo Politburo, eram longamente tratadas por um número muito maior de políticos por trás das cortinas, em outras organizações também, como o Secretariado do partido. Assim que se construía um consenso, eram levadas para votação pelo Comitê Central do PCUS e pelo Soviete Supremo, onde já se sabia previamente o resultado. Os raros sinais de rebeldia do legislativo – que poderiam caminhar para a contestação aberta, por exemplo, contra Gorbachev em janeiro de 1987 (TAIBO, 1989, p.21), ocorriam quando grupos não tão poderosos quanto o pretendido procuravam impor medidas sem a força e os números políticos necessária para tal. Isso nos leva à questão do local em que de fato as decisões eram tomadas no período pós-Stalin.

A própria formação do corpo que as decidiria, os políticos profissionais ou os raros arrivistas com carreira passageira, tornou-se menos controlável. Desde os tempos de Stalin, e de sua Constituição de 1936, pessoas sem um partido poderiam disputar a eleição conjuntamente com o candidato oficial do partido único. O que, devido aos riscos evidentes, jamais ocorria (LABIN, 1947, p.17). Apenas com a reforma eleitoral de Gorbachev em 1988 os candidatos sem partido acorreram aos pleitos, especialmente pelas Frentes Populares, com

⁹⁰ Eclodiu uma luta de juízes contra a Lei Contra Parasitas, de 1957, taxando-a publicamente de inconstitucional. Os jornais soviéticos davam voz às críticas da imprensa ocidental ao regime soviético – passando a combatê-las em seguida. Ainda assim a mídia oficial se torna veículo de uma cisão na barreira de informações. A disputa entre facções políticas dentro do PCUS também ocorria dentro dos principais jornais, como foi o caso da publicação na íntegra de discursos de Mao contra os revisionistas, matéria que serviu de munição para os grupos conservadores anti-Khrushchev (MEHNERT, 1966, p.335; 364-365).

bandeiras ecológicas, sociais, nacionalistas e que viriam a se constituir oficialmente como partidos – apesar de já o serem na prática (BROWN, 1997) – em 1990 e especialmente 1991, com o fim oficial do monopartidarismo. Comícios de massa eram reunidos para escolher três membros do partido para a disputa de uma vaga. O secretário distrital do partido escolhia de maneira informal a um dos três, que disputava sozinho o cargo. Votavam todos com mais de 18 anos e o governo poderia mobilizar até 5% do eleitorado para fiscalizar as eleições e “promover a participação de todos”:

No momento de votar, o eleitor se depara com uma cédula com um nome escrito. O fato de colocar aquela cédula na urna corresponde a um “sim”. Para votar contra, o eleitor precisa riscar o nome, pois é proibido escrever um nome diferente. Os eleitores, porém, pelo menos a nível local, ocasionalmente se recusavam a reagir como o esperado. Se um secretário do Partido incompetente indica alguém muito impopular, pode ocorrer que os “não” sejam tantos que o candidato é derrotado. Nesse caso, é convocada uma nova eleição (geralmente por um novo secretário do Partido) para eleger outro candidato (TIME-LIFE BOOKS, 1989, p.139-140).

Novamente, o sistema eleitoral permite uma infiltração muito maior de poder emanado de baixo do que o totalitarismo pode conceber. Para alcançar candidatos populares e não colocar em risco suas próprias carreiras políticas, os secretários do partido dos diferentes níveis (distritais, regionais, republicanos) atraíam primeiro para o partido e depois para as eleições pessoas que disfrutavam de amplo reconhecimento em diferentes segmentos da sociedade soviética⁹¹. Jovens poderiam encontrar membros destacados do Komsomol na cédula. Os ávidos por literatura, romancistas e novelistas. Os empolgados com a exploração espacial, cosmonautas⁹². Para quem se identificava com o disseminado mundo das ciências na URSS, cientistas renomados. Os adoradores do esporte poderiam contar com ex-pugilistas, enxadristas, halterofilistas, jogadores de hóquei e outros. Com as artes, músicos, produtores e atores. Além de representantes para as diferentes nacionalidades. O uso de celebridades para conquistar legitimação política não é uma exclusividade das democracias liberais. As democracias populares também as empregavam.

Após Stalin, o receio do retorno da tirania individual mobilizou os líderes políticos

⁹¹ A literatura soviética tocou no tema das eleições ainda nos anos 1950. A novela de Daniil Granin, na qual uma eleição forjada para uma célula do partido sofre uma reviravolta quando os membros passivos deixam de lado a lista pré-determinada e passam a se candidatar eles próprios. De fato, em 1957 em Tashkent, apenas após várias eleições seguidas a cúpula local conseguiu inserir seus sete e apenas sete candidatos escolhidos de antemão. O fato não se tornara único no país (MEHNERT, 1966, p.376; 379). O cinema precisou esperar as comédias sociais dos anos 1970-80 para tratar do mesmo assunto.

⁹² Como a primeira mulher no espaço, Valentina Tereshkova. De 1966 a 1974, ela foi membro do Soviete Supremo da União Soviética, de 1974 a 1989, membro do Presidium do Soviete Supremo, e de 1969 a 1991, ela estava no Comitê Central do Partido Comunista. Teria chegado ao Politburo, sendo a segunda mulher a adentrá-lo e a primeira desde os anos 1960.

do país. A noção de liderança coletiva ou colegiada, prevista pelos bolcheviques antes mesmo da revolução, foi reforçada. Os políticos viam-se atados a listas prévias de escolha para cargos, do aval de secretários em posições verticais e horizontais, da aprovação final de instâncias do poder soviético. O Politburo reunia-se obrigatoriamente apenas uma vez por semana, podendo ser reunido de maneira extraordinária. Lewin (2009) mostra que cabia ao chefe do Secretariado escolher e elencar a pauta de discussões – tão ampla que restava pouca liberdade de manobra. Um poder nada desprezível que auxiliou a seu chefe, Chernenko, chegar a secretário-geral do PCUS. Os cargos concentrados nas estruturas do Estado estavam longe de serem totalmente submissos aos líderes do partido, como os sucessivos embates (1953-54; 1956-57) do secretário Khrushchev e o presidente do Conselho de Ministros, Malenkov, e as frequentes rugas entre o secretário Brejnev, o presidente do Conselho de Ministros, Kosigyn, e o presidente do Soviete Supremo, Podgorny, demonstram.

Suponhamos que um membro da Academia atinja a idade de 60 anos. O costume é distingui-lo com a outorga de uma condecoração – na maioria das vezes, a “a bandeira vermelha do trabalho”. A pesada maquinaria da Academia das Ciências estuda a fundo essa questão de rotina [...]. Não obstante tudo isso, o Presidente do Soviete Supremo só assinará o decreto de entrega da distinção àquele homem honrado depois de ter recebido a cópia [...] do Secretariado do Comitê Central [...]. O Conselho de Ministros se encontra igualmente na situação de receber ordens; não pode também, malgrado todas as constatações positivas, promover ao posto superior um general, mesmo o mais talentoso, antes de ter recebido o [...] extrato do protocolo do Secretariado do Comitê Central [...].

Os órgãos dirigentes da Nomenclatura se agarram firmemente a seu monopólio de decisão. O resultado disso, é claro, é a obrigação de fazer passar por um número infinito de casos, em que deve ser tomada uma decisão, pelo gargalo estreito dos gabinetes e dos secretariados. Esses órgãos se transformam em máquinas de tomar decisões, ou melhor, em máquinas de selar as decisões pré-fabricadas; e nem pode ser de outra maneira, já que, em uma única reunião, é preciso examinar 100 casos desse tipo. Após sua partida para o Ocidente, no fim dos anos 20, Bajanov, Secretário do Politburo, contou que as ordens do dia das reuniões por vezes tinham 80, 100 e até mesmo 150 itens! [...].

A consequência inesperada do monopólio da decisão, de que gozam os gabinetes e os secretariados, é que, na maioria das vezes, de modo algum eles tomam a decisão, mas estas são efetivadas somente pelos aparelhos, que dividem com seus chefes as delícias do poder [...].

É claro que o primeiro secretário (que no tempo de Stalin se esforçava em aparecer como um superior decidido, no tempo de Malenkov afirmava agir na ocasião favorável no tempo de Khrushchev com iniciativa, e hoje se gaba de espírito de decisão salpicado de reflexão) vai, por motivos de prestígio, modificar uma certa porcentagem de decisões, mas a grande maioria dos projetos não se altera (VOSLENSKY, 1980, p.129).

Volkogonov (2008) lembra-se dos casos em que o Politburo se via inserido em resoluções sobre o valor do tabelamento dos preços da manteiga e do sal (e não o Gosplan e os respectivos ministérios, que os estabeleceram inicialmente, mas sofreram resistência do aparato, que recorreu à instância máxima do poder por uma nova resolução). Lewin (2007) se

vê obrigado a se perguntar se o poder de fato não residia na burocracia do Secretariado e não no gabinete do secretário-geral. No entanto, como lembra, apenas selecionavam os debates e não os conduziam. A tomada de decisões no partido assemelhava-se a uma grande, lenta e complexa máquina sem um núcleo fixo. A ideia de uma burocracia acéfala, se não adequada, certamente não é falsa. Apesar de uma hierarquia clara de poder localizada no secretário-geral e, em seguida, no Politburo, no Secretariado, no Comitê Central e no Soviete Supremo, os poderes em cada nível encontravam-se limitados de fato e de direito⁹³. A tal ponto que Gorbachev, para levar adiante suas reformas, criou o cargo de presidente da URSS, unificando o poder executivo em uma só pessoa, independente de outras instâncias e das amarras da necessidade de consenso com outras figuras políticas importantes e encasteladas, e que não se poderia controlá-las. Tal sistema evidencia a importância do jogo entre os diferentes grupos de interesse para o funcionamento político da URSS. Poder-se-ia afirmar que esse poder difuso se restringia ao partido, constituindo-se numa partidocracia (ZEMTSOV, 1985, p.129-133). Porém, instituições não-partidárias, como o complexo industrial-militar, também participavam da tomada de decisões.

Não era apenas o partido que estava cindido em diferentes facções e grupos de interesse. Essa divisão possuía raízes sociais. Na era Khrushchev os combates entre facções era visível pelas disputas por cargos-chave⁹⁴ em organizações não-partidárias, como revistas, universidades, instituições de pesquisa, círculos criativos dos estúdios, bem como na liberação e no caráter de pesquisas e obras por esses organismos. Os soviétólogos, em geral, afirmam que não havia espaço para uma oposição organizada na URSS. Os fatos indicam o contrário. Essa oposição apenas não poderia ser reconhecida e oficializada como partido num sistema unipartidário:

Conscientemente ou não, os escritores estavam de fato tornando-se uma oposição, no sentido em que chamavas às contas o Partido e o Governo, esquadrinhando os pontos negativos da vida soviética. Em seu fervor de reformas, os liberais não

⁹³ Overy, totalitarista, ataca o conceito de governo policrático, “um Estado político de múltiplos centros de poder, e antônimo de “autocracia”” (OVERY, 2009, p.103) – um engano já que todos os demais centros de poder dependeriam unicamente do líder, que poderia pulverizá-los legalmente, consuetudinariamente ou não. E não ter sido preciso fazer isso revela o quanto o único centro real controlava os demais. Que jamais concordaria com o exercício do poder em múltiplos centros. No entanto, tal teoria estava mais próxima da realidade soviética do que a defendida por Overy.

⁹⁴ As pressões sobre Khrushchev (Crise dos Mísseis, aumentos de preços, racionamento, casos de espionagem) solaparam o poder do secretário-geral na segunda metade de 1962. As facções conservadoras se fortalecem contra os liberais e reformistas. O refluxo do poder político de Khrushchev também é o refluxo da influência dos liberais na literatura e artes. Os últimos grandes livros liberais e críticos são lançados no fim de 1962 (ROTHBERG, 1972, p.74). O cinema ainda perdurou com seu viés crítico até o fim de 1964, com a liberação dos últimos filmes produzidos ainda sob o secretário caído. A sorte da facção predominante no Kremlin também era a sorte de seus apoiadores na sociedade.

limitavam de modo algum seus ataques aos Drozdovs [personagem literário burocrata e corrupto] ou à burocracia. Recusavam-se a aceitar a explicação simplista de que tudo de errado na sociedade soviética pudesse ser explicado convenientemente pelo “culto do indivíduo” ou mesmo pela pessoa ou personalidade do próprio Stalin. Eles se aprofundavam mais, revelando a corrupção, a covardia pública e privada, a apatia e a indiferença e o atraso econômico. Viam a Rússia nos espasmos do que parecia um mal congênito, do qual ninguém tinha ainda oferecido um adequado diagnóstico, muito menos uma perspectiva de cura [...]. Do mesmo modo que o antiestalinismo proporcionava a Khrushchev a alavanca para arrancar do poder “homens da velha guarda” – Malenkov, Molotov, Kaganovich – propiciava também aos liberais literários os meios de desbaratar os estalinistas literários – Vsevolod Kochetov, Nikolai Gribachev, Anatoly Sofronov, Leonid Sobolev, D. Starikov, Vladimir Yremilov, Georgy Markov, para citar apenas alguns dos mais doutrinários (ROTHBERG, 1972, p.32; 55. Tradução livre).

Da mesma forma que no campo da literatura, no cinema, os orçamentos das superproduções de Chiaureli acabaram divididos entre cineastas moderados e liberais, e o antigo expoente stalinista encontrou trabalho apenas na sua provincial Geórgia natal, sendo afastado de Moscou e das ligações políticas possíveis.

Nos anos Brejnev, com a disseminação das publicações clandestinas, tornou-se possível identificar que a sociedade civil encontrava-se igualmente fraturada. As diferentes publicações mostravam vieses muito diferentes entre os grupos de dissidentes e outros críticos ao regime. Sequer havia monolitismo na contestação das políticas oficiais, pois enquanto alguns grupos condenavam algumas diretrizes e apoiavam outras, outros possuíam posições inversas, e alguns dissidentes combatiam o regime como um todo.

A movimentação da sociedade nessas décadas também indica as dificuldades do governo em estabelecer seu controle, quanto mais sua ideologia.

Enquanto a economia do país crescia a ritmo acelerado e o regime se esforçava para quebrar redutos das antigas classes czaristas, a mobilidade social na indústria cinematográfica (e na economia em geral) foi intensa. Com a estabilização dos extratos médios, que desconhecera grandes expurgos após Stalin (apesar da ocorrência de depurações ocasionais com a troca da facção hegemônica no poder, como sob Khrushchev ou Gorbachev), a mobilidade para baixo diminuiu. Para sedimentar sua condição social, casamentos intra-extratos tornaram-se comuns, bem como práticas nepotistas – fato novo na sociedade soviética, fruto de uma revolução profunda, mas que provava apenas sua convergência para práticas de uma sociedade estabelecida. As castas das elites soviéticas não eram fundamentalmente diferentes das existentes em democracias liberais. Com a diminuição do ritmo de crescimento da economia nos anos 1970, a busca por proteção do próprio status aumentou, enquanto havia pressão não liberada de camadas inferiores com os sonhos de ascensão social inspirados na geração anterior. Em 1958 Khrushchev aboliu as limitações para

os filhos da elite em universidades para garantir o acesso aos demais (MEHNERT, 1966, p.160). Institutos superiores, como a VGIK, antes obrigadas a reservar vagas para os níveis inferiores da sociedade, tornaram-se baluartes para os extratos médios⁹⁵. A imobilidade vertical também era constatável pela mudança demográfica nas premiações de cineastas. A idade média dos diretores de cinema vencedores de concursos era de 30 anos ou menos por volta de 1935. Em 1974 havia subido para 60 anos (MANDEL, 1989, p.40). Práticas de corrupção entre populares e a própria elite, que sempre existiram, ganharam vulto. O sentimento de insatisfação com o regime, ou ao menos com as condições de vida, aumentou⁹⁶. A diminuição no ritmo de aumento do consumo individual era perceptível. O menor número de vagas em bons empregos mudou também a seleção de mão-de-obra. Entre 1976 e 1981 os passaportes internos deixaram de constar o item “origem social” – até então o fato de ser filho de proletários ou camponeses poderia ocasionalmente assegurar a colocação diante de um filho das antigas classes czaristas. Tal distinção, na prática, passou a ser por nacionalidades confiáveis e privilegiadas ou não (MANDEL, 1989, p.40).

Na URSS, o poder político conferia poder financeiro, e não o contrário, como nas democracias liberais. Apesar de quadros do partido e do Estado evoluírem no fim dos anos 1970 e 1980 para um comensalismo com a máfia e o crime organizado, os últimos não exerciam poder político sobre os primeiros. Recebiam benefícios políticos, como salvaguardas (i)legais, porém apenas por estarem ligados aos figurões. Em alguns lugares a nomenclatura tornou-se a própria máfia, dispensando atravessadores, como o caso do partido na Geórgia, Azerbaijão e no Uzbequistão⁹⁷, destrinchados pela mídia soviética, a ponto de

⁹⁵ Zemtsov (1985, p.87) traz o caso em um instituto especializado: “Em 1971, uma pesquisa realizada entre os alunos do Instituto de Relações Internacionais revelou que 312 deles eram filhos de importantes funcionários do Partido, 210 de altos burocratas, 180 de altas patentes militares, e cinquenta eram filhos de acadêmicos e professores; somente oito eram filhos de operários, e dois de camponeses”.

⁹⁶ Mandel cita uma pesquisa de opinião pública realizada em 1985: 45% das pessoas acreditavam que os serviços médicos eram piores que dez anos antes, 52% que as lojas estavam menos providas do que dez anos antes e 54% que o transporte coletivo piorou (MANDEL, 1989, p.23).

⁹⁷ “Na primavera e no verão de 1984, os jornais do Uzbequistão descreveram a realidade da ampla e irrestrita corrupção em que viviam as elites da república, e que se manifestava sob a forma de nepotismo, subornos, estelionatos e abusos de poder. Embora ninguém viesse a ser acusado de crimes políticos, muitos, inclusive ministros e secretários de comitês do Partido, foram demitidos. O secretário-geral do Partido Comunista do Uzbequistão morreu nessa época. Tivesse vivido, Sharif Rashidov talvez perdesse o cargo, também, a exemplo do que aconteceu, dez anos antes, aos dirigentes do Azerbaijão e da Geórgia. Mas é igualmente possível que, se não tivesse morrido, Rashidov fosse capaz de, manobrando com sua autoridade, deter a maré de revelações da imprensa sobre os seus amigos. Afinal de contas, durante quase um quarto de século ele fora senhor absoluto da república do Uzbequistão” (MENEY, 1984, p.28). A repressão na Geórgia, promovida por Shevardnadze, futuro chanceler de Gorbachev, resultou entre 1974-75 em 25 mil prisões, sendo 9 mil de membros do partido, 7 mil do Komsomol, 68 do Judiciário (CLAUDIN, 1983, p.88). Tal atuação rendeu-lhe a fama de caçador de corruptos, o que alavancou sua carreira para Moscou. Gorbachev procurou aproveitar-se desta popularidade o tornando chanceler (BROWN, 1997). Campanhas contra a corrupção também serviam para as diferentes facções do partido minar o poder de facções rivais. Os dirigentes do comércio estatal apoiavam destacados conservadores

Meney (1984), chamá-la de cleptocracia. O que era um exagero naquele momento. Mas não o era em absoluto durante a reinstauração do capitalismo. A corrupção tornou-se tão comum que recebeu um jargão popular: *na levo*, jeitinho, ou *blat*, pistolão (MANDEL, 1989, p30). Cineastas não recebiam “rações do Kremlin” – benefícios no formato de um vale-alimentação que não era cotado no valor nominal do rublo, mas sim em rublos-ouro, com poder de compra muito maior. Eram atributo exclusivo dos alto-funcionários (ZEMTSOV, 1985, p.40). No entanto, seus salários e gratificações em rublos normais, além de royalties para possíveis exportações de filmes, permitia o acesso às lojas exclusivas da elite. Se posição significava dinheiro, no âmbito do partido, para outros segmentos, dinheiro significava privilégios, apesar de não resultar em poder político⁹⁸. Assim, a afirmação de Zemtsov (1985, p.15) de que “na União Soviética, privilégios valem mais do que dinheiro. São legitimados pelo Partido e isentos de impostos”, serve muito para os burocratas. Mas não para todos os segmentos sociais privilegiados.

As reformas de Khrushchev não foram apenas culturais. Também foram econômicas, atingindo o âmago do sistema soviético: a centralização. Hanson (2003, p.58) prefere pensar em territorialização e não descentralização, já que o poder de decisão não ficou nas mãos dos dirigentes das empresas – o que só viria parcialmente com as reformas de Kosingyn, nos anos Brejnev – mas sim com o primeiro-secretário do partido de cada região econômica (*sovmarkhozy*). Estas, em número de 105, inicialmente, coincidiam parcialmente com as fronteiras das províncias administrativas (*oblast*). A intenção de Khrushchev era diminuir o departamentalismo (*vedomstvennost*), a tendência para o isolamento dos ministérios em

como Brezhnev e Grishin contra as ações do KGB do reformador Andropov, que visavam, entre outros, aqueles mesmos dirigentes. Um dos canais de negociação dos desvios no abastecimento passava pela própria filha de Brezhnev, Galina (DUHAMEL, 2010, p.22; 104). A fação de Andropov, ao suceder a de Brezhnev em 1982, iniciou uma campanha que atingiu o círculo íntimo e familiar de Brezhnev – Galina, seu irmão e seu marido foram condenados por tráfico de diamantes (GLINSKY; REDDAWAY, 2001, p.115). Alguns casos, quando envolviam figurões devidamente bem colocados junto à liderança do momento, eram ocultos ou tergiversados pela mídia soviética (MENEY, 1984, p.39). O retorno dos conservadores, com Chernenko, estancou as investigações e a mídia soviética. A derrota de Grishin por Gorbachev no Politburo (BROWN, 1997, p.70), levou este a reiniciar a campanha, novamente concentrada sobre o círculo de Brezhnev. Churbanov, o marido de Galina Brezhneva, seria indiciado também pelo escândalo do desvio do algodão do Uzbequistão, em 1987.

⁹⁸ Outra importante fonte de bens de consumo era o mercado negro. No começo dos anos 1980 mais de um terço das compras dos consumidores soviéticos realizava-se por esse meio. Em 1984-86, em Leningrado, no mínimo 34% dos consumidores frequentavam o mercado negro (CHERNYSHOVA, 2013, p.94). As reformas liberalizantes de 1979 facilitaram o desvio da produção das empresas públicas para o mercado negro. O cinema, por sua própria natureza, foi menos afetado do que as fábricas de caviar, por exemplo, e outras atividades dirigidas para bens de consumo. Todd (1976) afirma que foi a tentativa de passagem da produção de bens de capital – como o cinema, difíceis de serem apoderados por particulares – para o consumo o que incentivaram o mercado negro de produtos e de mão-de-obra. No entanto, sob Stalin, apesar de representativamente pequeno na economia soviética, esse setor se expandiu lentamente na maior parte do tempo sem provocar os mesmos efeitos que foram percebidos nos anos 1970-80. A infiltração do mercado negro no cinema ocorria por meio do desvio e da venda privada de ingressos.

Moscou, contra o qual moveu uma campanha na mídia. No entanto, essa tendência foi substituída pela autarquia em cada região econômica, novamente resultando em baixo aproveitamento dos recursos. Politicamente, ao eliminar a maioria dos ministérios (restaram apenas os vinculados ao complexo industrial-militar, na forma da Comissão Militar-Industrial, VPK), conseguiu a vitória de quebrar os círculos de apoiadores das facções derrotadas do “grupo anti-partido”, ainda encasteladas em Moscou. Aqueles que mantiveram suas funções foram obrigados a se mover para as províncias, longe da capital e sua política. Com a queda de Khrushchev, o poder dos ministérios foi rapidamente restabelecido, juntamente com a centralização da economia e o fim do experimento dos *sovmarkhozy*. A pressão por reformas, no entanto, não terminou. Além das ações de Kosingyn (LEWIN, 2007), o meio acadêmico também apresentou grandes debates econômicos entre os defensores da liberalização (Liberman, Trapeznikov, Nemtchianov) e os da gerência por computadores (o nobelizado Kantórovich) (CLAUDIN, 1983, p.15). A coligação chefiada por Brejnev, atrelada a vários compromissos, não pode se decidir por nenhuma opção, já que contrariaria parte de sua base de apoio. Tanto as reformas liberalizantes de Kosingyn como as propostas centralizadoras e planificadoras de uma internet soviética que identificasse e racionalizasse os recursos na indústria e varejo foram abandonadas (SEGRILLO, 2000, 2015). O país rumou para meia-reformas que deram maior autonomia aos diretores de empresas, mas que tornaram impossível uma verdadeira planificação e centralização – um caos, segundo Kagarlitsky (1993).

O cinema também experimentou uma descentralização com o Estúdio Criativo Experimental, criado em 1964 – 1963 segundo Lawton (1992b, p.76) – por Chukhrai e Vladimir Pozner. Pozner emigrou da Rússia em 1922. Sua carreira na MGM encerrou-se de maneira abrupta quando o governo americano o acusou de espionagem. De volta a URSS em 1952, defendeu que a indústria cinematográfica deveria seguir parâmetros de organização americanos. O ECE possibilitava ao estúdio a escolha do script, seleção do diretor, dos atores e da equipe e estabelecimento de prazos sem a negociação prévia com a Goskino – que costumava fazer alterações por meios morosos. Com a queda de Khrushchev, o modelo do “Estúdio Chukhrai” foi mantido por Kosygin durante suas reformas, e abolido em 1976, por um modelo econômico novamente centralizado (com uma lista de valores fixos de financiamento para cada gênero de filme, baseada na lucratividade média dos filmes deste mesmo gênero) e maior cuidado da censura, já que a “independência da unidade [de produção] ‘provocou a criação de espetáculos ao invés de filmes devotados a problemas históricos, revolucionários e contemporâneos” (DAWSON; HOLMES, 2012, p.49). Para que Chukhrai tivesse seu estúdio, foi necessária a autorização do Conselho dos Ministros da

URSS. Chukhrai tornou-se o diretor artístico, Konstantin Simonov, o chefe do departamento de roteiros, e Vladimir Pozner o diretor executivo. As instalações continuavam sendo jurisdição da Goskino, e em todos os demais assuntos o estúdio era independente (LAWTON, 1992b, p.77). É notável que uma entidade que bradava por liberdade artística e cinema autoral fosse a única a tornar o papel do diretor executivo ou produtor uma norma. A tríade do estúdio experimental garantia qualidade artística e um gerenciamento financeiro no modelo americano. O sucesso resultante gerou críticas de outros cineastas. Talvez seu maior diferencial fosse o total controle por parte do diretor (e do produtor) sobre todas as contratações – do diretor de fotografia, ao cenografista, aos atores e roteiristas. Escapar às morosas indicações do conselho coletivo do estúdio representava um ganho de tempo e menores custos, além da possibilidade de troca de pessoal durante as gravações, ou uma maior liberdade para se impor os próprios nomes desejados na equipe.

O experimento só chegou ao fim porque um de seus filmes foi censurado. *The beginning of an unknown era*, de 1967, gerou um grande prejuízo ao não ser liberado para os cinemas. Filipp Ermash, chefe da Goskino, trancou o ECE em 1972. Ermash tornou-se presidente da Goskino (1972-86) em decorrência de suas ligações com Andrei Kirilenko, do entourage de Brejnev. Já possuía a cadeira do Departamento da Cultura do Comitê Central. Nos anos 1970, tanto o chefe da Mosfilm, Nikolay Sizov, quanto o chefe do departamento de roteiros, Leonid Nekhoroshev, apesar da imagem de intelectuais, eram membros do partido muito bem relacionados. Ser apenas um profissional da área não bastava para conquistar confiança e ocupar cargos cobiçados que dependiam de indicações (LAWTON, 1992b, p.78; 9; 11).

Figura 11



Chukhrai utiliza a montagem para reforçar sua mensagem: após a presença monumental de Stalin, ao fundo, obstruir a reabilitação do piloto feito prisioneiro, o líder falece e a cena se abre para um filete de água vindo das geleiras, que se expande e transforma-se numa torrente de degelo. CÉU limpo [Chistoe nebo]. Grigori Chukhrai, 1961.

As origens legais da descentralização do cinema encontravam-se ainda na era Stalin. Os decretos de 1940 acenavam com a possibilidade futura de um fundo formado a partir dos lucros dos estúdios para que estes fomentassem filmes artísticos sem muita esperança de retorno financeiro. O Comitê de Cinema permitiria a modificação do script e do roteiro de produção pelo diretor após sua aprovação e flexibilizaria o aumento do orçamento – ambas as modificações sob a escusa de que o trabalho prático poderia gerar problemas ou gastos não previamente apuráveis. Essas medidas foram apenas parcialmente implementadas sob Khrushchev (MILLER, 2010, p.48).

Assim, em 1940, o governo soviético emitiu dois decretos, que responderam à crise e à insatisfação vinda de baixo. A primeira delas, emitida em 11 de janeiro de 1940, estabeleceu conselhos artísticos nos estúdios de Moscou, Leningrado, Kiev, Tbilisi, Odessa e Soiuzdetfilm. O segundo decreto surgiu em 29 de outubro daquele ano. Criou vários cargos de líder artístico na maioria dos estúdios soviéticos e dentro do Comitê de Cinema. Bolshakov apoiou entusiasticamente os novos decretos, argumentando que as novas instituições lidariam amplamente com questões artísticas (MILLER, 2010, p.48. Tradução livre).

Com Khrushchev, os estúdios passaram a controlar a produção de seus próprios filmes. As decisões sobre escolha de roteiros, alterações nestes, orçamento e orçamentos suplementares, escolha de pessoal técnico, atores, cortes, refilmagens e autocensura passaram a ser questão interna, decididos em comissões, coletivamente: apesar de todos nos estúdios entenderem até onde poderiam ir sem que sua produção fosse barrada na distribuição e amargassem prejuízo financeiro e dificuldades para obter encomendas subsequentes. A censura foi descentralizada, com ênfase na governança do próprio estúdio e não mais em órgãos centrais do governo.

O termo “degelo” apareceu em 1954, com o romance crítico de Ilya Ehrenburg com o mesmo nome (KOZLOV; GILBURD, 2013). O cinema soviético retornou ao ocidente depois da ausência sentida desde os anos 1930. Havia uma onda geral de renovação no cinema de arte – fosse na Itália, França ou URSS, mas como nesta o cinema ganhava vulto pela ação do Estado, o impacto dessa renovação foi mais intenso. Foi caracterizado pelo humanismo baseado no indivíduo e no questionamento dos cânones oficiais. No cinema, o degelo começa no fim de 1954 com a volta de Ivan Pyrev ao comando da Mosfilm (fora seu chefe durante a guerra). Autocrático, recebeu a encomenda do plano quinquenal de 75 filmes para 1956. O número de filmes aumentou, oferecendo verdadeira oportunidade de escolha

para a audiência, impulsionando o desenvolvimento da cultura de consumo na área. As revistas renasceram: *Arte do Cinema* novamente fazia análises críticas e *Tela soviética* foi reimpressa a partir de 1957 (YOUNGBLOOD, 2007, p.108-109). Em 1954, o II Congresso dos Escritores flexibiliza o socialismo realista, e em 1959 reiniciou-se a abertura para o cinema estrangeiro com a reedição do Festival Internacional de Cinema de Moscou (que existia desde os tempos de Stalin), que se tornou regular (LABARRÈRE, 2009). Filmes europeus ocidentais e mesmo americanos passaram a ser exibidos novamente na URSS. Cortes com o intuito de censura não eram incomuns. Alguns escritores e compositores anteriormente banidos, como Anna Akhmatova e Mikhail Zoshchenko, entre outros, foram trazidos de volta à vida pública. Em 1962, Khrushchev aprovou pessoalmente a publicação da história de Aleksandr Solzhenitsyn, *Um dia na vida de Ivan Denisovich*, que circulou em publicações comunistas mundo afora – inclusive no jornal *Novos rumos*. A arte tornou-se um meio de se atingir os valores morais e a imagem das facções e grupos conservadores, enfraquecendo suas posições. Ou ao menos era o que a facção reformista de Khrushchev pretendia.

Segundo Mehnert, a escola oficial do degelo não era de fato um realismo socialista, mas um “idealismo socialista”, a utopia futura tomada pela realidade presente. Uma tentativa do regime de Khrushchev de orientar uma fuga da realidade pela substituição do realismo socialista pelo romantismo socialista⁹⁹ – um romantismo dirigido não ao ente amado, ao passado, mas sim à pátria, à construção do socialismo, ao futuro. O que pouco impacto causa entre a juventude, que prefere o romantismo dos livros de Jack London, “que gozam de muita popularidade” na URSS. Tampouco conquista a maioria ou os principais artistas e diretores para sua causa. O Instituto Gorki de poesia e literatura transformou-se num centro de jovens artistas apolíticos e defensores da autonomia da arte. No pós-stalinismo o socialismo realista tornou-se mais realista de fato, abordando as condições reais da experiência cotidiana soviética. Na era stalinista, o socialismo realista pretendia não retratar como o mundo era, mas como deveria ser, segundo as necessidades políticas e ideológicas do partido durante a construção do socialismo num só país (MEHNERT, 1966, p. 228; 229; 226).

Para Youngblood (2007, p.131-132), com o processo de desestalinização saem de cena os grandes heróis e o realismo socialista, para além da cartilha oficial, sofre uma transformação, torna-se mais genuinamente “realista”, com personagens com caracterização mais humana e argumentos mais sinceros. Vigora o desapego a personalidades e a

⁹⁹ Apesar da expressão ser retomada por Khrushchev, foi forjada originalmente pelo próprio Jdanov em seus textos fundamentais para o realismo socialista em 1934 (OUKADEROVA, 2017, p.30).

continuidade de uma linha ideológica clara e engajada. O Desgelo, se renovou o cinema como arte, também permitiu que se desenvolvesse melhor seu papel de entretenimento. Os estúdios competiam pela audiência. Tramas mais suaves poderiam trazer mais expectadores. O cinema-arte renasceu no país, mas a população amava os filmes ao estilo hollywoodiano. Queriam humanidade, sim, mas também uma história simples e bem-contada que justificasse seus sacrifícios passados.

O direcionamento do plano quinquenal para o consumo (1971-75) favoreceu o desenvolvimento da cultura de consumo (CHERNYSHOVA, 2013), que foi aburguesada (LAWTON, 1992b, p.10). A Goskino de Ermash rapidamente direcionou a indústria do cinema para os filmes comerciais, para satisfazer ao público e gerar lucro ao Estado. Os ideais socialistas não foram completamente descartados. O resultado foram filmes como *Moscou não acredita em lágrimas* [Moskva slezam ne verit], de 1980, que foram aplaudidos pelas massas, pelos ideólogos do partido e por Hollywood. A própria VGIK estabeleceu um ranking dos tópicos com maior apelo popular:

- 1) Tema contemporâneo;
- 2) Produção russa (em oposição a outras repúblicas);
- 3) Adaptação de um livro popular;
- 4) Tempo acelerado;
- 5) Continuidade (sem flashbacks);
- 6) Simplicidade;
- 7) Espetacular (efeitos espetaculares, cenas com multidões e figurinos);
- 8) Personagens conduzidos de maneira ativa e atrativa;
- 9) Título apelativo.

Adicionando sexo e violência e substituindo “americano por “russo” no item número 2, esta lista poderia ser usada para caracterizar muitos dos sucessos de bilheteria nos Estados Unidos nas últimas décadas. De fato, Ermash era conhecido como um admirador da indústria cinematográfica de Hollywood (LAWTON, 1992b, p.10-11. Tradução livre).

Lawton e Youngblood são representantes dos revisionistas que pensam o cinema soviético como similar ao americano, ou ao menos em comparação a este. Lawton mostra que, institucionalmente, existiam pressões contrárias entre a Goskino e o sindicato – um exigindo filmes comerciais, o outro, liberdade artística e maior descentralização. O sindicato, no entanto, era passivo. Filmes comerciais eram desprezados pelos cineastas, chamados de filmes “cinzentos”. Eram vistos como pouco sofisticados, de baixo nível técnico, com tramas previsíveis. No entanto, os filmes “mais medíocres” muitas vezes, mas nem sempre eram os mais populares (LAWTON, 1992b, p.11). A publicidade de filmes ganhou ímpeto com a expansão das ambições de consumo. Em 1966 Brejnev criou uma nova lei de propaganda

segundo a qual as empresas deveriam aplicar no mínimo 1% de suas receitas em divulgação. O que foi um incentivo para a indústria do audiovisual (SIMHA, 2017).

1.4. *Perestroika*: novo modelo para a indústria do cinema e para a historiografia

Nos anos 1980 a indústria cinematográfica acompanhou uma constante diminuição em sua renda, provocada pelos novos hábitos dos consumidores soviéticos. Segundo Youngblood (2007, p.143), os estúdios passaram a enfrentar a concorrência com a televisão. O número de ingressos vendidos caiu 20% na década entre meados dos anos 1960 e 1970. A indústria ainda sofreu uma maior competição com o produto importando nas décadas de 1970 e 1980¹⁰⁰. Os diretores sofreram pressão para produzir para as massas, gêneros leves como comédias, ficção-científica (um gênero quase sempre crítico, mas que a autora preferiu não abordar por essa faceta), filmes de detetives, e, se bem feitos, melodramas contemporâneos. Assim, diretores de filmes de guerra passaram por uma peneira. Segundo Roberts (1999, p.142), na década seguinte intensificou-se a tendência de queda na frequência dos cinemas. Em 1980, 89% dos soviéticos possuíam televisor. Em 1985 eram 93%. Em 1986 o soviético assistia em média 13-14 filmes ao ano. Número abaixo da frequência nos raros, precários e monótonos cinemas dos anos 1930.

Além dos filmes exibidos pela TV aberta, outra possibilidade de se consumir filmes no conforto e privacidade do lar era a utilização de videocassetes e fitas VHS. Diante do pequeno e limitado em variedade número de aparelhos e fitas, o mercado negro explodiu. As fitas piratas contavam com dubladores oficiais e conhecidos, que seguiam o sistema de dublagem típico soviético, e que recebiam pelo trabalho realizado em estúdios clandestinos – ou mesmo utilizando o espaço e o equipamento dos estatais, contando com uma rede de propinas e silêncio. O país também viu a eclosão de uma rede de cinemas particulares improvisados nas salas de estar das casas dos extratos médios, onde se poderia assistir a filmes de ação ou pornográficos produzidos nos Estados Unidos. A Estônia, privilegiada pela proximidade com a Finlândia, tornou-se o centro de uma “indústria doméstica” de fitas e videocassetes (MANDEL, 1989, p.45). Tal realidade era comum não só na URSS como no lado oriental de toda a Cortina de Ferro. As autoridades contavam com as leis contra o contrabando e a especulação para combater esse comportamento generalizado entre os níveis

¹⁰⁰ Em 1970, havia 150 filmes de países capitalistas disponíveis na URSS – diante de 1200 filmes soviéticos. Em 1973 já existiam 150 filmes de 70 países liberados em um ano (CHERNYSHOVA, 2013, p.139-140).

médios¹⁰¹. Fitas de cinema não eram os únicos produtos pirateados ou contrabandeados no país. LPs e fitas K7 obtidas fora dos canais oficiais ou mesmo proibidas no país tornaram-se comuns entre a juventude bem-estabelecida. No entanto, seu preço elevado significava um verdadeiro impedimento à maioria da população.

As reformas de Gorbachev permitiram a chegada ao poder dos grupos liberais dentro dos sindicatos e uniões, antes controlados por facções conservadoras ou moderadas. Vários cineastas concorreram à presidência do sindicato durante o V Congresso dos Cineastas Soviéticos. Nomes importantes como Lev Kulidjanov, Stanislav Rostotsky, e acima de todos, Sergei Bondarchuk, concorreram. No entanto, o novo ideólogo do PCUS, Alexander Yakovlev, já havia inserido apoiadores das novas políticas nas várias instituições culturais, de modo a poder influenciar nas eleições (BOOBYER, 2008, p.196). O eleito foi o vencedor do 14º Festival Internacional de Moscou, com seu *Vá e Veja* [Idi i smotri], Elem Klimov, que também era o protegido de Romm (GALICHENKO, 2013). Yakovlev, chefe do departamento de propaganda, arquitetou a eleição como uma ofensiva dos reformadores no meio cultural, em busca de apoio e de publicidade para as reformas (YOUNGBLOOD, 2007, p.198). O sindicato, sob Klimov, criou ainda em 1986 a Comissão de Conflito, dirigida pelo crítico de cinema e liberal Andrei Plakhov, com o objetivo de levantar a censura sobre os filmes retidos pela Goskino nas décadas anteriores. 1987-89 presenciou a liberação de todos eles, muitas vezes exibidos em festivais próprios. A liberação dos filmes censurados foi muito divulgada pela imprensa. Sua exibição reuniu a *intelligentsia* e cinéfilos apaixonados. Os filmes eram,

¹⁰¹ “O estoque de cassetes disponíveis para aluguel ainda é muito pequeno para uma população de mais de 280 milhões de pessoas. Em meados de 1985, havia apenas 250 cassetes produzidos oficialmente em distribuição, embora o número dobrasse até o final daquele ano e continuasse rapidamente a crescer a partir de então. O fracasso em antecipar esse novo desdobramento da revolução da televisão (um problema recorrente à medida que os formuladores de políticas soviéticos enfrentam uma revolução explosiva da informação) resultou em uma onda de importações ilegais para preencher o vazio. Esse influxo descontrolado de cassetes estava trazendo pornografia e filmes aos quais o regime fazia objeções por motivos políticos, como “Rocky IV” e “Rambo”. Isso se tornou conhecido através das prisões e julgamentos muito bem divulgados de empreendedores clandestinos. O mercado negro parece não ter limitações geográficas, e a escala às vezes é muito grande, como, por exemplo, o círculo em Riga, que, quando estourado pela polícia, continha 415 fitas. O círculo em Tashkent especializou-se em filmes de Bruce Lee e pornografia e foi de aldeia em aldeia mostrando as fitas para um público de 15 homens de cada vez. Um círculo de Moscou foi o mais sofisticado a ser relatado: empregou uma equipe de tradutores (muitos de institutos de prestígio) e vendeu cassetes e equipamento de vídeo. Um ano e meio a três anos e meio de prisão era a pena frequentemente aplicada para “especulação de vídeo”. Na tentativa de afirmar o controle sobre o fluxo de fitas de vídeo não oficiais, foi promulgada uma nova legislação que criminaliza a “criação, armazenamento, distribuição ou exibição de filmes propagando o “culto da violência e da crueldade”, um crime sujeito a prisão por até dois anos. Este adendo em agosto de 1986 ao código penal da República Russa serviu de modelo para as outras repúblicas” (FRIEDBERG; ISHAM, 2016, p.220. Tradução livre). O efeito para o público da exibição de filmes antissoviéticos como os de Stalone, Schwarzenegger e Chuck Norris pode ser apenas imaginado, já que não existiam listas de perguntas a serem respondidas. Além de motivações ideológicas antissoviéticas, a simples curiosidade sobre os filmes censurados na íntegra ou parcialmente pode ter levado comunistas sinceros até uma sala de exibição pirata. Em 1985 havia 450 títulos de VHS estrangeiros disponíveis no mercado negro (CHERNYSHOVA, 2013, p.140).

no entanto, densos, deprimentes ou datados demais para a grande audiência (YOUNGBLOOD, 2007, p.198). A visão dos reformadores sobre o processo que eles mesmos alcunharam de democratização nem sempre era positiva. Elem Klimov afirmou em outubro de 1989 que a URSS simplesmente não estava pronta para a democracia (HORTON; BRASHINSKY, 1992, p.35). Alexander Kamshalov, liberal, mas não tanto quanto Klimov, foi escolhido para presidir a Goskino no mesmo ano. Promoveu a única censura durante a glasnost, por considerar o filme *Astenicheskiy sindrom* [Síndrome Astênica], de 1990, obsceno (ROSENBAUM, 2004, p.46). O sindicato, e Klimov¹⁰², precisaram se conformar com a escolha do candidato da Goskino para gerir a VGIK, Alexander Novikov.

Durante a reforma, o conselho artístico do estúdio ainda ocupava as funções do financiamento e administração. Tomando o lugar do produtor. Renovaram-se as associações criativas (*tvorcheskie obedieniia*), ou unidades de produção, criadas ainda nos anos 1960. As associações eram organizadas segundo a base temática e o gênero dos filmes. Parte de seu corpo era indicada, e outra, eleita. Havia o choque entre diretores artísticos que desejavam “poder ditatorial” e as associações, controladas por funcionários ou profissionais ligados à Goskino. Estúdios pequenos possuíam em média duas ou três associações. Os grandes, dez. A Mosfilm, com seus 4 mil funcionários, possuía 11. Bondarchuk era o chefe da associação Tempo ou Primeira Associação, que cuidava das adaptações literárias e temas históricos. Por pertencer à “direita” e se opor às reformas ditas de “esquerda”, foi excluído de seu posto. Seu prestígio o manteve no estúdio. A associação União permaneceu com os mesmos membros por 20 anos. Comandada por Naumov e Alov, cuidava de filmes artísticos, incluindo *O espelho* - Tarkovsky dependia dos dois diretores para levar adiante seus filmes. Zelava pelos padrões do cinema moderno. Com as reformas de Kamshalov e Klimov, as indicações para diretor artístico e diretor, que antes precisavam passar pela aprovação formal do comitê do partido, o Collegium e o Secretariat, agora eram inteiramente decididas pelas associações por meio de contratos. Isso permitiu a associação de grandes estúdios, cooperativas independentes e associações para a consecução de filmes privados. A meta do governo Gorbachev era a de que a produção de filmes privados ou o sistema de autofinanciamento já estivessem implantados em janeiro de 1988. O que era irrealista. O sistema só se implantou inteiramente no começo de 1990. No II Plenum dos cineastas, em 1988, as reformas foram justificadas por suas pretensas relações com o passado: o estúdio criativo experimental de 1963, que estaria

¹⁰² Rollberg (2009, p.359) diverge de outros autores quanto ao período em que Klimov esteve à frente do cinema soviético. Ele aponta que devido ao choque com os antirreformistas e a desagregação da indústria, teria pedido demissão do cargo em 1988, sendo sucedido por seu vice, Andrei Smirnov.

em consonância com as reformas de Kosygin. Dizia-se que o Novo Modelo da perestroika era sua continuação (LAWTON, 1992b, p.72-76). Utilizavam-se termos e conceitos antigos para algo completamente novo. Uma manobra comum no mundo político e ideológico soviético e que permitiu a Gorbachev avançar com suas reformas políticas, econômicas e sociais e golpear o partido antes que a maioria de seus membros entendesse a profundidade das mudanças (BROWN, 1997). Chukhrai era um dos defensores dessa visão do passado como continuidade para o presente:

“Os princípios de nosso novo sistema são os mesmos daqueles introduzidos hoje nos mais dispareos setores da economia: *khozraschet* [autogestão ou autofinanciamento], avaliação do trabalho de acordo com os resultados, pagamento em relação com a carga de trabalho”. Em acréscimo, ele salientou o ponto que era o centro da atual perestroika: “Nós não tínhamos quaisquer recursos financeiros, exceto pelas receitas da distribuição de nossos filmes” (LAWTON, 1992b, p.77. Tradução livre).

Receitas que eram em média 3 milhões de rublos maiores do que em filmes estatais. O sistema “meritocrático” teria sido acusado pelos demais diretores e estúdios, que ficariam abaixo do nível de produção e de lucros do Novo Modelo. A partir do momento em que a perestroika definiu-se claramente como um movimento privatizador, em 1988-89, o número daqueles que se descobriram dissidentes ou inconformistas aumentou. Chukhrai afirmou, durante a perestroika, que o tempo de Brejnev não o inspirava.

Mas o problema não era apenas com a época, era também comigo... Eu não quero ser percebido como uma vítima do sistema, e de fato eu não fui uma vítima. Eu estava em uma constante luta com o sistema, e aquele que luta acerta e é acertado. Isso é normal (LAWTON, 1992b, p.78. Tradução livre).

A indústria foi radicalmente descentralizada. A Goskino manteve apenas a coordenação da distribuição. Em 1988 o diretor Nikolai Gubenko foi nomeado ministro da Cultura, demonstrando a importância do cinema para os reformadores. A censura foi abolida na prática nesse momento, e, oficialmente, em 1990 (YOUNGBLOOD, 2007, p.198). A partir de 1988 o estúdio e associações criativas recebiam da Goskino o financiamento. Um ano após a estreia no cinema, deveriam devolver o valor financiado e ficar com o lucro para novos filmes e melhorias técnicas e estruturais. O fim total do financiamento estatal estava previsto para poucos anos. No entanto, o financiamento inteiramente privado já estava disponível com a Lei das Cooperativas, de 1 de julho de 1988. Cooperativas de produção e distribuição surgiram no país. Os ministérios tentaram agir contra o fim do financiamento estatal ainda em 1988, mas não conseguiram. A Associação de Cinema Independente (ANK) foi registrada pelo Conselho da prefeitura de Moscou em maio de 1990. Ela reunia outras 55 organizações

(78 até junho de 1990) de produção e distribuição. As pequenas cooperativas se reuniram e escolheram um corpo de diretores vindos do ramo: Sergei Solovev, Nikita Mikhalkov, Vasily Pichul, Yuri Kara. A Lei de Empresas Estatais de 1987 permitiu que os estúdios poderiam negociar acordos comerciais internacionais sem passar por canais e controles estatais, destruindo o monopólio da Sovexportfilm dentro e fora do país. A porta para ofertas estrangeiras, coproduções e *joint-ventures* estava aberta. A euforia inicial de coproduções resultou em um número concreto muito menor até o fim de 1989. A Mosfilm decretou sua total separação da Sovexportfilm e transformação em empresa privada em maio de 1990 e elegeu seu diretor, Vladimir Dostal, também seu representante junto ao distribuidor nos EUA. A Sovexportfilm entrou com uma ação contra a apropriação dos direitos sobre os filmes do estúdio, e a Goskino deliberou que a Mosfilm possuiria apenas os filmes produzidos a partir de 1988. Enquanto isso, a Goskino procurava manter o controle sobre a oferta de filmes no mercado interno do país, com a manutenção do Conselho Principal de Distribuição de Filmes, que decidia valores de ingressos, número de cópias e sua distribuição geográfica para os cinemas – o que poderia ser usado com fins políticos. O que começou a mudar no fim de 1988, com a decisão dos conselhos (soviéticos) das repúblicas, regiões e cidades decidirem que filmes exibir. O que, no entanto, não se produziu na realidade. A partir de 1990, equipes de especialistas (sociólogos, críticos, acadêmicos, diretores de cinema, distribuidores) se reuniam nos estúdios para deliberar preços, a exibição de que filmes em que regiões de acordo com a possibilidade de lucros (LAWTON, 1992b, p.79-83).

A Goskino estabeleceu 154 organizações de cinevideo (KVO) para representar os soviéticos que possuíam teatros, que acabaram se aliando com a AKP para tentar impor um novo monopólio da distribuição. Segundo o Sindicato dos Cineastas, “isso seria indubitavelmente um duro golpe na liberdade criativa e na independência econômica que estava apenas nascendo em nosso cinema, o que irá novamente colocar nossa cinematografia em um estado de humilhante dependência para novo “centro”, e permitirá aos distribuidores favorecer filmes estrangeiros importados às expensas de nossa produção nacional”. Quando o Estúdio Gorki tentou quebrar o monopólio, negociando diretamente com os teatros, foi posto na lista negra da AKP e impedido de pôr seu produto no novo mercado. Os distribuidores, unidos aos novos bancos privados, procuraram controlar também a publicidade e desregular os preços dos ingressos. Por meio do mercado negro, apoderavam-se dos ingressos para revende-los por preços maiores, ou atuavam criminalmente, com intimidações e violência contra os pequenos distribuidores privados, lançados para fora do negócio. Alguns cinemas, apesar de apresentarem cartazes de filmes soviéticos, não vendiam seus ingressos,

reservando seu espaço para os lucrativos filmes americanos. Algumas cidades não viram o produto nacional por anos. Durante as primeiras feiras livres, em 1990, o produto estrangeiro massacrou as vendas dos filmes soviéticos, especialmente o das republicas e outros países do moribundo bloco soviético. A impressão geral era a da futura morte do cinema soviético com a total desregulamentação. Apenas filmes produzidos nos moldes americanos conseguiram atrair o público. Alguns diretores que clamavam pela desregulamentação como necessária para os filmes de arte aos quais se dedicavam, como Yuri Kara, rapidamente passaram a produzir filmes americanizados, nada artísticos. A ANK procurou obter até parte do sistema educacional público voltado para o cinema, ao tentar abocanhar a VGIK (LAWTON, 1992b, p.184; 85-90).

Segundo Lawton, a *Khozrschet* teve efeitos psicológicos diversos na população. Boa parte dela, os setores conservadores, a burocracia, viam o retorno do NEPman, da usura, do trabalho fácil recebendo mais do que o trabalho assalariado, e seus bolsos sendo esvaziados – o que ia tanto contra a moral soviética como a mentalidade camponesa (LAWTON, 1992b, p.90). A bilheteria desse período é dominada pelos filmes de ficção que abordam de maneira espetacular os problemas do país ou a nova liberdade. Crítica social, sexo e violência. Os filmes de guerra não podiam competir. O público estava saturado deles após 40 anos (YOUNGBLOOD, 2007, p.198).

Filmes como *Tank Klim Voroshilov-2* (1990), *Bryzgi shampanskogo* [Sprays de champagne] (1988) e *Stalingrad* (1989) enfrentaram esse ambiente desafiador com o fim do financiamento por bancos estatais e do fundo do Ministério do Cinema, competição acirrada com o produto estrangeiro e desinteresse pelo tema. A fonte de renda passou da produção para a distribuição, agora controlada por bancos privados e máfias violentas, que por boicote e outros atos açambarcavam a concorrência. O paraíso prometido do capitalismo e liberdade de iniciativa trouxe resultados completamente diferentes dos desejados pelos cineastas, que viram a indústria cinematográfica despencar de sua média anual de 150 filmes para uma dezena. Situação tão desesperada quando a da fome de filmes/*malokartine* do pós-guerra. Entre 1993-95 o cinema russo passou por sua melhor fase em números, mas apenas porque a indústria se tornou um meio para a lavagem de dinheiro, gerando uma bolha que estouraria em pouco tempo e a levaria para as condições anteriores de marasmo.

Quatro anos de guerra sobre o solo soviético seguidos de outro além das suas fronteiras ocidentais e orientais deixaram marcas profundas na população, nos líderes e no próprio sistema. Esses traumas criaram temas recorrentes nos filmes de guerra. Alguns muito antigos, como o enredo opondo traição e heroísmo, mas também outros significativamente

novos no cinema como um todo, como a guerra vista pela ótica de crianças e adolescentes, ou sob o regime soviético, como a religião e a experiência religiosa de combatentes e população durante o conflito.

Figura 12



O cinema da Glasnost toca em temas tabus. Apesar de impedirem a depredação e saque generalizado da aldeia soviética durante a retirada do Exército Vermelho, um dos soldados fica com parte dos espólios para si – uma caixa com garrafas de vodka e o colchão de uma *babushka*. *Tank Klim Voroshilov-2*. Igor Sheshukov, 1990.

2. ASPECTOS SOCIAIS E REVISÃO HISTÓRICA

2.1. Religião

A religião é um elemento privilegiado para uma melhor percepção da realidade soviética. Ao contrário da imagem difundida pela propaganda anticomunista, uma importante minoria era publicamente adepta de alguma religião¹⁰³. Após sua aparição na propaganda durante a guerra¹⁰⁴, acabou eclipsada no restante dos anos 1940 e combatida no início dos 1950. Durante a gestão Khrushchev ocorreu uma grande campanha pelo fechamento de igrejas, sinagogas e mesquitas. No entanto, o cinema, às vezes, não obedecia esta campanha, ou a criticava de maneira sutil. A exibição de manifestações religiosas em filmes de guerra e a crítica às políticas oficiais para a religião ganharam impulso nos anos Brejnev. A imagem da relação dos combatentes e da população civil com a religião mudou ao longo do tempo. A política do regime para com as religiões organizadas transitou entre fases de coexistência, combate e pragmatismo utilitarista. É importante notar que, para as massas, tampouco o cenário religioso foi cristalizado. Existiram importantes ondas sociais de revitalização do culto religioso, e outras de afastamento, secularização e ateísmo. Nos anos após a Revolução, a importância da religião decresceu, como nos anos 1950-60. Durante e após a Segunda Guerra, bem como a partir dos anos 1970, a influência religiosa passou a reconquistar terreno.

Havia poucas centenas de igrejas abertas e em funcionamento até a guerra. Em abril de 1946 já eram 10,544 e em janeiro de 1949, 14,477 (ANDERSON, 1994, p.9-16). A partir da segunda metade de 1954, o Comitê Central sentiu-se incomodado com o revival religioso. O considerava uma ação imperialista de infiltração, um fracasso das campanhas ideológicas oficiais, da adesão ao regime e uma forma de enfraquecimento econômico: a população se

¹⁰³ Em 1984 os números eram: 18% da população era de ortodoxos russos, 9% de muçulmanos, 3% de judeus, protestantes, ortodoxos georgianos e católicos romanos. Os ateus somavam 70% da população (ESTADOS UNIDOS DA AMÉRICA; CIA, 1984, p.209). Em 1990, em meio ao renascimento religioso e a emigração acelerada dos judeus para Israel, os números eram: 20% era ortodoxa russa, 10% muçulmanos, 1% judeus (ESTADOS UNIDOS DA AMÉRICA; CIA, 1990). Em 1987 há ainda os seguintes dados: 70% de ateus, 18% de ortodoxos, 9% da população da Ásia Central seriam muçulmanos (ALMANAQUE ABRIL 88, 1987, p.445).

¹⁰⁴ Na década de 1920, além da ampla campanha antirreligiosa, o regime pretendia estabelecer algum controle sobre as instituições religiosas ou criar lideranças internas nas fronteiras soviéticas, mas suscetíveis de vigilância. O arcebispo Aleksandr Vvendskii, um dos criados do movimento renovacionista, ou *obnovlentsy*, acabou recebendo o respaldo do regime para pregar sua versão social e igualitária dos Evangelhos, ainda na década de 1920 (MINER, 2003, p.21). Tal concepção era vista como progressista pelas autoridades. Apesar dos esforços, os setores tradicionalistas da Igreja Ortodoxa jamais admitiram a expansão dessa interpretação bíblica progressista. Em 1985, o Metropolitano de Kiev e Galícia afirmava que os católicos adeptos da Teologia da Libertação na América Latina cometiam erros acerca da fé (RAMET, 2005, p.114).

ausentava do trabalho em dias santos que não constavam como feriados no calendário oficial, peregrinações individuais ou em grupos a lugares sagrados resultavam em absenteísmo ainda maior; as festas religiosas seriam apenas uma desculpa para embriagar-se, entre os cristãos, e abater o rebanho tão necessário para a recomposição do setor agrícola – prática cristã e islâmica. Além disso, a resolução do partido queixava-se do obscurantismo dos religiosos frente à ciência e a educação no país, e de seus sacrifícios, entendidos como crueldade contra os animais. Temia-se a ameaça de uma união de forças nacionalistas e religiosas, quando ambas coincidiam, como o catolicismo lituano e ucraniano, o catolicismo ortodoxo grego ucraniano, o islamismo centro-asiático, o budismo nas fronteiras orientais, os seguidores das igrejas armênia e georgiana. Havia o sentimento de que se havia perdido o controle sobre o espírito da população, e que era necessário reavê-lo. A campanha ateísta foi renovada: agora menos agressiva do que nos anos 1920-30. Alguns jornais incorporaram-se à campanha, como o *Trud* [Trabalho] e o *Literatura i jizn* [Literatura e vida]. Não era conduzida apenas por Khrushchev, mas por outros políticos destacados, como os ideólogos Suslov e Ilichev, além do presidente do Conselho para Assuntos da Igreja Ortodoxa Russa, Kuroedov. Em agosto de 1959 o *Pravda* apresentou um editorial no qual diferencia o direito da liberdade de consciência da propagação impune de religiões estranhas ou contrárias aos interesses dos trabalhadores.

Tal campanha, no entanto, não foi endossada por todas as facções do partido. Simonov conseguiu espaço na ateísta *Nauka i religiya* [Ciência e religião] para publicar seu artigo de 1963 em que apontava para a “verdade moral e a beleza moral” de passagens da Bíblia (ANDERSON, 1994, p.22). Existia uma entidade que fiscalizava a todas as denominações religiosas do país, dos ortodoxos aos budistas: o Conselho de Assuntos Religiosos. A maior ferramenta de Khrushchev foi o fechamento de templos: havia 22,000 igrejas ortodoxas em 1959, 13,008 em 1960 e 7,873 em 1965. Existiam 2,455 igrejas georgianas em 1917, e cerca de 100 em 1962 (sendo 11 na capital Tbilisi). As 25.000 mesquitas em 1917 caíram para 500 na década de 1970. De oito seminários, cinco foram fechados. O número de seminaristas caiu de 396 em 1953 para 70 em 1961. Os seminários foram reduzidos de 69 em 1959 para 17 em 1965. O número de popes caiu de 30,000 para 6,180. Em 1961 foram proibidos os serviços religiosos fora dos templos, sem permissão das autoridades – o que significava procissões, peregrinações e festas¹⁰⁵. Foi proibido soar os

¹⁰⁵ Tal lei, no entanto, era comumente desobedecida pela população, como Benami (1968) demonstra involuntariamente ao descrever grupos de milhares de judeus no exterior das raras sinagogas durante cultos em

sinos dos campanários. O Conselho de Kuroedov poderia impedir o exercício do sacerdócio a elementos considerados perigosos.

Com Brejnev, a campanha se extinguiu. Porém os templos foram reabertos com maior morosidade do que no pós-guerra stalinista: 40 igrejas ortodoxas entre 1977-83 (RAMET, 2005, p.26). Se na era Khrushchev o proselitismo poderia resultar em detenção, sob Brejnev apenas líderes incômodos foram reprimidos. Algumas publicações religiosas foram impressas em editoras oficiais do Estado¹⁰⁶. As clandestinas continuaram ilegais.

2.1.1. Ortodoxos

A influência vinda de baixo para a reabilitação da religião fez-se sentir durante e após a guerra. Este renascimento religioso chegou à literatura e poesia com o degelo. Pasternak publica poesias religiosas ou de tema religioso. Menções a Deus e à religião em obras publicadas. Alguns autores se referem ao período como o do ressurgimento do messianismo russo, com o retorno do discurso das três capitais do Cristianismo e Moscou como a última destas, e também do socialismo (MEHNERT, 1966, p.256-257; 277-278). Tendências ligadas ao passado – ou a uma visão contemporânea do passado – autoritário, religioso, e chauvinista russo podem ser captadas nas obras literárias de Solzhenitsyn, publicadas na URSS antes de sua expulsão (CLAUDIN, 1983, p.51). Durante o fim dos anos 1960 e a década de 1970 a pressão da Igreja Ortodoxa e dos grupos sociais praticantes

dias santos, e o uso pelos rabinos de alto-falantes para absorver a multidão no ofício religioso – o que seria impensável no restrito espaço físico interno.

¹⁰⁶ Benami aponta vários outros direitos da Igreja Ortodoxa: os livros editados pelas impressoras estatais seriam muitos, incluindo liturgias e livros de culto; mantinha sua estrutura hierárquica, controlando e se comunicando com as diversas paróquias a partir de sua sede em Zagorsk – uma rede paralela às oficiais. “Os chefes da Igreja Ortodoxa são convidados a participar de várias cerimônias oficiais, e, quando isso convém aos interesses do Governo central, fazem sua aparição, com toda a pompa habitual, nos coquetéis das embaixadas em Moscou. Além disso, permite-se a esses eclesiásticos que viajem para comparecer a convenções de sua igreja ou a convenções interconfessionais em todas as partes do mundo” (BENAMI, 1968, p.59), em troca de se tornarem verdadeiros agentes do regime interna e externamente – ideia também defendida por Labin (1947). Ramet (2005), exibe um relacionamento de duas vias com o Kremlin, incluindo o uso da tribuna numa conferência internacional para a paz para condenar as pressões de Khrushchev sobre a prática religiosa visível, como as celebrações fora dos templos. Benami aponta para a existência de relacionamentos mais e menos “frutíferos” entre líderes religiosos e o Estado. Os bem-comportados armênios seriam aqueles que desfrutariam dos maiores privilégios. Sua sede, em Esmiayin, seria luxuosa, cercada por mosteiros e igrejas em ótimas condições. “O Governo estimula a peregrinação ao Centro religioso e espiritual em todos os cantos da Terra [os armênios da diáspora]. Dezenas de milhares de armênios chegam a Esmiayin trazendo oferendas e presentes. Do mesmo modo, as autoridades veem com bons olhos o envio de contribuições em dinheiro ou em valores, feitas de todos os cantos da diáspora armênia ao centro religioso. Tenho a impressão de que a única loja “privada” que existe na União Soviética é aquela que o Católico armênio abriu em Erivão [a capital], com autorização do Governo, onde é vendida toda espécie de presentes recebidos do exterior, principalmente objetos de consumo e vestuário [...]. Assim são as coisas, quando o Governo considera que há razões não só para tirar proveito da conservação da estrutura eclesiástica existente, como também para desenvolvê-la para uso de um setor religioso nacional, disperso por várias regiões, cujo centro espiritual acha-se dentro do território soviético” (BENAMI, 1968, p.62).

permitiram não só o recuo das políticas quem foram hegemônicas na segunda metade dos anos 1950 e primeira dos anos 1960, como a conquista de direitos abolidos ainda durante a Revolução de Outubro¹⁰⁷. Um novo consenso político e social sobre o papel da religião organizada emergiu. Ao menos para a Igreja Ortodoxa.

Os cinejornais soviéticos durante a guerra apresentaram imagens de fieis ortodoxos que faziam suas preces a Deus e também ao sucesso do poderio militar do país. Ganharam espaço cenas com anciãs persignando-se e aos soldados que marchavam para o fronte. A posse do patriarca eleito, Alexy I, em fevereiro de 1945, contou com a cessão de parte da mídia (radiodifusão) pelo Estado. A presença da Igreja nos meios de comunicação arrefeceu lentamente. No entanto, posturas ateístas e críticas à instituição nos filmes, como fora norma nos anos 1920 e em menor proporção à medida que os anos 1930 transcorriam, desapareceram. Não há menções claras à Igreja e ao culto ortodoxo nos filmes selecionados produzidos durante o pós-guerra e os anos finais de Stalin. Ao menos no gênero do filme bélico, predominava a ignorância de sua existência. São raras as ocasiões, como em *Povest o nastoyashchem tcheloveke* [A história de um homem de verdade], 1948, dirigido por Stolper, baseado na novela do escritor e deputado Boris Polevoi, em que se pede as bênçãos de Deus para a recuperação da saúde – o que, segundo Mehnert (1966), era uma expressão sem uma necessária conotação religiosa¹⁰⁸. Para se encontrar referências à Igreja Ortodoxa é necessário mudar de gênero filmico. São os épicos históricos que trazem personagens e situações relacionadas à religião da maioria dos eslavos. Se Eisenstein enfrentou a censura em meados dos anos 1930 ao preencher seu *O prado de Bejin* com temas religiosos e tratar da dessacralização forçada de igrejas, seu *Alexandre Nevski*, no fim da mesma década não mencionar a santidade do personagem – apesar do templo ortodoxo dominar o perfil da cidade –, ao fim da Segunda Guerra, seu *Ivã, o Terrível*, elogiado e premiado pelo regime, traz a sagração de um monarca rodeado por clérigos, segundo a tradição cristã russa. A religião, apesar de não atacada no pós-guerra, é entendida pelo regime como algo passado.

¹⁰⁷ Em janeiro de 1981, o clero requalificou-se em sua condição tributária de ser taxado como um empreendimento comercial privado (como era antes) para ser taxado como igual àquele da prática privada médica ou educadores privados. Essa nova legislação também concedia ao clero direitos iguais de propriedade e herança, bem como os privilégios concedidos aos cidadãos se fossem veteranos de guerra. A organização paroquial leiga de 20 pessoas que possuíam a paróquia foi concedido o estatuto de uma pessoa coletiva com os seus direitos adequados e a capacidade de fazer contratos (a igreja tinha sido privada deste status por Lenin em 1918). Pela primeira vez em muitos anos, as sociedades religiosas poderiam legalmente possuir suas casas de culto (POSPIELOVSKY, 1988, p.120).

¹⁰⁸ A frase é dita por Stepan Ivanovich (Vasily Merkuriev) ao comissário Vorobyev (Nikolay Okhlopov). O comissário do partido cumpre a função de reavivar a fé de Alexey Meresyev (Pavel Kadochnikov) em si mesmo e em seu futuro – exatamente o mesmo alento espiritual que se espera de uma figura religiosa. A absorção pelo partido desse papel é mais um indício de que a frase não possui conotação religiosa concreta. Um chavão vazio de significado.

A política de aproximação com a Igreja foi invertida durante os anos Khrushchev. O natal de *Na semi vetrakh* [Nos sete ventos], de 1962, é um natal leigo, com a árvore, Pai Granizo e outras decorações sem expressão religiosa. Como muitos outros não só do cinema dos anos do novo líder do Kremlin. Apesar das campanhas oficiais de ateísmo e de dessacralização das igrejas de menor porte, sua representação permaneceu na obra de alguns cineastas. Em *O destino de um homem*, de 1959, produzido por Sergei Bondarchuk, sobre o livro de Mikhail Chólokhov, os prisioneiros soviéticos encontram abrigo dentro de um templo ortodoxo. O diretor poderia escolher qualquer lugar amplo para o repouso dos homens: uma escola, uma sede local do partido. Porém as imagens internas e externas mostram claramente uma igreja. O que o filme não indica é se a o templo encontrava-se em ruínas pelo ataque alemão ou pelo descaso pós-revolucionário. Exibir um espaço sagrado como um refúgio não era exatamente obedecer às ordens emanadas recentemente dos novos mandatários do Kremlin. O diretor, no entanto, estabelece elementos que permitem uma segunda leitura: o local é também uma prisão a serviço do inimigo, e aqueles que tentar escapar são mortos.

Um soldado aperta o crucifixo no peito e ora por proteção divina. Na igreja, persigna-se até em decorrência dos trovões – um indicativo de pode ser visto também como uma imagem do atraso. Mais ainda se contraposto ao personagem médico – este recebe primeiros planos com o rosto iluminado. Aquele, em penumbra. Seus preconceitos religiosos o levam a ser morto pelos alemães, ao tentar se ausentar da igreja. Num panorâmico horizontal, o rosto hierático dos soldados perplexos com a morte confunde-se com os rostos dos anjos nos mosaicos e afrescos. A passagem dos prisioneiros de guerra pelo campo santo encimado pela igreja, no formato de um vale coberto por cruzeiros, poderia ser uma referência ao Salmo 23. Bondarchuk inseriu elementos que permitem que os segmentos antirreligiosos se identifiquem com a história, bem como os contrários às novas diretrizes governamentais.

Um dos campeões de bilheteria de 1963, ainda na era Khrushchev, foi o filme de guerra *Troe sutok posle bessmertiya* [Três dias depois da imortalidade], de Vladimir Dovgan. O título traz uma referência explicitamente religiosa, comparando o sacrifício dos soldados de Sebastopol, numa luta até o mar que durou quatro dias, com a ressurreição de Cristo. Os jogos de claro-escuro do diretor, iluminando os rostos dos soldados nos túneis sob a cidade, lembram a iconografia religiosa e o futuro trabalho de Larisa Shepitko em *A ascensão* [Voskhojdeniie].

Antigos hábitos são mostrados em *V boy idut odni stariki* [Apenas os velhos estão indo para a batalha], de 1973. O maestro Titarenko (Leonid Bikov), comandante do Segundo

Esquadrão “cantante”, reclama do comportamento do mecânico Makarych (Aleksei Smirnov), que persigna os pilotos e aviões:

Titarenko – Makarych.

Makarych – Sim.

Titarenko – O rumor no quartel-general de Hitler é que alguns dos ases soviéticos são abençoados com o sinal da cruz antes da batalha por alguns mecânicos inconscientes politicamente.

Makarych – Há muita fofoca no exército de Hitler (V BOY..., 1973).

Assim que ajuda o piloto a colocar o paraquedas e o gorro, e este sobe a carlinga da aeronave, o mecânico o persigna pelas costas rapidamente, seguido por um gesto que expõe sua conduta considerada inadmissível. Ambos entendem que uma reprimenda deve ser dada em mensagem cifrada. As acusações partem do QG de Hitler e não dos companheiros da esquadrilha; há muita fofoca no exército de Hitler e não entre a tropa soviética. O público pode optar por uma compreensão de repressão do regime contra a religião e do cotidiano de sigilismo e da dualidade do comportamento social e público e privado (BROWN, 1997), ou pode entender o uso da benção como uma superstição risível do personagem cômico, como em outra cena na qual o mecânico pretende abençoar uma aeronave. Ao perceber que se tratava de um aparelho capturado, ainda com a suástica na cauda, interrompe sua benção e cospe. Como abençoar o piloto soviético num avião nazista? Aleksei Smirnov (Makarych) era um ator de filmes de humor imensamente popular por seu jeito bonachão e desajeitado. Já havia contracenado com Yuriy Nikulin em *Operatsiya 'Y' i drugie priklyucheniya Shurika* [Operação Y e outras aventuras de Shurik], um dos maiores sucessos de bilheteria na URSS. Novamente, a escolha do personagem e do ator isentam a direção de críticas das agências de censura. Smirnov era um herói de guerra condecorado, um sargento de artilharia que combateu entre 1941 e 1945 – portanto, também um sobrevivente; também músico amador no campo de batalha¹⁰⁹. O filme ucraniano contou com dois produtores, Nikolay Zlochevsky e Ilya Fidman. O diretor e ator Bikov foi auxiliado por dois roteiristas para produzir o script, Yevgeni Onopriyenko e Aleksandr Satsky.

Não foi apenas o nacionalismo ucraniano que se ligou a temas religiosos. O russo também. Um exemplo é *Sudba* [Destino], 1977, de Evgeny Matveev. O filme une os elementos nacionalistas russos do alto stalinismo a imagens ortodoxas. A partida dos conscritos e voluntários para o fronte se torna uma procissão, aparentemente em direção ao templo da aldeia. O protagonista Derugin, antes de ser capturado, entra em um delírio no qual

¹⁰⁹ Smirnov ganhou as medalhas Ordem da Glória de 2º e 3º grau, a Ordem da Estrela Vermelha, Por Coragem e Por Mérito Militar (PEOPLES.RU, 2017).

relaciona elementos religiosos com a resistência às forças estrangeiras – do Ocidente (bem caracterizadas pelo capacete *morion*, surgido na Espanha e disseminado pela Europa durante os séculos XVI e XVII). Talvez escandinavos, porém mais provavelmente livônios, lituanos, poloneses ou poloneses-lituanos (com a união territorial do reino polonês e do grão-ducado lituano a partir de 1569), em alguma das guerras incessantes entre os séculos XV e XVII. Não revelar a identidade específica do inimigo isenta o filme de demarcá-lo como atuais aliados soviéticos (a Polônia) ou mesmo parte da própria União, suas repúblicas bálticas da Lituânia e Letônia. Deste modo, pode-se sublimá-lo como uma ameaça vinda do Ocidente, mais apropriado para o cenário da Guerra Fria. Igualmente importante, idêntica o oponente também em sua religião – não expressamente (não é apresentada qualquer forma de simbologia católica ou luterana), mas ao atacar construções ortodoxas entrelaçadas ao poder político – um “Kremlin”, como o de várias cidades soviéticas. O diretor parece incentivar uma nova união Igreja-Estado, ao menos retórica e identitária, nos moldes czaristas. Ao mesmo tempo, produz uma segunda leitura possível, numa oposição entre ação e contemplação religiosa – o avesso da mais aparente concatenação de ambas num crescente de motivação.

Figura 13



Matveev une as lembranças ortodoxas como identificação da alma russa em oposição aos invasores ocidentais (no caso, católicos romanos poloneses ou lituanos não citados abertamente). *Sudba* [Destino]. Evgeny Matveev, 1977.

Em 1978 Chukhrai dirigiu *Tryasina* [Lama], filme do qual foi também o roteirista, juntamente com Viktor Merejko. Uma mãe, Matryona (Nonna Mordyukova)¹¹⁰. Matryona

¹¹⁰ A escolha de Mordyukova para o papel suscita algumas dúvidas. Teria sido, como aponta Rollberg (2009, p.465) pelo contraste com seu papel de revolucionária que abandona a maternidade em *Kommissar*, Filme de

relaciona-se com o próprio termo mãe, *mat*), que acredita ter perdido seu primeiro filho convocado para o exército resolve esconder o filho mais novo durante um bombardeio, logo após sua conscrição, e dá-lo como morto para as autoridades. No entanto torna-o prisioneiro no sótão por deserção, caso saia de sua cela. Batizada, desesperada pela situação em que colocou o filho, decide confessar-se ao pope local (Ivan Ryjov). Diante da pena prevista e do receio que paira sobre a sociedade, alguns segredos não podem ser revelados mesmo sob o sigilo do sacramento. O que exaspera o sacerdote tirado de seu almoço. Matryona compara-se com Maria. Jesus não poderia ter sido salvo? Ou este ao menos não era seu desejo? O que ela poderia ter feito para salvar o filho caçula? – que todos dão por morto. O padre a acusa de tentar a Deus. Cristo morreu para salvar os pecadores. E o filho de Matryona “morreu por uma causa justa para o povo”. Sua traição não seria endossada mesmo pela Igreja, em comunhão com o patriotismo oficial. A cena do confessionário seria difícil de imaginar sob Stalin ou Khrushchev. A menos que a mãe fosse definitivamente descrita como uma criminosa, e não também como uma mãe... seguindo o humanismo característico do diretor que foi um dos pais do cinema do Desgelo. Os sentimentos religiosos combinados com o nacionalismo russo, ambos em ascensão na década de 1970, vão ainda mais longe.

Em *Front bez flangov* [Frente sem flancos], de 1975, de Igor Gostev, baseado na novela de Semyon Tsvigun, que também foi roteirista, o pope Pavel (Ivan Pereverzev) procura enterrar todos os mortos de uma unidade regular cercada pelo inimigo (que brevemente se converteria em grupo partisan). Petrenko (Aleksey Borzunov) – que, apesar de ucraniano, não era o único na tropa – faz choça da tentativa. O sacerdote lembra que aqueles que estão mortos são heróis, que não fugiram de suas responsabilidades, como os vivos – incluindo aí Petrenko. Irritado, o acusa de falar demais. O que não era uma incriminação sem repercussões. Enquanto Petrenko tornaria-se um traidor e colaborador nazista, o religioso se apresenta ao oficial do NKVD Mlynski (Vyacheslav Tikhonov), pedindo uma arma e disposto a abandonar a vocação. A reação do militar é convencê-lo a permanecer numa função mais útil ao esforço de guerra soviético:

Mlynski – Obrigado, Pavel Ivanovich. Mas as armas podem ser mais do que apenas o rifle. Pense nisso. As pessoas com medo estão confusas pela guerra. Sua ajuda não será desnecessária. Terá que cuidar dos fracos. Esconder os fiéis do inimigo. Você pode ajudar mais do que o rifle. À sua porta vão bater pessoas diferentes. Alguém pode enviar uma mensagem para nós. Você aceita isso? (FRONT BEZ..., 1975).

1968? Ou pela semelhança da atriz veterana com o cartaz *A pátria mãe chama*, o que geraria um confronto com a iconografia oficial e patriota, como afirma Youngblood (2007, p.174)?

Em tese, o papel de proteger os fracos, seria fundamentalmente do partido, que seria dono também da principal ferramenta para a firmeza ideológica e moral contra as forças inimigas, política e não espiritual, científica e não religiosa. O religioso persigna o major pelas costas (Gostev permite a saída de Mlynski do enquadramento, fechando a câmera sobre Pavel num plano americano. A benção se torna indireta, e a cena, menos contundente), que está longe de ser o comandante orgulhosamente ateu do passado.

O diretor excita a imaginação do público. No gabinete dos oficiais nazistas, o Coronel-general von Horn (Hannyo Hasse, ator alemão oriental) recebe os relatórios da atividade guerrilheira e “terrorista” de pequenos grupos. O ordenança o informa (e a plateia) da presença de um padre. Pavel se apresenta a rigor, com a batina e o grande crucifixo no peito. Existiriam dois Pavels? Um, aparentemente próximo ao povo em seus modos, e outro aparatoso? Um patriota soviético e um colaborador nazista? Um exemplo do comportamento dúbio e indigno de confiança da Igreja durante a guerra? Se queixa da ocupação do templo por soldados alemães. Von Horn o lembra que isso é para seu bem, já que os alemães lutariam “por ele”. Ele pede pela reabertura do santuário, que “acalmaria” a população com a pregação religiosa. Ao concordar, Pavel aclama o coronel-general como “verdadeiro cristão”.

Von Horn – Diga-me, pai... Me diga... Sinceramente ... Você é um adulto. O que está acontecendo? Nós viemos liberá-lo da tirania dos bolcheviques, mas não entendemos a população. Não recebemos apoio suficiente e simpatia. Qual é o problema? Não tenha medo. Diga-me a verdade.

Pai Pavel – Pode um homem contar toda a verdade?

Von Horn – Bom. Diga sua verdade.

Pai Pavel – A guerra trouxe-nos problemas e ruína, morte para milhares de pessoas. As lágrimas e o pranto vieram em nossas casas. Deus vê tudo!

Von Horn – Deus está sempre do lado dos vencedores.

Pai Pavel – Mas misericórdia, senhor General, é um dos mandamentos de todas as religiões.

Von Horn – Calma - este é o mandamento básico para as pessoas vitoriosas (FRONT BEZ..., 1975).

A maior parte do diálogo ocorre com a câmera fixa, num plano americano, diante do sacerdote. A cena sugere um plano ponto de vista. O espectador é levado a inquirir o pope da mesma forma que, e pelos olhos, do oficial alemão. Tal enquadramento dura cerca de um minuto. A permanência nessa posição reforça a ideia de indagação sobre o personagem.

Quando o diretor exhibe novamente o pai Pavel, utiliza o *travelling* para cruzar o templo e se aproximar do sacerdote durante a missa, por sobre o povo, formado por idosos, crianças, jovens e adultos, em direção à cruz sustentada por este. O *mise-en-scène* recria um ambiente místico, repleto de ícones e afrescos, enevoado com a fumaça de velas e incenso, repleto tanto de luz quanto de sombras, saturado pelos graves cânticos e orações ortodoxos. O

primeiro plano permite perceber a devoção sincera expressa nos rostos. Sua atuação, com persignações, reforça tal ideia. No momento da benção, no qual a audiência beija o crucifixo em suas mãos, pedidos de orações pelo restabelecimento da saúde são interrompidos por uma discreta mensagem junto aos seus ouvidos: o jovem partisan faz o pedido de suprimentos e a localização de sua entrega. Após o suspense em torno de sua verdadeira intenção, o diretor mostra que o pope está engajado com a resistência, utilizando suas aparentes boas relações com os nazistas para espionar ativamente. A benção, pública, durante a missa, constitui uma boa motivação para a cena, que requer proximidade insuspeita. Também sugere a benção da Igreja Ortodoxa para os partisans e a causa do regime, além de uma comunhão estreita entre a instituição religiosa e a população.

Front bez flangov é o primeiro filme de uma trilogia de Gostev, que acompanha os mesmos protagonistas partisans desde as derrotas e os cercos de agosto de 1941 até a vitória em Berlim. É sucedido por *Front za líniei fronta* [Frente atrás da linha da frente], de 1977. É na sacristia de Pavel que informações sobre von Horn são transmitidas e, com a ausência voluntária do sacerdote, ações de sabotagem são planejadas. Os anexos da igreja também servem de hospital para trabalhadores doentes, tratados não pelo padre, mas pelo médico Belyaev (Yuri Tolubeyev). Ambos reconhecem o avanço promovido pelo regime, passando da medicina popular para a moderna. E também que a igreja fora relevada junto com aquela. O médico e o sacerdote, flagrados socorrendo aos partisans, são presos e executados pelos nazistas. Stalin aparece apenas na segunda parte deste segundo filme da trilogia, algum tempo após o desaparecimento do cura na trama.

Em *Duma o Kovpake* [A assembleia de Kovpake], a primeira parte da trilogia partisan de Tymofey Levchuk, de 1973, é dentro da igreja, ao abrigo das tropas alemãs circundantes, que os partisans trocam informações enquanto ascendem velas nos altares. No segundo filme da trilogia, *Buran* [Energia], um *koliadky*, coral, de crianças, portando estrelas e um bezerro, se apresentam ao líder partisan Sidor Kovpak (Konstantin Stepankov) cantando antigas músicas natalinas ucranianas.

Em *Net neizvestnyh soldat* [Não há soldados desconhecidos], 1965, de Sulamita Tsybulnik, é dentro dos templos ortodoxos ucranianos que os soldados feridos encontram proteção, rodeados por enfermeiras, em especial a protagonista, Maria Borovichenko [Natalia Rychagova] – e pelos ícones sagrados.

Figura 14





Iconologia com santos: acima, O destino de um homem. Sergey Bondarchuk, 1959; no centro, *Na Kiyevskom napravlenii* [Na direção de Kiev]. Vladimir Denisenko, 1967; abaixo, *Net neizvestnykh soldat* [Não há soldados desconhecidos]. Sulamita Tsybulnik, 1965.

Religião e nacionalismo poderiam se fundir de maneiras estranhas ao desejo do regime, sem, no entanto, infringi-lo. É o que ocorre em *Povest plamennykh let* [O conto dos anos de fogo], 1960, da diretora Yuliya Solntseva, com roteiro do célebre Aleksandr Dovjenko, morto quatro anos antes da estreia¹¹¹ (também é citado nos créditos como produtor). Os homens e mulheres do exército pretendem se casar no solo ucraniano natal, recém-liberado. Afirmam desejar um casamento diferente do convencional praticado antes da guerra. Querem que seja oficial, mas também cerimonioso e “em conformidade com as condições da região”, ou seja, tradicionalista. No auge da campanha antirreligiosa de Khrushchev não há espaço para a celebração por um sacerdote. O general, em trajes civis, o conduz. Russo, nascido no Volga, espanta-se de ganhar afilhados do Dnieper. Seu sermão é secular e recheado de temas patrióticos e de condutas civis e militares caros ao regime. Também não há igreja. A cerimônia ocorre num prédio governamental ainda crivado de balas. A noiva, com grinalda (que retornaria a ser comum no pós-guerra) e trajes típicos, bem como

¹¹¹ Seu script original, dos anos 1940, foi rejeitado. Naquele momento, era nacionalista demais para ser aceito (ROLLBERG, 2009, p.190). No pós-guerra, Stalin desejava filmes que realçassem o esforço bélico de todos os povos soviéticos, ou o russo em especial. Não histórias sobre o martírio ucraniano.

suas acompanhantes, recebe um tema musical inspirado nas canções folclóricas ucranianas e em seu singular coral feminino – no momento do casamento o tema muda. Canta-se a bem mais patriótica e soviética – e não somente ucraniana – *Svyashchennaya voyna* [Guerra sagrada]. O casal não quebra a taça de cristal, como é comum em casamentos civis. Pelo contrário, bebem o vinho ofertado – cada um em sua taça, e não em uma taça comum a ambos, como no rito ortodoxo. O cuidado da noiva com seu vestido (deseja guardá-lo como recordação para os filhos) e o uso do vinho remetem ao sacramento religioso. Solntseva e Dovjenko eram casados. Produziram juntos, como diretor e codiretora, *Shchors* (1939). Práticos e conhecedores das regras tácitas das relações entre o cinema e o governo, puderam apresentar temas polêmicos enquanto recitavam parte da cartilha oficial. Ao mesmo tempo, Solntseva conseguiu o tão desejado reconhecimento na área. Recebeu o prêmio de Melhor Diretor em Cannes, 1961 (ROLLBERG, 2009, p.31). Este não foi o único filme que fundiu religião e nacionalismo ucraniano.

Figura 15



Iconografia sem santos: *A ascensão*. Larissa Sheptiko, 1977.

Na Kiyevskom napravlenii [Na direção de Kiev], de Vladimir Denisenko, 1967, do estúdio ucraniano Dovjenko, mostra a tentativa de impedir que os nazistas destruam a

histórica catedral de Santa Sofia, através da catalogação dos afrescos e mosaicos e sua proteção com sacos de areia. Antes de tudo, eram a “história do povo”, e eram mulheres e homens do povo que os protegiam. O diretor exhibe frequentemente imagens das igrejas ucranianas. Elas aparecem ao fundo dos cenários abertos, em panorâmicas da destruição do avanço da guerra, por entre as janelas dos personagens. Maria (Natalia Naum. A protagonista, como em *Net neizvestnyh soldat*, novamente recebe o nome de Maria e acaba recebendo uma simbologia bíblica), coberta por um véu, e outras mulheres ucranianas, formam uma imagem complementar e sobreposta aos mosaicos. Ela é a guia para os soldados que esperam pelo ataque alemão em Kiev. Lembra-os que as representações de Maria na iconografia eslava baseiam-se em reminiscências pagãs. Que a catedral fora destruída outras vezes e reconstruída. Assim, a imagem religiosa, qualquer que fosse sua origem, simbolizava a resistência e a reconstrução, e a eterna ligação do povo com sua pátria – muito anterior ao milênio cristão. A distribuição de armas ocorre no lado externo da igreja. O simbolismo religioso percorre o filme.

Não foi apenas o cinema ucraniano que inseriu imagens religiosas nos filmes bélicos. O mesmo ocorreu na Bielorrússia. *Cherez kladbishche* [Através do cemitério], de Victor Turov, foi produzido em 1964, em meio à campanha antirreligiosa de Khrushchev. O diretor utiliza um plano geral, a câmera panorâmica e um lago para refletir um monastério em suas águas. Apesar de não aparecer diretamente, lá está. Algo tão grande que não pode ser oculto, mesmo pela altura do enquadramento, que quase elimina o carroção dos personagens. A religião não é o único tema a ser tratado de maneira pouco sutil na película. O antigo cemitério da aldeia é repleto de figuras religiosas. Os partisanos preparam-se dentro de uma antiga capela. Essa presença religiosa seria um indicativo de sua resiliência entre a população, ou apenas permitiria ao diretor uma melhor ambientação lúgubre para seu filme, sombrio, medonho, complementando o cenário de uma Bielorrússia devastada, com uma trilha sonora (composta por Andrei Volkonsky) que poderia muito bem pertencer a um filme de terror ocidental da mesma década de 1960, como os dos estúdios da Hammer.

Nem sempre a imagem do sacerdote e do religioso foram tão elogiosas no cinema bélico dos anos 1970. Na comédia ambientada durante a guerra *Dachnaya poyezdka serjanta Tsybuli* [A viagem de turismo do sargento Tsybuli], 1979, de Nikolai Litus e Vitaly Shunko, os dois personagens vinculados à igreja – o diácono (Boris Saburov) e tia Efrosinya (Margarita Krinitsyna), são fofoqueiros e ficam à espreita, preferindo não interagir inicialmente com o sargento do Exército Vermelho (Sergei Ivanov). A primeira cena com o diácono inicia-se com a câmera fechada sobre uma pintura de anjos soando trompas. O que

soa em seguida é a campainha do diácono. A câmera se abre e mostra que a gravura pertencia a cabeceira de sua cama. Imediatamente atende Efrosinya e se inteira das novidades na aldeia. A relação do combatente com o religioso é bem menos respeitosa do que entre Mlynski e pai Pavel. Seu encontro ocorre quando Tsybuli o surpreende aparentemente espionando. Apenas o diácono se persigna ao adentrar a igreja. O sargento é devidamente caracterizado como ateu, preferindo se dirigir ao sacerdote como “cidadão”. Apesar de indicar um partisan ferido, afirmava não poder cuidar dele. Cabe ao sargento leva-lo consigo num carroção, sendo atrasado pelas perguntas do sacerdote. Os religiosos mais atrapalham do que servem a causa da pátria. O mesmo ocorre em *Trevojnii mesiats veresen* [Mês preocupante ou mês ansioso das larvas], 1976, de Leonid Osyka. Novamente os personagens religiosos são cômicos e apenas o *isbá* dos camponeses é repleto de ícones. Constrói-se uma divisão entre um comportamento rural, atrasado, e o urbano, moderno.

Ainda em 1968, o filme ucraniano *Annychka*, de Boris Ivchenko, acompanhava a vida da jovem de mesmo nome na Rutênia sob controle nazista. Região que até o fim da Segunda Guerra jamais fora incorporada pelos czares ou pela URSS. Todos os camponeses trazem consigo um crucifixo, sejam ricos ou pobres, antifascistas, pró-fascistas ou colaboracionistas nas milícias. A religião produziria um comportamento fatalista. Os camponeses creditam à vontade divina as ações dos ucranianos que se tornaram policiais auxiliares, *Schutzmannschaft* (THOMAS, 2015, p.3), servindo à ocupação.

A Igreja Ortodoxa Búlgara, muito próxima litúrgica e organizacionalmente da Igreja Ortodoxa Russa, é um caso à parte. Ozerov a exhibe em seu *Soldaty svobody*. As interpretações, no entanto, podem ser variadas. Seu sacerdote aparece apenas no momento da execução de líderes comunistas, apoiados pela URSS e igualmente em luta aberta com forças nazistas, pelo regime do czar búlgaro. Os condenados estão diante de um altar, com pão e vinho, segundo a eucaristia ortodoxa. Seria uma relação simpática à Igreja? No entanto, o sacerdote fica postado ao lado dos oficiais czaristas durante a execução. Um elemento que permite uma leitura mais aproximada das intenções do diretor, mas não da recepção pelo público, que pode não se ater a detalhes, é que o pão e o vinho permanecem intocados sobre o altar. Os comunistas mantiveram-se alheios aos sacramentos mesmo na hora da morte. No entanto, o regime búlgaro mantinha boas relações com a Igreja. Desde 1953 seus líderes eram escolhidos internamente e não em Constantinopla. A Igreja ainda legitimava ambições búlgaras sobre a Macedônia grega, adepta da religião – o que conferiu ao seu patriarca um título concedido pela Academia Búlgara de Ciências em 1970 (LEUSTEAN, 2010, p.91-92). Um dos fatores que promoveram a aproximação entre Stalin e a Igreja Ortodoxa foi a

possibilidade de aproximação com os Balcãs oferecido pelo controle das relações entre as igrejas ortodoxas (WERTH, 1966). Ozerov já havia elaborado menções à religião segundo critérios semelhantes em seu *Osvobojdenie*. Em *Ognennaya duga* [O arco de fogo], primeira parte de sua pentalogia ou hexalogia, segundo a divisão das tramas, em uma cena não muito distante temporalmente de Goebbels e Churchill citarem a Deus, um comandante soviético de uma unidade de tanques na Frente de Voronej também o faz: “Se acreditasse em Deus, me persignaria”. O diretor gostaria de mostrar o oficial se bendizendo antes de entrar em confronto com a avalanche de tanques alemães, mas preferiu inserir uma crítica sutil à censura? Ou demonstra o ateu soviético como moralmente superior aos religiosos e hipócritas líderes da imperialista Inglaterra e da Alemanha fascista?

Nem toda a isba dos filmes bélicos da década de 1970 possui seu interior recheado com ícones. É o caso de *Shel chetvertii god voyny* [Foi o quarto ano da guerra], 1983, de Georgiy Nikolaenko. Os soldados do Exército Vermelho se deparam com uma decoração limitada a flores e quadros de família.

2.1.2. Católicos romanos e grego ucranianos

A Igreja Católica Grega Ucraniana e a Igreja Católica Romana encontravam-se em situação muito diferente da Ortodoxa ao fim da guerra. Além de possuírem um líder fora do território soviético, e em geral hostil aos partidos comunistas, possuíam sua área de abrangência em territórios recém-reincorporados à URSS, como a Lituânia e as regiões da Ucrânia e Bielorrússia ocidentais, ou que jamais estiveram sob controle de um Estado russo, apesar de povoadas por eslavos, como a Rutênia. O regime considerava o clero católico como apoiador da ocupação nazista (ANDERSON, 1994, p.166). O pós-guerra foi um período de repressão e não de liberalização. As tensões com o Vaticano ao logo da Guerra Fria não ajudaram na situação de seus fiéis. Os gregos ucranianos sofriam pressão para trocar a liderança do Papa pela do Patriarca em Moscou. Ainda assim, poucas igrejas ucranianas foram fechadas. Surgiram seminários teológicos secretos em Ternopol e Kolomyia, segundo a imprensa soviética na década de 1960. Em 1974, um convento clandestino foi descoberto em Lvov. Os católicos romanos tiveram suas igrejas reduzidas de 500 para 75 na Letônia, e de 1500 sacerdotes na Lituânia, para 735, servindo a 628 igrejas. A repressão, no entanto, não era forte o suficiente para impedir a elaboração de petições ao governo com dezenas de milhares de assinaturas ou que envolvessem boa parte do clero nos anos 1970

(POSPIELOVSKY, 1988, p.152; 157), além do surgimento de *samizdat* como o *Crônica da Igreja Católica Lituana*, de tendências políticas liberais (CLAUDIN, 1983, p.55).

As tentativas de o Vaticano aumentar seus vínculos com as igrejas dentro da esfera de influência soviética eram acompanhadas de perto por agentes do KGB (CRUMP, 2013, p.129). Apesar de combatida, o regime também desejava obter um controle sobre a igreja. Entrava em choque com facções antissoviéticas ou suspeitosas e apoiava as que se submetiam formalmente ao Estado e exerciam maior autonomia frente ao Vaticano. O cenário se compunha de diversas correntes e diferentes tratamentos.

Nenhuma outra religião organizada aparece tantas vezes sob uma ótica negativa nos filmes bélicos sobre a Segunda Guerra quanto a Igreja Católica. Tramas envolvendo alianças, espionagem e traição reforçavam as impressões do regime e também as de muitos ortodoxos entre o público. O anticatolicismo e a desconfiança com a Santa Sé eram fenômenos antigos na Rússia. Em *Padenie Berlina*¹¹², Cesare Orsenigo, o Núncio Apostólico na Alemanha entre 1930-45, bajula Hitler ao lado de legatários espanhóis, turcos e japoneses.

Orsenigo – A Santa Sé abençoa e felicita aos heroicos soldados alemães em Moscou, nosso destino está fortemente unido ao seu, meu querido Führer.
Hitler – Querido Pai, aguardo a encíclica do Papa contra os bolcheviques¹¹³. Daria-me muita satisfação vê-lo no trono sagrado de São Pedro. Vocês são todos nazistas, Orsenigo. Você deveria usar o uniforme das nossas tropas de assalto.
Senhores! Moscou está aos pés da Alemanha! (PADENIE..., 1950)

Cardeais do Vaticano apareciam em filmes de espionagem do pós-guerra como agentes imperialistas das grandes potências – e também no cinema propriamente bélico, como *Padenie Berlina*, onde fazem a corte à Hitler, sem que transpareçam questões espirituais, mas tão somente políticas e materiais. Em *Boy posle pobedy* [Luta após a vitória], o filme de 1972

¹¹² O casamento civil de Hitler, realizado por um notário nazista estacionado na Volksturm, Walter Wagner (FEST, 2006), foi transformado numa celebração religiosa por Chiaureli. Um sacerdote (pelo colarinho pode ser católico ou luterano) senta-se à mesa dos futuros mortos. Em *Osvobodjenje: Posledniy shturm*, Ozerov restitui o caráter civil do casamento. No entanto, insere um sacerdote – claramente luterano – na trama. Soldados nazistas tentam levá-lo para o bunker, mas se recusa a fazer o serviço religioso. É salvo pela ação de um franco-atirador soviético. Apresentado a Tchuikov (Ivan Pereverzev), entra para o comitê antifascista, auxiliando um comunista alemão a pedir por alto-falantes a rendição dos últimos combatentes. Tchuikov o considera um bom sacerdote: “Que o seu deus fale aos soldados alemães, se ainda acreditam”. Não possuindo as qualidades realistas de um comunista, mas sim a desvantagem da ingenuidade religiosa, acredita no pedido de rendição, sendo metralhado ao sair ao encontro das tropas.

¹¹³ Em 1937 o Papa Pio XI havia escrito a carta encíclica *Divinis Redemptoris* sobre o “comunismo ateu”. Chiaureli, no entanto, se refere não a uma encíclica, mas a um decreto publicado no *Acta Apostolicae Sedis*, do Santo Ofício, um ano antes da estreia de *Padenie Berlina*. Em 1948 o Papa Pio XII decretou a excomunhão dos divulgadores das ideias comunistas, e em 1949, aqueles que o defendessem ou votassem em comunistas ou seus aliados. Assim, a Igreja Católica não apenas fora fascista, mas ainda o era. O desejo passado de Hitler tornara-se concreto no presente. Uma força que se opunha ao progresso social na Europa Ocidental. O encadeamento promovido pelo filme se adequa às críticas do regime que relacionava seus inimigos atuais com os recém-derrotados.

que finda a trilogia de Villen Azarov (*Put' v Saturn* [No caminho da Saturno], 1967, *Konets Saturna* [O fim da Saturno, 1967] (ROLLBERG, 2009, p.765), um dos agentes infiltrados pelo general Reinhard Gehlen (Mati Klooren) – até então chefe de inteligência da Fremde Heere Ost, e futuro diretor da Bundesnachrichtendienst da Alemanha Ocidental – em sua rede de espiões ex-nazistas financiados pelos americanos para minar a ocupação soviética na Alemanha Oriental, era um padre bávaro.

Em *Front v tylu vruga* [Frente atrás das linhas inimigas], 1981, de Igor Gostev, uma coprodução soviética-tchecoslovaca, e o último filme de sua trilogia partisan, a câmera, num plano com grua no sentido oblíquo, nos conduz das torres e cruzeiros, tornando evidente tratar-se de uma igreja católica romana¹¹⁴, até o lado externo da abside, parcialmente tapada por bandeiras nazistas. Ao pé da igreja, um desfile nazista. Praga possui locações mais reconhecíveis e interessantes para o público do que o exterior traseiro de uma igreja. Há uma tentativa clara de ligar o catolicismo ao nazismo. A missa, apresentada em termos semelhantes aos de Ozerov em *Soldaty svobody*, é o local perfeito para o encontro de vários espiões e troca de informações.

A exceção se encontra em *Soldaty svobody*, de Ozerov. Como a Igreja Ortodoxa, a Igreja Católica também é inserida em episódios benéficos ou negativos. O partisan soviético fica preso com seu paraquedas na torre da igreja de uma aldeia eslovaca. O padre o percebe e pede sua nacionalidade. Ao ser identificado como russo, sobre a torre. Diante do pedido para ser puxado para dentro, pela janela, o padre soa o sino. O soviético se desespera com a revelação de sua presença: “O que você está fazendo? Você está louco?” A cena é substituída bruscamente pela trama paralela. O diretor nos faz acreditar que o sacerdote entregou o combatente soviético às autoridades fascistas. O personagem retorna escoltado por vários integrantes da sociedade eslovaca: soldados, camponeses e o próprio padre: a comunidade toda era antifascista (como o filme deixa claro, a nação eslovaca o era) e esperava ansiosa pela libertação soviética. O soar do sino era um pedido de ajuda ao soviético.

Os comandantes militares envolvidos na rebelião contra o governo fascista clerical (JELINEK, 1969) do Monsenhor Jozef Tiso desfrutaram de poder suficiente para com um sinal encerrar a missa destinada a toda a tropa, apresentando-se a tempo na reunião com membros do partido comunista local, em busca de um acordo com os soviéticos. A Igreja não era tão

¹¹⁴ A igreja dos Santos Cirilo e Metódio, no distrito de Karlín, foi erigida com o nome dos santos que catolizaram a Boêmia. A escolha dessa locação pode ser pela importância do templo e o significado de seu nome. Não obstante, a igreja ortodoxa de onde os tchecoslovacos rebeldes assassinaram o mandatário nazista Reinhard Heydrich em 1942 possui o mesmo nome (EVANS, 2012, p.322). Gostev, que se mostrou muito próximo à igreja ortodoxa em seus dois filmes anteriores, fazia uma sugestão de um paralelo entre católicos e ortodoxos?

servil ao regime. Desfrutava de amplos poderes no país. No entanto, Ozerov acentua a relação de subjugação ao apresentar um letreiro da Bayer por trás do sacerdote – não seria apenas diante dos militares eslovacos que a instituição se prostraria. O diretor estabelece uma diferenciação clara entre o baixo clero e o padre antifascista e o alto-clero, laicaio de Tiso. Desta forma, a Proclamação da República e sua adesão ao campo aliado por parte dos rebeldes pode ser saudada com os sinos dos campanários das igrejas.

Já na Hungria, a ação se passa na catedral de Mátyás, guarnecida pelas tropas fascistas de Miklós Horthy. Apesar de revitalizada pelo governo socialista húngaro poucos anos antes das filmagens para *Soldaty svobody*, o ambiente é tão escuro e tétrico quanto as figuras que se encontram nela: a cúpula do governo fascista. Impera a pompa vazia – e os pedidos de donativos durante a coleta.

O espírito católico da população polonesa da época sofre uma releitura por Ozerov. As multidões nas ruas, com suas flores sucedâneas de palmas, ajoelham-se não perante o sacrário, mas sim ao desfile das tropas combinadas do *Armia Ludowa*, Exército do Povo (que combatia clandestinamente na Polônia) e do *Ludowe Wojsko Polskie*, Exército Popular da Polônia (que, sob Berling, lutava ao lado dos soviéticos), que cortam as ruas de Lublin com igrejas barrocas ao fundo. Na mesma cidade, e no mesmo 22 de julho de 1944 (DAVIES, 2006, p.86), o *Krajowa Rada Narodowa*, KRN, Conselho Nacional do Estado, foi reconhecido por Stalin como o governo legítimo do país. O surgimento e entronização do exército e do governo pró-soviéticos, rivais do exército e governo pró-britânicos, são sacralizados pelo diretor, que emprega os sentimentos populares religiosos e militares profundamente arraigados. A multidão ganha ainda mais os contornos de uma procissão na subida do monte do castelo de Lublin, onde os nazistas, antes de se retirarem, mataram os prisioneiros poloneses. Uma missa campal tem lugar, com seu altar e a imagem da Virgem Negra de Częstochowa. O funeral religioso é interrompido pelo presidente do KRN, Bolesław Bierut (interpretado pelo ator polonês Ignacy Gogolewski). Este começa a cantar *Mazurek Dąbrowskiego* [A mazurca de Dabrowski], o hino nacional polonês¹¹⁵, sendo seguido por toda

¹¹⁵ Também conhecido por *Pieśń Legionów Polskich we Włoszech* (Canção das Legiões Polonesas na Itália) e *Jeszcze Polska nie zginęła* (A Polônia ainda não está perdida), surgiu por volta de 1797, entre a tropa de Dabrowski, servindo à Napoleão na Itália. Tornou-se o hino nacional por decreto em 1926 (PAVKOVIĆ; KELEN, 2015), durante o regime fascista da *Sanacja*, Sanitização, controlado pelo antissoviético marechal Józef Piłsudski. Não se tratava de um hino comunista, mas de uma antiga canção popular que fora utilizada por diferentes governos e diferentes ideologias como forma de angariar simpatias e legitimar-se unindo sua imagem à luta secular pela independência polonesa. Ao menos nas primeiras estrofes (exatamente as executadas no filme do diretor soviético) o regime socialista não alterou a letra como fora sancionada pelos militares poloneses em 1926 e pelos liberais antes deles. Cantar *Mazurek Dąbrowskiego* em meio aos caixões dos executados pelos nazistas (além da invisibilidade das tropas soviéticas em Lublin) permite afastar uma possível referência

a aglomeração. A câmera, num panorâmico horizontal abandona Bierut para focar a bandeira vermelho e branca, e num *travelling* vertical, a acompanha por sobre o castelo de Lublin, enquanto o canto popular chega aos céus. É o partido que consegue reerguer os poloneses diante da dor da perda de seus entes queridos, através de uma motivação nacionalista. O governo de coalizão, encabeçado pelo Partido dos Trabalhadores Polacos, recebe ligações tanto com uma Igreja Católica desprovida de fausto, quanto com um mandato celeste. O governo polaco buscava aumentar sua legitimidade – e até sua coesão interna – após as greves de dezembro de 1970 e de junho de 1976 (BROWN, 2009, p.421) – um ano antes do lançamento de *Soldaty svobody*.

Em Karpaty, Karpaty [Os Cárpatos, os Cárpatos], última parte de *Duma o Kovpake* [A assembleia de Kovpake], a trilogia de Tymofey Levchuk, de 1976, os soldados de Kovpak encontram abrigo e alimentação na sacristia de um simples pároco polonês. Ele concede informações sobre as forças alemãs na região aos soviéticos. Dá ordens aos seus sacristãos, que se comportam militarmente. Os convidados mencionam o nível de disciplina que o sacerdote impõe. Ele revela que também é um coronel do *Armia Ludowa*, terminando a cena com um brinde pela amizade entre os povos soviéticos e os poloneses. Levchuk aproxima a Igreja polonesa da resistência dos grupos de esquerda.

A eleição do Papa João Paulo II, em 1978, colocou a diplomacia soviética em uma situação difícil. As relações com a Igreja Católica melhoraram desde o Concílio Vaticano II (1961-65). Os soviéticos classificavam as alas progressistas da Igreja, como a Teologia da Libertação, como parte da esquerda política dos países não-socialistas. Não era com maus olhos que o Kremlin observava movimentos vinculados a setores católicos lutarem contra a dominação cultural – e na América Central, também econômica –, da potência inimiga na região que esta considerava seu próprio quintal. A eleição de um Papa conservador que combatia os setores considerados progressistas em benefício de sua própria ala, criou um racha interno que, em El Salvador e na Nicarágua desaguou em guerra civil entre os dois blocos (MUEHLENBECK, MUEHLENBECKP, 2012, p.xv-xvii). A URSS se viu compelida a continuar a se aproximar da Igreja ao mesmo tempo que resistia contra suas ações no satélite polonês e em outras áreas de população católica sob influência soviética.

U opasnoy tcherti [Fronteira perigosa], 1983, de Viktor Georgiyev, traz o organista Glinsky (Alexander Grave) como um dos líderes do grupo de resistência antinazista. É ele quem informa os agentes soviéticos da produção de Zyklon B com a intenção de lançá-lo

involuntária a presente influência soviética no refrão “o que a prepotência estrangeira nos tirou, com a espada recuperaremos”.

contra o Exército Vermelho após testá-lo contra soviéticos nos campos de concentração. Sente que é seu dever informar o mundo dos planos de Hitler para uma guerra química como forma de se evitar represálias contra a Alemanha. Quando a Gestapo invade a escura igreja para prendê-lo, apesar dos olhares dos fiéis, coral e sacerdote, ninguém se move para defender o organista.

Em *Stalingrad*, 1989, já vimos como Ozerov apresenta católicos belgas: reacionários e hipócritas – talvez em relação com sua base material, a pequena burguesia composta nesse caso por comerciantes de tecidos. Porém, é mais provável pensar em um renascimento do confronto religioso entre católicos romanos e ortodoxos.

O catolicismo é visto como uma religião externa ao mundo soviético. Não necessariamente negativo no âmbito dos países aliados da Europa Oriental e Central. Tudo dependia da facção a qual o clero ou o fiel pertencia, se progressista ou conservadora. Mas certamente dotado desta característica em áreas sob influência política inimiga. Personagens católicos podem ser poloneses, tchecoslovacos, alemães do sul, mas jamais ucranianos ou lituanos. O catolicismo não é necessariamente uma força negativa no território dos aliados da União Soviética, mas se torna quando diretamente relacionado com o país, como espiões e conspiradores estrangeiros. A única exceção ocorre no cinema da república lituana. Em *Nikto ne khotel umirat/Niekas nenorejo mirti* [Ninguém queria morrer], de 1966 (novamente logo após a campanha de Khrushchev), de Vytautas Žalakevičius aparece por duas vezes (uma no encerramento) um pequeno oratório em madeira com santos esculpidos debaixo das árvores. Outra menção ocorre já no ambiente da glasnost, no filme *Voskresnii den v adu* [Um domingo no inferno], 1987, de Vitautas Jalakiavichus. O filme lituano apresenta o coprotagonista, originário desta república, como católico, rezando em latim nas cenas iniciais. O lituano e seu conhecimento do idioma do inimigo torna-se um importante fator para a sobrevivência do russo entre os alemães. Dependência mútua ao invés do crescente sentimento nacionalista e secessionista¹¹⁶.

2.1.3. Maometanos

O islã era visto com desconfiança pelas autoridades. Era potencialmente nacionalista e rebelde, como Moscou percebeu ao longo da virada do século XIX para o XX, e o novo

¹¹⁶ Dois anos após *Voskresnyy den v adu* em 23 de agosto de 1989, mais de um milhão de cidadãos bálticos deram as mãos entre as três capitais da região como lembrança da assinatura do Pacto Molotov-Ribbentrop, que, para os manifestantes, significava a ilegalidade da reincorporação da área à URSS (SMITH, 2014).

regime também, durante a Guerra Civil e a Rebelião Basmachi. O cinema foi uma das armas empregadas pelo regime para enfrentar o desafio representado pela religião fortemente enraizada, e para atingir o objetivo de uma sociedade ateia ou ao menos formalmente laica¹¹⁷. Enquanto apenas um organismo fiscalizava toda a comunidade ortodoxa de Kaliningrado a Vladvostok, os sunitas e xiitas do país receberam instituições territorializadas, mais próximas: a Administração Espiritual da Ásia Central e do Cazaquistão, a Administração Espiritual da União Soviética e da Sibéria (controlada por Khiyaletdinov, em bases ainda czaristas), a Administração Espiritual do Norte do Cáucaso e do Daguestão e a Administração Espiritual para a Transcaucásia. Como os ortodoxos, os muçulmanos obtiveram a reabertura de templos durante e após a Segunda Guerra. Stalin permitiu a *haji*, a peregrinação para locais santos, dentro da URSS¹¹⁸. Em 1946 havia 135 mesquitas no país. Em 1949, eram 415. A campanha pelo fechamento de templos, para o caso muçulmano, iniciou-se ainda sob Stalin: em 1952 o número de mesquitas caíra para 351, e 305 sob Khrushchev. Sob Brejnev permaneceram entre 400-500¹¹⁹. Um dos fatores para essa rápida mudança na liberalização para com o islã deveu-se a dificuldade em controlá-lo. Um número incontável de “mulás errantes” promovia cerimônias e estabeleciam mesquitas temporárias ilegais. Mausoléus de clérigos famosos eram usados no lugar das mesquitas oficiais e controladas pelo Estado. Sociedades secretas, em especial diversas irmandades sufis, espalhavam-se pela Ásia Central e o Cáucaso¹²⁰. Para a formação de sacerdotes, existia apenas uma madraça em Bukhara e um instituto islâmico em Tashkent – cidade que também sediava a autoridade máxima reconhecida pelo regime – e ciente de suas obrigações ou limites – o Grão-Múfti (BENAMI, 1968, p.60).

O regime acreditava que a deseslamização avançara tanto que possibilitaria a aproximação entre elites da Ásia Central soviética e do mundo islâmico, criando uma orientação descolonizadora e ant imperialista em outros países. No entanto, o resultado foi outro: o renascimento do Islã e do sentimento de unidade muçulmana na URSS. Confrarias religiosas, *taricat*, que foram base de revoltas como as dos basmachi, renasceram, agregam centenas de milhares, em sua maioria jovens. Apenas 15% dos muçulmanos falariam o russo,

¹¹⁷ O cineasta Viacheslav Viskovskii destacou-se na produção de filmes anti-islâmicos, como *Minaret smerti* [Minarete da Morte], de 1925, *Tretia zhena mully* [A terceira esposa do mulá] de 1928 e *Kabu*, de 1929, pela Uzbekfilm Studio de Tashkent (ROLLBERG, 2009, p.738).

¹¹⁸ Em Samarcanda fica o túmulo de Kusam Ibn Abbas, primo de Maomé, e do profeta bíblico Daniel, também reverenciado pelos muçulmanos. Em Bukhara, o de Bahauddin Naqshband, líder sufi do século XIV.

¹¹⁹ Outros dados são de 300 mesquitas para 1984 – diante das 25 mil mesquitas fechadas. O clero muçulmano foi reduzido de 35 mil para mil. O Estado reconhecia apenas 2 milhões de praticantes (TIME-LIFE, 1989, p.79).

¹²⁰ As irmandades sufis concentravam-se na Chechênia e Daguestão, atingindo mais de 250 mil membros no fim dos anos 1970, e mesmo assim eram semiclandestinas (BENNIGSEN; BROXUP, 2014, p.74).

aumentando as preocupações do regime em decorrência da baixa adesão cultural (CLAUDIN, 1983, p.91-92).

A partir da Revolução Islâmica, os receios do Kremlin com uma efervescência rebelde aumentaram. Alguns autores acreditam que a intervenção no Afeganistão foi motivada mais pela necessidade de um cordão sanitário para impedir a difusão do radicalismo islâmico do que uma tentativa de impedir a queda do regime aliado diante de grupos antissoviéticos (GOODMAN, 1991) – por exemplo, para impedir a radicalização dos sufistas soviéticos (BENNIGSEN; BROXUP, 2014, p.114). O Comitê Central procurou desenvolver mecanismos para identificar, isolar e reprimir clérigos radicais ou conservadores em 1981-83. A liberalização religiosa de Gorbachev iniciou-se com o islã após 1989. Com os ortodoxos fora bem mais ágil¹²¹. Ainda em agosto de 1986 o partido procurava obter controle sobre os mulás errantes e “curandeiros” na porosa fronteira entre o Uzbequistão e o Afeganistão¹²², impedir o envolvimento de burocratas do partido em eventos religiosos públicos e as práticas religiosas em locais abertos (TASAR, 2017, p.313).

Apesar da frequência de personagens secundários vindos da Ásia Central no cinema bélico sobre a Segunda Guerra, praticamente não há menções a sua religião. Turcomenos, iranianos, cazaques, tártaros (até mesmo com seus camelos em meio aos escombros de Berlim) e mongóis são apresentados como povos sem quaisquer sinais de religião. Podem ser ligados à vida simples de seus ermos, suas montanhas e estepes, seus rebanhos e as dificuldades com a língua franca, e certamente com a defesa da pátria multinacional, mas são carentes de espiritualidade. Se lembrarmos do caso do quipá de Akimovich, do filme *Soldaty*, de Ivanov, há referências mais claras ao judaísmo do que ao islamismo. Este pode ser apenas sugerido. O cazaque Kasímov é um dos poucos personagens que não tomam vodka em *Neve ardente*, de Yegiazarov. Mas não é o único. Não sorve a de sua ração porque a cozinha de campanha atrasou ou porque sua religião não o permite? Em *Plamya* [Chama], 1974, de Vitaliy Chetverikov, parece impossível classificar o som emitido pelo franco-atirador turcomano: uma oração? Um aboio ou tiroleiro, saudoso de suas pastagens? O fato é que é

¹²¹ Gorbachev reclamava da exibição em repartições públicas de versos do Corão nas paredes. Exigiu da liderança usbeque explicações para a participação de membros do partido em ofícios religiosos maometanos, o que resultou em punições – 55 expulsos das células locais em 1987. Em um discurso em Tashkent, reclamou do número de clérigos ter dobrado, o que resultou no desmantelamento de um grupo secreto de estudos corânicos e na prisão de seus membros. O pai da perestroika, Aleksandr Iakovlev, considerava o renascimento do islamismo entre a intelligentsia um fato estranho (RAMET, 1989, p.196-197). O combate às sociedades secretas sufis legitimava-se em meio a guerra no Afeganistão. O atrito dos reformistas do Kremlin com o islã foi bem mais amplo que isso.

¹²² Na Quirguízia o KGB e as administrações religiosas aumentaram sua censura, ao invés de diminuí-la. Enquanto em 1972 a república produziu 250 novos dossiês individuais, e 368 em 1984, em 1986 foram 648. Em 1985 foram analisados mais de 1000 discursos de clérigos muçulmanos (TASAR, 2017, p.314).

impedido de continuar pela ação dos práticos e realistas partisans russos, que lançam uma bola de neve para reintroduzi-lo no necessário silêncio para a operação. Com 44-50 milhões de seguidores, um número muito próximo ao de ortodoxos russos, e 400-500 mesquitas, em comparação com 1,5-1,8 milhão de judeus, com suas 90-180 sinagogas, é fragrante a ausência de representações religiosas islâmicas – ao contrário das ortodoxas.

É o caso do cinema bélico produzido por uma república soviética de tradição muçulmana como o Azerbaijão. *Na dalnih beregah* [Nas costas distantes], 1958, do azeri Taufiq Taghizade, produzido na república do Cáucaso, faz uma narrativa do partisan “Mihailo” Mehdi Huseyn-zade¹²³ (Nodar Shashik-oglu), que acaba combatendo os nazistas na região de Trieste (hoje fronteira Itália-Eslovênia). O guerrilheiro azeri é representado em um perfil moderno, russificado e laico. Diretores russos e ucranianos inseriram imagens religiosas em histórias de membros do partido oficialmente ateus, como Gostev e Levchuk. Esse não é o caso de Taufiq Taghizade.

Essa ausência na cinematografia é um indicativo que reforça a ideia de que não foi a religião judaica a mais combatida pelo regime, e sim, também proporcionalmente, a islâmica.

Os diretores preferem impactar seu público com a exotividade oriental, como em *Vozmezdie*, de Stolper, ou sua pobreza e atraso, como em *Dvadtsat dney bez Voyny* [Vinte dias sem guerra], de German. Sua religiosidade, não menos diferente para o resto dos soviéticos, é simplesmente ignorada. Ela será tratada apenas em outro filme de guerra, mas fora do cenário da Grande Guerra Patriótica, e sim na Guerra Civil, em *O Sol Branco do Deserto* [Beloe solntse pustyni], de Motyl, que trata o islã sob luzes nada diferentes do budismo em *Cherez Gobi i Khingan*.

2.1.4. Budistas

Os budistas, maioria em duas repúblicas autônomas soviéticas (Kalmúquia e Tuva) fronteiriças com a Mongólia e a China, foram considerados, no mínimo, tão suspeitosos quanto os muçulmanos. Sua cidade santa ficava em Urga, na Mongólia, que viria a ser destruída nos anos 1920 (MILNER-GULLAND; DEJEVSKY, 2007, p.187). Nos anos 1930 existiu um movimento nos mosteiros mongóis e soviéticos que previa a aproximação com o Japão. Após a Batalha de Kalkhin-Gol quase todos os mosteiros foram fechados. Com a chegada dos anos 1980, o zen-budismo ganhou adeptos não apenas na classe média dos países

¹²³ Na *Istorria* (POSPELOV, 1975, p.520) seu nome é transcrito como M. Guséin-zadé e sua atuação restrita à Iugoslávia.

desenvolvidos, mas também em segmentos da *intelligentsia* soviética (KORNBLATT, 2004, p.85). Uma influência que deveria ser combatida, segundo a ótica do regime: uma religião com sedes exteriores ao seu território, relacionada a traições – o povo kalmuque, budista, do norte do Cáucaso, fora deportado para a Sibéria por Stalin por acusações de colaboração com os nazistas. Ainda mais com a aproximação entre o Dalai-Lama e os Estados Unidos. Sua condenação dos casamentos mistos ia contra a política de integração das nacionalidades na URSS (que, durante algum tempo, promoveu frutos na tentativa de diminuir a influência islâmica na Ásia Central). Ao mesmo tempo, o Dalai-Lama visitou a URSS em 1979 e 1982, a convite da Administração Espiritual Central Budista. O apelo oficial devia-se ao conflito sino-soviético e a questão tibetana. Durante os anos finais do czarismo, a Grã-Bretanha suspeitava da atuação do czar por meio de monges tibetanos na Rússia para aproximar-se do Tibet e tomar o lugar que a Inglaterra conquistara na região. Caso as desconfianças britânicas fossem reais, não seria a primeira vez que o Kremlin se via envolvido com questões diplomáticas por meio do budismo.

A campanha soviética e de sua aliada socialista, a Mongólia, contra os japoneses na Manchúria e Coréia em agosto-setembro de 1945 possibilitava um cenário para abordar essa religião. É interessante notar que *Cherez Gobi i Khingan* estreou logo após a passagem do líder religioso pelo país. Uma política oficial deveria ser, em tese, seguida por mensagens positivas disseminadas pelo cinema. Mas o que se viu nas telas era muito diferente de uma política de boa-vizinhança com os budistas contra o inimigo comum em Pequim¹²⁴. O relacionamento dos japoneses com o budismo era politicamente interessante para o regime em decorrência das disputas territoriais com o Japão. Ao fim da Segunda Guerra os territórios perdidos pela Rússia na Guerra Nipo-Russa de 1905 foram readquiridos: sul das ilhas Sacalinas e as ilhas Kurilas. Apesar de tratados em 1946-51, o Japão passou a não considerar o mandato soviético na área e a reclamá-la de volta, apesar de majoritariamente povoada por

¹²⁴ Por outro lado, o filme também coincidiu com uma campanha anti-budista entre a intelectualidade. Após o artigo *A ioga com olhos azuis, ou a verdadeira face dos pregadores Krishna*, no *Sotsialisticheskaya industriya*, em janeiro de 1982, iniciou-se a prisão de prosélitos do movimento Krishna e budista. A prisão por um ano do chefe do Palácio da Cultura de Krasnoyarsk, Evgeni Tretyakov, por parasitismo, levou ao desmantelamento de outros círculos, como o do físico e matemático Vladimir Kritski, o arquiteto Sergei Kurkin e outros intelectuais em Moscou, em abril de 1982 (RAMET, 2005, p.262). A relação com o budismo parece ter sido mais complexa do que simples movimentos unidirecionais de aproximação, afastamento ou combate. As motivações dos diretores e roteiristas também pode ter sido importante. O diretor soviético, Vasili Ordynsky, apesar de combater desde o Cáucaso até Berlim, ingressou no partido apenas em 1952. Não há muita informação sobre o diretor mongol Badrakhyn Sumkhu, ou o roteirista russo que auxiliou Ordynsky, Vadim Trunin (além de que roteirizou vários filmes de guerra ambientados no oriente, especialmente no Afeganistão), e o roteirista mongol, Lodongijn Tudeva. *O último imperador*, de Bernardo Bertolucci, quatro anos mais tarde, traria a tona alguns dos temas abordados em *Cherez Gobi i Khingan*, como a dominação japonesa, a campanha da Manchúria e o uso de armas químicas e biológicas pelo Exército de Kwantung.

russos, gerando vários momentos de tensão diplomática durante a Guerra Fria (HARA, 2003, p.19).

Lubsan limita-se a tomar chá em Moscou. Os oficiais mongóis ao redor de Demchig tomam leite (de égua?). No entanto, *Cherez Gobi i Khingan* [Através do Gobi e Khingan], coprodução soviética, mongol e alemã oriental, de Vasili Ordynsky e Bradahin Sumhu, contém várias cenas em que soviéticos e russos brancos tomam vodka e japoneses, saque. Seria uma referência à religiosidade budista dos abstêmios soldados do vizinho país socialista? Se o for, os diretores fazem uma diferenciação entre três variantes de religião: a religiosidade esclarecida (talvez pela frequência na Universidade de Moscou) dos oficiais mongóis, a perversa e falsa religião organizada dos monges, a primitiva e obtusa religiosidade popular – ou mais precisamente misticismo e supersticiosidade – dos pastores mongóis em suas cabanas. Moscou não é a fonte de iluminação científica apenas para os mongóis. O líder local do partido comunista chinês, libertado pelos soviéticos, faz questão de lembrar que estudou na Universidade Sun Yat-sen (proclamador da República da China e criador do partido Kuomintang), na capital soviética.

As primeiras cenas com monges budistas os mostram como verdadeiros serviços dos japoneses (recordando as acusações formuladas pelo regime ainda nos anos 1920 de que eram espiões servindo aos japoneses) e russos brancos na Manchúria – base a partir da qual atacavam os pastores soviéticos e mongóis na fronteira. São eles que oferecem o espaço (o próprio monastério), servem o chá, anunciam a chegada de convidados do oficial japonês, trazem informações sobre o uso secreto de armas biológicas entre a população civil mongol e de seus resultados ao encarregado nipônico. A câmera passa da imagem dourada de Buda para o monge que atravessa o decorado corredor do monastério. A caracterização do espaço físico e da indumentária dos personagens não deixa margem para dúvidas sobre sua devoção. O som dos sinos e sinetes budistas, que compõe o tema musical tanto do monastério quanto dos papéis militares japoneses realça a ligação entre ambos. E a hipocrisia de seu pacifismo. A cena anterior se passa nos quartéis de guerra biológica do Exército de Kwantung. A transição entre a decoração exótica e oriental dos dois ambientes – quartel japonês e monastério budista – estabelece o elo para a seguinte mensagem: o budismo é a religião do inimigo.

Os monastérios são o espaço para emboscadas. Envenenam os poços de água, necessários para que as tropas soviético-mongóis cheguem até a Manchúria. Aparecem cartas atribuindo o envenenamento à vontade divina. O Passo que atravessa a cordilheira do Khingan, no caminho para a Manchúria, é dominado por bunkers ocultos nas ravinas, que provocam baixas sem serem visíveis – mais um temor soviético do uso do misticismo

religioso como arma por seus oponentes. Buscam o reabastecimento, sem o saber, exatamente naquele que hospeda japoneses e russos brancos. São acolhidos com servilismo, mas ao mesmo tempo com a indiferença sobre a localização do oásis. Um soviético chega a sugerir que disparem suas armas para despertar os monges de seu transe. Os rituais e os mantras são exibidos num recinto pequeno, fechado, escuro, de decoração rebuscada. São herméticos, irracionais, primitivos. Os soviéticos obrigam o mestre zen dos monges a beber da fonte antes deles. A desconfiança não era em vão. A câmera faz um corte para exhibir russos brancos e bandidos sediados ali preparando uma emboscada. A demora em serem guiados até a fonte não seria resultado da preparação da armadilha por monges e forças pró-nipônicas? Novas referências ao barbarismo das religiões orientais aparecem na carta do imperador, redigida pelo Ministro da Guerra do Japão, Korechika Anami, ao comando do Exército de Kwantung.

Conduza uma guerra santa para defender a terra dos deuses. Lute implacavelmente, mesmo que seja necessário cavar a terra, comer grama e dormir em pedras nuas. O sentido da vida está na morte, como o grande Nante nos ensina. Morreu sete vezes, mas a cada vez nasceu de novo para servir seu país (CHEREZ..., 1981).

Apesar da aproximação feita entre japoneses e budistas pelo filme, o imperador era o líder do xintoísmo estatal – que não deixava de ser influenciado pelo budismo vindo da China. Os generais recebem a carta do deus vivo com formalismo, sem qualquer fervor espiritual. Muito mais do que o ópio do povo, a religião oriental seria instrumento efetivo de dominação e terror.

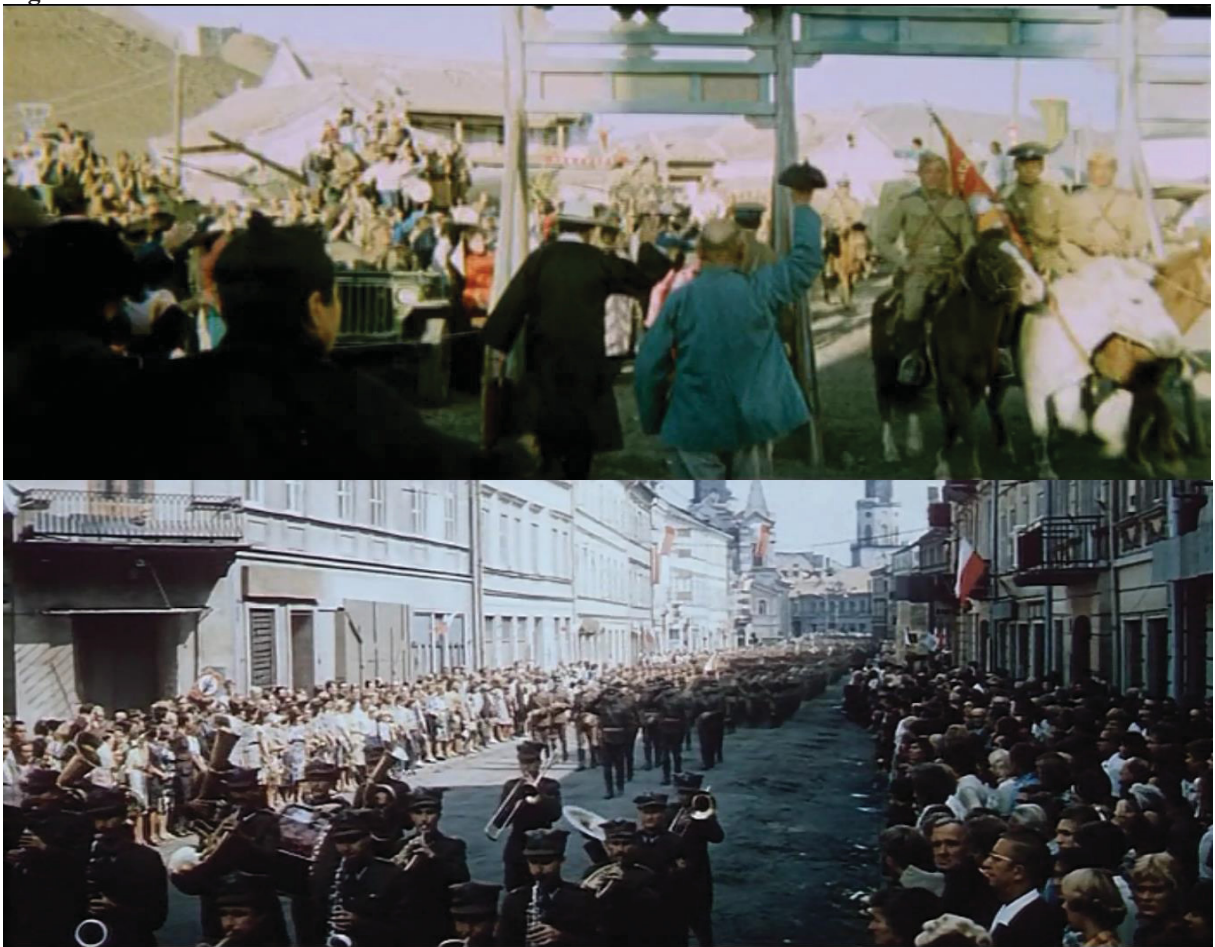
Os pastores mongóis descartam as advertências dos esclarecidos médicos e bacteriologistas soviéticos para se manterem presos à sua tradição de pastoreio. Quando os soviéticos trazem uma criança que é a única sobrevivente da peste espalhada pelos japoneses e seus sequazes, os bandidos da fronteira, não percebem a situação como uma conquista da ciência médica, mas sim uma graça mística. Os bandidos procuram utilizar a autoridade religiosa de líderes locais para controlar os pastores.

O portador da ciência seria o partido? Não são membros do partido, mas sim médicos militares, os que combatem a peste na fronteira mongol. Os diretores não sustentam o discurso oficial que apresenta o partido como o maior defensor das vitórias da ciência em todas as áreas, seu maior incentivador e único interprete verdadeiro. No entanto, o ideal socialista une mongóis e soviéticos (com a clara predominância dos últimos sobre os primeiros) em volta do conhecimento científico contra o misticismo e atraso manchúrios, dos pastores mongóis e dos monges.

O general mongol Sudruhu orienta o comissário político Lubsan a fazer seu trabalho ideológico com tropas soviéticas e mongóis no sentido de não diminuírem a dignidade humana da população local negando seus sentimentos religiosos, sob nenhuma hipótese. É um soldado mongol que tenta explicar aos soviéticos de étnicas eslavas o conceito de transmigração das almas (metempsicose). O aliado acreditaria nisso? Ou apenas transmite informação básica?

O budismo como um todo seria um culto bárbaro e deplorável? Quando o tenente soviético é baleado mortalmente na fonte, queixa-se de que feridos costumam ter sede, o que não é seu caso. A câmera entra em primeiríssimo plano num *travelling* vertical para baixo e exhibe ao seu lado uma pequena torrente de água da fonte transbordante. Seria uma referência ao transbordamento do líquido em funerais budistas, para um tenente pleno de vida por salvar os seus? Ou um momento tarkovskiano dos diretores, utilizando a água como poesia visual, com fins estéticos e sem uma mensagem própria?

Figura 16



O cinema bélico soviético como uma política de boa vizinhança: Soviéticos e mongóis com cavalos e camelos aos pés da Muralha da China. Abaixo, tropas do *Armia Ludowa* entram sozinhas em Lublin. *Cherez Gobi i Khingan* [Através do Gobi e Khingan]. Vasili Ordynsky; Badrahin Sumhu, 1981; *Soldaty Svobody* [Soldados da Liberdade]. Yuri Ozerov, 1977.

A ideia de que o filme se tratava de uma continuação da campanha antibudista do governo soviético iniciada por jornais e prisões em 1982 encontra um obstáculo em dois filmes anteriores a deflagração de tal iniciativa orquestrada. Os temas presentes em *Cherez Gobi i Khingan* foram trabalhados um ano antes em *Prikaz pereyti granitsu* [A ordem para cruzar a fronteira], 1982, de Yuri Ivanchuk: os monges budistas, interpelados pelos soviéticos sobre a presença de japoneses na área, dizem estar muito longe. Na realidade, uma emboscada contra a infantaria, dentro do mosteiro, e outra contra as colunas blindadas, em suas imediações, foram organizadas. O subterrâneo continua ainda um hospital japonês. Os feridos foram executados pelos seus companheiros (como os cientistas responsáveis pelas armas biológicas o foram em *Cherez Gobi i Khingan*), caracterizando mais um excesso das religiões orientais. A grande diferença entre os dois filmes é que *Prikaz pereyti granitsu* não se dá ao trabalho de exibir tropas mongóis (ou mesmo não eslavas) libertando a Manchúria ao lado dos soviéticos. Um dos soldados – e ao contrário dos demais – mostra-se encantado pela simbologia budista, em linha com o mundo científico: o dragão que morde sua própria causa representaria o universo infinito (um alerta para a penetração do culto oriental nas academias?). Outro soldado o alerta que este é um problema dos japoneses – exatamente quando o ataque surpresa se inicia. A ingenuidade soviética sobre os verdadeiros desígnios da religião oriental torna-se uma fissura para o ataque do inimigo (a tentativa de unir japoneses xintoístas e a religião budista serve como um alerta contra o adversário de um passado longínquo, não tão longínquo e presente, pela questão das ilhas fronteiriças). O filme, por sua vez, é fruto de uma duologia planejada, iniciada com *Prikaz: ogon ne otkryvat* [A ordem é não atirar], 1981, de Valeri Isakov e de Yuri Ivanchuk. Levando-se em conta a morosidade de produção de um filme na URSS, em torno de dois anos (MILLER, 2009), os dois filmes precederiam qualquer ação da cúpula do partido em vários anos. Talvez o descontentamento com a atração do budismo entre a *intelligentsia* fosse mais extenso, atingindo as bases do PCUS e não apenas suas lideranças capazes de orientar jornais e o sistema de segurança e Judiciário.

2.2. Infância

Relatos de crianças envolvidas diretamente como combatentes impeliram o cinema a mostrar a infância para além de uma vítima passiva da guerra. Alguns filmes abordam a questão de meninos e jovens combatentes, seguindo o Exército Vermelho ou grupos partisans.

Nesse caso, em geral, os diretores são críticos sobre o passado soviético. Aparecem mais comumente integrados como coadjuvantes do amplo sofrimento popular. Raramente aparecerem crianças combatentes do lado inimigo¹²⁵.

Os dois filmes que apresentam protagonistas crianças ou adolescentes foram produzidos por cineastas que entraram em conflito com o sistema em algum momento. Tarkovsky acabou optando pelo exílio e Klimov enfrentou a censura, preferindo manter um de seus filmes, *Agonia Rasputin* [Agoniya], de 1975, retido nos órgãos fiscalizadores por dez anos – foi liberado para os satélites soviéticos em 1982, mas na própria URSS apenas em 1985.

Youngblood (2007, p.8) aponta que o esgotamento do gênero bélico resultou no único grande filme planejado para as comemorações dos 40 anos do fim da guerra, *Vá e veja* [Idi i smotri], de Elem Klimov. Na realidade, *Bitva za Moskvu* [Batalha de Moscou], de Ozerov, contou com um orçamento muito maior. Para o público pagante, *Vá e veja* foi de fato o grande filme do ano. O tema da fragilidade da infância diante da guerra marcaria o cinema bélico soviético naquele ano. Influenciaria igualmente filmes ocidentais que tratavam do mesmo tema, imediatamente após a exibição de Klimov, como é o caso de *Império do sol* [Empire of the Sun], 1987, de Steven Spielberg¹²⁶. Rollberg (2009, p.358) acerta ao evidenciar o ambiente apocalíptico (perder consecutivamente duas famílias – a biológica e a adotiva, como o protagonista, sem dúvida entra em sua classificação como hiper-realista) e fortemente negativo do filme, mas se equivoca ao entendê-lo como uma metáfora da luta entre o bem e o mal, entre a ideologia nazista e “as forças soviéticas como defensoras da humanidade”.

Como mostra Youngblood (2007, p.190; 194-197), os partisans estão longe de assumir esse papel. “*Vá e veja* delineou alguns dos tropos estabelecidos do filme de guerra soviético mas também os subverteu. É um filme implacavelmente sombrio; a grande vitória que é pretendida celebrar ostensivamente é completamente ausente”. Um oficial mantém-se fiel a sua convicção: nações inferiores contaminadas pelo comunismo devem perecer. Os

¹²⁵ Depoimentos de crianças que, de alguma maneira, participaram da luta partisan, ou que foram integrados em seus grupos como agregados, podem ser encontrados em Aleksievitch (2018).

¹²⁶ “Do lado soviético, já em plena degenerescência do regime e em meio às trágicas notícias que vinham do Afeganistão, surge talvez o mais importante filme antiguerra da URSS [...], em que os horrores da guerra são sintomaticamente observados do ponto de vista dos resistentes e, o principal, de uma criança que perde sua inocência exatamente nos fatos da guerra, que são descritos de forma comovente e dura. *Vá e Veja* é um típico filme de uma sociedade cansada de guerra, exausta por ver seus filhos desaparecerem numa máquina de guerra absurda e sem sentido. Nesse caso, os heróis da resistência, os fracos que se defendem com heroísmo, estavam do outro lado da linha vermelha. A temática proposta por Klimov (o menino e a guerra) como metáfora do indivíduo, reaparecerá em um dos melhores momentos de Steve Spielberg” (SILVA, 2015, p.).

partisans preparam-se para queimá-los vivos com gasolina. Kosach os metralha, antes disso, oferecendo uma morte digna. Os bárbaros não seriam os soviéticos. Isso não significa que não sejam violentos – por exemplo, executando prisioneiros. Não há um idílico período pré-guerra (como em *A infância de Ivan*). E os jovens não são inocentes. Roubam túmulos atrás de armas para se juntar aos partisanos, desobedecendo aos velhos e aterrorizando suas mães. “Os partisanos que vieram buscar os novos recrutas são uma gangue [como retratadas pela] de imprensa; cruéis e desrespeitosos, eles não se parecem em nada com os partisanos de filmes anteriores”. O jovem Florya Gaishun [Aleksey Kravchenko] aterroriza camponeses para pilhar seu rebanho. Os guerrilheiros pilham da mesma forma que os alemães – que são mostrados com galinhas, ovos e porcos na aldeia. Glasha (Olga Mironova) é a esposa de campanha do líder dos partisanos, Kosach (Liubomiras Laucevicius). Uma adolescente já amadurecida pela guerra e em um relacionamento com um homem muito mais velho – e ameaçador. Florya dispara contra o cartaz de Hitler, cuja vida (através de imagens de arquivo) passa a se desenrolar ao inverso. Florya não atira quando Hitler se torna uma criança nos braços da mãe. “O humanismo eslavo triunfa”. É o filme mais anti-bélico do cinema soviético. Em contraste com os filmes tradicionais do aniversário do fim da guerra, não há um só herói a ser encontrado. Foi visto por 28.9 milhões, a sexta bilheteria de 1986. Ganhou o Festival de Moscou de 1985 e em 1986, foi escolhido o melhor filme na revista *Sovetsky Ekran*, Tela soviética. Ainda segundo a autora, *Vá e veja* pode ser o marcador do novo Degelo, ou o artigo de Lev Anninsky, publicado no mesmo ano na revista soviética *Iskusstvo Kino*, Arte do cinema, pedindo pela quebra de padrões e o estabelecimento de novos modelos. Segundo Beumers (2015, p.49), o diretor mostrou que mesmo os nacionalmente celebrados partisanos soviéticos poderiam perder sua humanidade no torvelinho da guerra¹²⁷.

¹²⁷ Para atingir seu objetivo de ser o mais verdadeiro possível, o diretor não poupou seus artistas. Utilizou munição de verdade, como balas traçantes. Kravchenko, com 13 anos, teria enfrentado alguns disparos próximos a sua cabeça em algumas cenas. “Preocupado que os rigores extremos das filmagens pudessem enlouquecer a Kravchenko, Klimov tentou sem sucesso hipnotizar o menino para inocula-lo emocionalmente. Apesar disso, Kravchenko permaneceu sano mas retornou a escola prematuramente grisalho” (NIEMI, 2018, p. 62). Vacas foram mortas pelo uso de munição real. Klimov lembra que alguns expectadores que vivenciaram a guerra precisaram sair do cinema em ambulâncias. O final do filme recebeu uma versão diferente da do roteiro original. “No momento em que a memória da Grande Guerra Patriótica começou a desvanecer e o orgulho na vitória sobre o nazismo deu lugar a uma reavaliação desiludida e até cínica das realizações da URSS, o diretor confrontou os espectadores com uma representação gráfica sem precedentes dos horrores experimentados pelo povo soviético durante a guerra. Além disso, ele mostrou que esses horrores são um resultado direto da ideologia nazista, enquanto as forças soviéticas atuam como defensores da humanidade [...]. É ao mesmo tempo hiper-realista e meditativo, criando uma alegoria sobre as fontes do mal e da destruição na história. Terminando com um ângulo baixo do céu de inverno acompanhado pelo “Requiem” de Mozart, a essência apocalíptica dessa imagem supera de longe qualquer consideração positiva e deixa uma impressão geral pessimista [...]. Os filmes de Klimov representam uma mistura peculiar de racionalidade e metafísica sóbrias, às vezes abstratas, até mesmo mística, especialmente em seus últimos três filmes. Muitas vezes, filmagens documentais são habilmente combinadas com cenas encenadas, formando sequências polêmicas com um efeito de abrir os olhos. Klimov era

A retórica do regime previa a defesa do pacifismo, mas um pacifismo armado – apesar de amante da paz, o povo soviético deveria ser mostrado como preparado para a defesa do país¹²⁸. *Vá e veja* leva ao extremo a repulsa desse mote, já presente mas amenizado em outras películas soviéticas, que não cumpriam adequadamente os desejos políticos do Kremlin, sem, no entanto, renegá-los abertamente. Para os dirigentes, um pacifismo completo e o antibelicismo radical não eram interessantes no quadro da Guerra do Afeganistão e da escalada da Segunda Guerra Fria. O temor de um terceiro conflito mundial, agora atômico e provavelmente final, não é posto para trabalhar a favor da retórica oficial, mas sim contra ela.

A história da produção de *Vá e veja* demonstra a necessidade do diretor negociar com estúdios e o regime, ceder em alguns pontos e manter outros, ou fracassar na finalização do produtor e distribuição. Klimov já possuía um histórico de confronto com a censura – mas também, como lembra Rollberg (2009, p.359), cultivava boas relações com o partido, sendo membro desde 1962, e recebendo o título de Artista da República Federada Socialista Soviética da Rússia em 1976. O que não é, no entanto, uma garantia de filiação ou submissão ideológica, como o autor sugere. O seu primeiro trabalho censurado indica o caminho oposto. *Agonia Rasputin* [Agonyia] foi produzido entre 1973-75, após passar por diferentes revisões do roteiro pelo Conselho Editorial Principal (GKRK) desde 1966. No entanto, não foi liberado nos cinemas pela recusa do diretor em readequar a película segundo as recomendações dos censores. A Goskino fez uma encomenda de um filme temático da Mosfilm para o Dia da Vitória. Klimov a recebeu. O diretor inspirou-se nas entrevistas coletadas *Ya iz Pylayushchey Derevni* [Eu sou da vila em chamas] (1971) e na novela baseada em fatos reais *Khatyn* (1972), de Ales Adamovich. O autor já possuía experiência na elaboração de roteiros para filmes de guerra. Os relatos de violência na Bielorrússia impressionaram o diretor. O drama em *Khatyn* que serviu de base para o livro não é o dos oficiais poloneses, muito difundido no Ocidente, mas sim no incêndio da mesma aldeia pelos

um iluminista cinematográfico com uma queda pela elegia. Curiosamente, seu desrespeito pelas vacas sagradas da burocracia soviética nunca contestou sua crença profundamente arraigada na legitimidade e missão histórica do experimento e Estado comunista” (ROLLBERG, 2009, p.358-359. Tradução livre). O som de *Lacrimosa*, a escuridão da floresta, o letreiro com as atrocidades nazistas na Bielorrússia em números, dão ao filme um fim melancólico, que se encaixa com seu pacifismo e preocupações com o cenário da Segunda Guerra Fria. No entanto, o roteiro original (NIEMI, 2018) previa os partisans numa marcha penosa, atravessando o atoleiro de um pântano, enquanto a densa vegetação ao redor pegava fogo. A representação de uma jornada pelo inferno – o que se encaixaria muito bem no novo título bíblico. Qual a razão para o diretor ter feito essa alteração? Orçamento? Política? Uma nova ideia para o final mais ao gosto do diretor?

¹²⁸ Youngblood (CHAMBERS II; CULBERT, 1996, p.88) afirma que diretores pacifistas poderiam ser considerados dissidentes pelo regime. Para este, o que importava de fato era o conteúdo do pacifismo – a guerra poderia ser trágica, mas também, dadas as condições, necessária para a preservação do Estado e do povo. Uma afirmação de não iniciar guerras, mas também não se submeter passivamente. Por isso existiam as acusações de remarquismo para autores que se dedicassem a um pacifismo que apresentasse a guerra sem qualquer faceta positiva ou necessária (ALEKSIÉVITCH, 2016).

nazistas, vitimando boa parte de sua população. Klimov (1933-2003) era criança quando foi evacuado de uma Stalingrado em chamas. Talvez essa experiência o tenha influenciado na escolha de atores sem renome e em atores não profissionais. Com o apoio do Primeiro Secretário do Partido Comunista da Bielorrússia e ex-guerrilheiro Pyotr Masherov, começou a rodar em Minsk, em 1977. No entanto, o vice presidente da Goskino Boris Pavlenok e o crítico de cinema Dal Orlov comandaram uma reação dos censores, que impuseram mudanças no script para a continuação do trabalho. Klimov recusou-se, em meio a um colapso nervoso. Uma das cenas que deveriam ser revistas ou cortadas era a do formigueiro pisoteado (presente também em *Siberiade* de Konchalovsky, lançado com tal metáfora presente dois anos após os desentendimentos de Klimov com os censores), considerado como o esmagamento e impotência da população soviética. O diretor, outros artistas e o estúdio promoveram um lobby que resultou na liberação do trabalho em 1984, ainda assim com a condição de que o título original Matar Hitler fosse alterado. Klimov adotou então “*Vá e veja*, uma frase derivada do livro do Apocalipse no Novo Testamento de São João 6:1: “E eu vi quando o Cordeiro abriu um dos selos, e eu ouvi, como se fosse o barulho do trovão, uma de quatro bestas [do Apocalipse] dizendo, *Vá e veja*”” (NIEMI, 2018, p.61).

1977 foi também o ano em que Aleksiévitich tentou publicar pela primeira vez suas entrevistas sobre a experiência de mulheres na Segunda Guerra (ALEKSIÉVITCH, 2016). Da mesma forma que o filme, seu livro não recebeu autorização da editora pela indisposição do censor com passagens que não foram eliminadas. Seu mentor, Adamovich, teve mais sucesso. Os relatos de seus entrevistados seriam publicanos apenas parcialmente na *Novy Mir* aquele ano, e integralmente apenas em 1984. Brown (2009) e Labarrère (2009) chamam a atenção para o fechamento do ambiente artístico soviético com a ascensão do diretor do KGB Yuri Andropov à secretária geral do PCUS. Teria isolado quase completamente o movimento dissidente e reconduzido o cinema a temas moralistas. Este certamente não era o caso de 1984. Com Chernenko acamado, o chefe do partido em Moscou Viktor Grishin incapaz de levar a cabo sua candidatura e o reformista Gorbachev representando o país em reuniões internacionais, o ambiente cinematográfico tornou-se novamente mais aberto antes mesmo de sua ascensão plena ao cargo. Em 1984 Ozerov conquistou após duas décadas a aprovação de seu projeto para um filme que tratasse do primeiro ano de guerra e dos problemas de sua condução, *Bitva za Moskvu*. Além da liberalização do regime que precedeu e anunciou Gorbachev, outro fator para a liberação de *Vá e veja* quase inalterado pode ter sido o sucesso de *Agonia Rasputin* no exterior, a partir do momento em que foi vendido para a Europa Ocidental e Oriental em 1981-82.

No ano anterior fora produzido um filme muito mais próximo ao heroísmo desejado pelo regime. *Bez prava na proval* [Sem o direito de falhar], 1984, de Evgenia Jigulenko, traz o partisan de quinze anos – idade aproximada à de Florya de *Vá e Veja* – Vasilok (Sasha Lebedev) auxiliando o Exército Vermelho na busca por informações sobre a posição da artilharia alemã em Sebastopol. O ano de 1985 apresentou ainda outros dois filmes sobre crianças na guerra. O poeta Evgeniy Evtushenko dirigiu o filme autobiográfico sobre sua experiência como refugiado na Sibéria *Detskiy sad* [Jardim de infância]. Apesar de inovador estilisticamente – classificado como surrealista felliniano por Youngblood (2007, p.188), não trouxe “questões morais candentes” – a mesma opinião de Lawton, apesar de trazer o drama dos jovens deslocados pela guerra (1992, p.283). O próprio Tarkovsky apresenta sua experiência na Sibéria em *O espelho* [Zerkalo], 1978, exibindo indiferença com o conflito. Muito mais tranquilizador, *Mama, ya jyv* [Mãe, eu estou vivo], de Igor Dobrolyubov, é uma versão pró-história oficial diretamente concorrente de *Vá e veja* e *A infância de Ivan*. Nele, um menino de 12 anos (como Ivan), que luta ao lado dos partisans, é enviado pelo comandante do destacamento para uma escola florestal. Acaba engajando-se novamente quando a escola é ameaçada. O filme tem um final positivo com o encontro dos pais partisans com seus filhos na escola, e o reencontro de Petka (Gennady Davydko) com sua mãe guerrilheira. As tropas irregulares, sejam crianças ou adultos, são heroicas, devotadas e responsáveis. Estes não pedem àqueles mais do que podem fazer. Se partem em missões arriscadas, fadadas ao sucesso, é em decorrência da vontade própria e coragem inata. Enquanto *Vá e veja* acabou premiado pelo próprio regime, que iniciava sua mutação sob Gorbachev, *Mama, ya jyv* acabou esquecido.

A infância de Ivan [Ivanovo Detstvo], de 1962, é um dos filmes mais analisados do cinema soviético. O projeto não se iniciou com Tarkovsky. Eduard Abalov recebeu a encomenda, porém o conselho artístico da Mosfilm vetou seu trabalho em 1960 (ROLLBERG, 2009, p.686). O diretor de fotografia, Yusov, propôs a sua substituição pelo novo diretor. A Mosfilm se interessou por Tarkovsky por sua boa experiência em dirigir crianças, em seu primeiro filme. A existência de um personagem que corresponde aos anseios do regime, se opondo a outro de características críticas e negativas, permitiu que o filme não encontrasse problemas com a censura. Um dos maiores problemas foi a não aceitação do autor do conto de 1957, Vladimir Bogomolov, do roteiro adaptado por Abalov que terminava com Ivan salvo do campo de extermínio de Madjanek pelos soviéticos. Um final positivo ao gosto das diretrizes oficiais – e muitas vezes negado no cinema soviético. Da mesma forma que Kubrick com *Spartacus*, Tarkovsky, ainda jovem, se viu envolvido em um grande filme que,

sob vários aspectos, não estava sob seu inteiro controle (no sentido de que acabou herdando muitas obrigações do período anterior à sua contratação como diretor). Mas mesmo assim conseguiu imprimir sua marca através da escolha da trilha sonora¹²⁹ e de remodelações importantes¹³⁰.

A afirmação de Rollberg (2009, p.686) de que o filme enaltece o Exército Soviético é falha. Como afirma Youngblood (2007, p.125-127), seu caráter negativista estava presente no próprio conto de Bogomolov, antes mesmo do trabalho de Tarkovsky. A história de um menino franzino, amadurecido pelo sofrimento, que é ao mesmo tempo mimado e explorado pelos oficiais, divididos entre enviá-lo contra sua vontade para um colégio militar ou utilizá-lo “numa última missão”, prevalecendo a última, é crua e não romantizada. A cena final, com Ivan na praia, significa um final otimista, ou que, com sua morte, Ivan retornou à casa? É o mais perturbador filme do Degelo. Enquanto que em outros filmes, como *Quando voam as cegonhas*, *O destino de um homem*, *Os dois Fyodores*, crianças levam esperança aos adultos, em *A infância de Ivan*, simbolizam não só a perda da inocência como a morte. Seu pessimismo traduziu-se numa baixa audiência de 16,7 milhões. O destino de Ivan Bondarev (Nikolay Burlyayev) também é o de vários órfãos, que encontraram melhores condições de vida em abrigos e colégios militares (em comparação com o total abandono em ermos destruídos pela guerra) e até o sucesso subsequente, e aqueles que foram engajados plenamente e morreram.

Crianças combatentes não eram algo raro no cinema soviético. São elas que interrogam ao piloto ferido Aleksei Meresyev (Pavel Kadochnikov) em *A história de um homem de verdade* [Povest o nastoyashchem tcheloveke], de Aleksandr Stolper. Em *Stalingrad*, 1989, de Ozerov, um menino que perdeu os pais vinga-se atirando na coluna de

¹²⁹ “Ovchinnikov [...] contribuiu com uma pontuação psicologicamente matizada para o filme de diploma [de graduação no VGIK] de Andrei Tarkovsky, *O rolo-compressor e o violinista* (Katok i skripka, 1960). Sua música para a tragédia de guerra de Trajkovski *A infância de Ivan* [...] ampliou sensivelmente o contraste entre o idílico mundo de sonhos do personagem-título e a realidade do pesadelo. Ovchinnikov também escreveu a música para outra obra-prima de Trajkovski, *Andrei Rublev* (1966), na qual a atmosfera apocalíptica é intensificada ainda mais” (ROLLBERG, 2009, p.508. Tradução livre).

¹³⁰ “Tarkovsky não apenas mudou radicalmente o roteiro original de um conto de personagens convencional para uma parábola filosófica, como também elevou a história de um órfão de 12 anos capturado e executado pelos nazistas para uma meditação cinematográfica sobre guerras e valores humanos, antes invisível no cinema mundial. A interpretação inovadora da Grande Guerra Patriótica da União Soviética contém polêmicas implícitas com filmes de guerra anteriores, propagandísticos e romantizados. De acordo com seu conceito parabólico subjacente, o filme dá às forças armadas soviéticas uma aura de nobreza, generosidade cavalheiresca e decência, que são enfatizadas como as razões últimas que lhes permitem derrotar um inimigo destrutivo cujo objetivo é aniquilar a cultura e espírito. Nikolai Burlyayev, no papel-título, surpreendeu os críticos soviéticos e internacionais, embora seu retrato de fragilidade e devoção fanática à causa da vingança e da vitória tenha gerado considerável controvérsia. De todos os filmes de Tarkovsky, *A infância de Ivan* continua sendo a mais narrativamente coerente e acessível [...] ganhou o Leão de Ouro no Festival de Veneza em 1962 e o Golden Gate Award no San Francisco Film Festival” (ROLLBERG, 2009, p.686. Tradução livre).

prisioneiros alemães – apesar de não ser punido, sua repreensão denota que a revanche possui limites. Há também o caso de cadetes que acabaram engajados em combate. Como é o caso de Pyotr Klypa na Fortaleza de Brest. Seu personagem é representado nos dois filmes soviéticos que tratam do episódio, *Bessmertnii garnizon* [A guarnição imortal], 1956, de Zakhar Agranenko e Eduard Tisse e *Bitva za Moskvu* [Batalha de Moscou], 1985, de Ozerov.

Também aparecem do lado oposto. Como em *Front v tylu vraga*, 1981, de Gostev. Um menino com o uniforme alemão, acompanhado por um soldado da SS em trajes civis, afirma ter disparado contra o veterano Yerofeyich (Ivan Lapikov) após o cessar-fogo. Os soviéticos separam a influência pernicioso do jovem redimível.

Com milhões de órfãos (BEUMERS; BODROV, 2007 p.101), o tema da criança adotada por soldados é recorrente no cinema bélico. Ocorre em *Quando voam as cegonhas* (1957), *O destino de um homem* (1959), *Baltiyskoe nebo* [Céus bálticos] (1961) de Vladimir Vengerov, as duas versões de *Syn polka* [O filho do regimento], de Vasily Pronin (1946) e de Georgy Kuznetsov (1981) – sendo o filme do baixo stalinismo muito mais romantizado e higienizado do que o da estagnação, que apresenta uma criança praticamente em estado selvagem. O regimento de aviação das Bruxas da Noite pode exercer seu espírito maternal com a adoção em *V nebe “Nochnye vedmy”* [O céu das “Bruxas da Noite”], 1981, de Yevgeniya Jigulenko. Em *Bombardeiros infernais* [Torpedonostsy], 1983, de Semyon Aranovich, Youngblood (2007, p.191) percebe uma nova modificação do significado da infância. Grivilov (Andrei Boltnev), que apesar da certeza de que sua família foi morta, acolhe um órfão dado como seu filho, mas fica desgostoso de ver que este rouba e acumula comida. Ao contrário de outros filmes, Gavrillov não se sente feliz com o órfão, e deseja saber se é seu filho realmente. Talvez uma desilusão da sociedade da estagnação sob Brejnev com seu prometido futuro. Ou, mais precisamente, o de setores sociais que não mais acreditavam no sistema e ganhavam cada vez mais voz fora do restrito espaço político oficial. Se diretores como Tarkovsky, Klimov e Aranovich expressavam esses grupos, outros diretores, conservadores até na estética e narrativa, como Gostev e Dobrolyubov, mantinham-se leais à ideologia oficial.

2.3. Colaboradores e prisioneiros

A colaboração com o nazismo deixou marcas profundas na sociedade soviética. Não era apenas o regime que percebia os colaboradores como traidores. Povos inteiros, como os

alemães do Volga (estes de maneira preventiva¹³¹) e vários grupos étnicos do Cáucaso e Criméia, além de parcelas das populações dos países bálticos, acusados de cooperar com o inimigo, foram deportados. A ideia de que não se podia confiar em algumas etnias ganhou corpo, como também a de que os russos foram o elemento fundamental para a vitória, o que favoreceu o ressurgimento do chauvinismo russo no pós-guerra e a tentativa do regime, abandonando parcialmente o multinacionalismo dos anos 1920-30, se apoiar principalmente no maior grupo étnico do país. O que significava, por exemplo, concordar com o sentimento dos nacionalistas russos que acusavam os judeus de ocupar demasiados cargos políticos, gerenciais, técnicos e acadêmicos, em detrimento dos demais (BENAMI, 1968, p.130). As formas de cooperação com o invasor alemão foram variadas: administração e segurança civil e militar local, os mais diferentes trabalhos manuais necessários para a manutenção da máquina de guerra alemã, dados proporcionados por informantes que participaram do sistema de segurança alemão ou ocasionais interessados, a formação de unidades militares regulares e irregulares, aliadas ou absorvidas diretamente pela Wehrmacht, usadas no combate a outros soviéticos ou em outras regiões sob ocupação alemã. Durante a época stalinista, aqueles que foram removidos para a Alemanha como mão-de-obra também eram vistos como traidores por terem auxiliado no esforço de guerra do inimigo¹³², independentemente de sua vontade.

¹³¹ Segundo Snyder (2010, p.487), as acusações do NKVD baseavam-se em relatos de ação de paraquedistas da Luftwaffe, espionagem pró-germânica e a presença de suásticas em muitas casas. Ainda segundo o autor, essas bandeiras foram entregues pelo próprio regime aos alemães do Volga na expectativa de uma visita de Hitler à região após a assinatura do Pacto de Não-Agressão em 1939. O destino dos alemães do Volga talvez fosse pior caso não tivessem sido deportados. Sua república autônoma encontrava-se do outro lado do rio Volga, de frente para Stalingrado. A remoção para a Sibéria e Cazaquistão terminou em maio de 1942, seis meses antes do cerco sobre o 6º Exército ser fechado. Acusações de traições reais terminariam com violência muito maior.

¹³² Thomas (2015, p.4-5) dá maiores detalhes sobre as funções dos colaboradores: “Havia nove categorias de voluntários soviéticos na Wehrmacht [...]: auxiliares do Exército (*Hilfswillige*), unidades de segurança, Exército de Libertação da Rússia (ROA) Batalhões do Leste e Luftwaffe, Comitê de Libertação do Povo Russo (KONR), unidades voluntárias russas independentes e cossacos. Três categorias - o Exército de Libertação da Ucrânia (*Ukrainske Vyzvolne Viysko* - UVV), as Legiões Orientais e o Corpo Russo na Sérvia (incluindo o Regimento Voluntário “Varyag”) são [...] aquelas criadas pela Polícia, SS ou corpo de trabalho da Organização Todt [...]. Os cidadãos soviéticos juntaram-se às forças alemãs por várias razões. Alguns eram de nacionalidades não-russas sonhando com um Estado independente; outros eram russos anticomunistas decididos a derrubar Stalin. Muitos eram oportunistas pragmáticos que simplesmente queriam proteger suas aldeias, ou evitar a morte por fome nos campos de prisioneiros alemães. A política de recrutamento dos alemães era dirigida por oficiais da Wehrmacht da linha de frente, que usavam formas sutis de persuasão para conduzir o fanaticamente anti-russo Hitler em um caminho que seu instinto político rejeitava. Em 6 de outubro de 1941, o recrutamento de cidadãos soviéticos tornou-se política oficial alemã, sob as designações de Tropas Orientais (Osttruppen) ou Unidades Nativas (*landeseigene Verbände*). A partir de 1 de janeiro de 1944, quando o “Oriente” se tornou um termo depreciativo, eles foram renomeados como Unidades Voluntárias (*Freiwilligenverbände*). “A partir de julho de 1941, os comandantes divisionais alemães, enfrentando cada vez mais baixas, começaram a aceitar voluntários soviéticos por necessidade militar e logística. Prisioneiros de guerra e desertores eram empregados como intérpretes, condutores de carroções e caminhões, cozinheiros, médicos, carregadores de munições e mensageiros em sub-unidades alemãs, enquanto civis se juntavam a unidades de fornecimento e a batalhões de construção. Presos em uniformes do Exército Vermelho, despojados de insígnias soviéticas, realizavam tarefas esgotantes em unidades alemãs. Em setembro de 1941, Hitler relutantemente concordou em permitir o recrutamento de cidadãos soviéticos como Assistentes Voluntários desarmados (*Hilfswilliger*, abreviado para *Hiwi*) em número de até 15%

Como nos filmes stalinistas, uma pergunta recorrente feita pelo regime e por quem lutou era o motivo daqueles que se tornaram prisioneiros não terem fugido – apesar de que todos aqueles que vinham de uma área ocupada pelos nazistas eram vistos como traidores-sabotadores em potencial – e se integrado aos grupos guerrilheiros. Tal atitude, no entanto, nem sempre era viável.

Nas condições da guerra no Leste, ter colaborado com os nazistas poderia significar ter tomado parte em massacres contra judeus e outras minorias, no fuzilamento sumário de membros do partido e oficiais, na seleção e envio coercitivo de mão-de-obra em regime escravo para a Alemanha e áreas industriais de países ocupados, na eliminação de aldeias nas áreas de atuação dos partisanos, no policiamento, administração e imposição da ordem nazista, na política de pilhagem da produção agrícola dos *kolkhozes*, que, apesar dos planos originais para sua abolição, foram mantidos como base propícia para a extração de alimentos. Não era apenas o Kremlin que sentia ter contas a acertar com quem considerava traidores.

Durante os anos de Stalin todo o tipo de colaboração – incluindo aí a adaptação aos negócios privados e empreendedorismo particular nas áreas controladas pelo exército alemão, como o exibido em *A jovem Guarda*, de Sergei Gerasimov, 1948 – é condenada fortemente.

Sapateiro – *Mamuska*, tome-o.

Anciã – E quanto eu devo?

Sapateiro – Três *karbovanets* [moeda da Ucrânia entre 1918-20, 1992-96 e durante a ocupação alemã, emitida pelo *Reichskommissariat* da Ucrânia].

[...].

Sapateiro – Você me deu muito, vou devolver o troco.

Anciã – Você entende que diabo de dinheiro é este. E quando o dinheiro normal [rublo] voltará?

Sapateiro – Por que ele não seria normal? Você tem outros tipos de dinheiro?

Anciã – Você deveria, porque esqueceu como é normal o seu dinheiro.

Sapateiro – Certo, não há razão pra discutir.

Anciã – Você ainda é um homem jovem, mas assim é sua consciência. O que você deveria fazer na sua idade? Lutar, lutar pelo seu país. Do nosso jeito, russo. Você aqui, um homem saudável, aquecendo os alemães [com os sapatos]. Eu sou velha, mas não tenho medo de nada. Eu vou te dizer diretamente que é uma vergonha. Depende de você. Só estou dizendo que é uma vergonha e uma desonra.

Sapateiro – Bem, isso é o suficiente.

da força de uma divisão (cerca de 2.500 homens) em áreas de retaguarda, mas logo *Hiwis* armados em números além dos limites autorizados estavam servindo em unidades de combate. Por exemplo, a 134ª Divisão de Infantaria no 2º Exército Panzer compreendia 50% de *Hiwis* no final de 1942, enquanto o 6º Exército defendia Stalingrado com 25% de *Hiwis* [...]. Em 1944, o exército alemão continha [...] inclusive oficiais médicas e enfermeiras [...]. Os recrutas *Hiwi* usavam uniformes do Exército Vermelho sem insígnias soviéticas, roupas civis ou uniformes do Exército alemão sem a águia no peito, insígnias de gola ou divisas de ombro, mas a partir de 1º de outubro de 1941 uma braçadeira identificando seu serviço Wehrmacht foi usada na manga superior esquerda. Após dois meses de serviço probatório, uniformes, insígnias e patentes alemães eram permitidos”. O termo *askaris* também era empregado para se referir aos *hiwis*. *Askari* eram os nativos que serviam como carregadores ou escolta para os colonizadores alemães na África, ganhando, portanto, conotações raciais que ressaltavam a ideia de inferioridade eslava frente aos germânicos (CONTE; ESSNER, 1998, p.301).

Anciã – Não, não é o suficiente. Olhe para você, juntou sua própria economia sob os alemães, abriu sua própria loja. Esqueceu, esqueceu quem você é? Pare, quando nosso pessoal voltar, eles vão pensar sobre isso. Eu não vou usar seus sapatos (A JOVEM..., 1948).

No entanto, como se repete várias vezes em *A jovem guarda*, as coisas não são o que parecem. O sapateiro e sua loja são apenas fachada para o esconderijo do coordenador do partido em Lugansk (Voroshilovgrad) Matvey Shulga (Alexander Khvylya – suas cenas foram cortadas durante a desestalinização). Sob a capa de aproveitador capitalista, esconde-se a mente por trás da resistência comunista. Não se tratava de propaganda do autor da novela, Fadeev, nem do diretor Gerasimov. Durante a vigência da ocupação nazista, vários soviéticos prosperaram com o retorno dos negócios privados. E lucrar, por exemplo, com bebidas e alimentos em meio a uma fome que despovoou as cidades ucranianas (WERTH, 1966) não era exatamente uma condição popular ou que poderia ser esquecida após a vitória soviética.

Os personagens, os jovens do Komsomol de Krasnodon, no leste da Ucrânia, apesar de fundarem o grupo clandestino antinazista Jovem guarda (fato real), vivem no limiar da colaboração: suas casas são ocupadas por oficiais nazistas (o que sugere ainda mais do que o ambiente que pertenciam aos extratos médios da sociedade soviética) com quem convivem. Artistas entretêm aos soldados enquanto o grupo e os partisanos agem. As militantes pegam carona com os oficiais nazistas para chegarem a Lugansk, e são escoltadas por estes. Apesar de Lyubov Shevtsova (Inna Makarova) ser a mensageira oculta de Matvey Shulga, é vista como amante dos alemães e execrada pelos soviéticos. A fronteira entre colaboracionismo e resistência parece afrouxar-se. Como se poderia discernir com clareza no pós-guerra aqueles que foram voluntários e aqueles que foram coagidos? Estes últimos jamais esboçaram qualquer resistência, mesmo passiva? Fadeev e Gerasimov trazem uma mensagem crítica, uma recomendação de cautela, ao comportamento de muitos soviéticos – e do próprio regime.

A resistência do grupo secreto era variada. Suas ações poderiam ser essenciais militarmente, como liberar soldados aprisionados que partem para o movimento partisan, ou de utilidade apenas humanitária, como impedir o embarque forçado daqueles civis que seriam deportados como trabalhadores escravos para a Alemanha (frisando um tema até então inexistente sob o stalinismo e inocentando as pessoas sujeitas a essa colaboração), ou puramente simbólicas e triviais – apesar de demandar boa dose de coragem, como hastear uma bandeira vermelha na prefeitura ocupada por nazistas e colaboradores durante as comemorações do Grande Outubro. Outro papel importante do grupo era a vingança contra os traidores contumazes. Ignat Fomin (Alexander Antonov) é o policial russo a soldo nazi que

identifica as pessoas da comunidade que eram membros do partido, ativistas, sindicalistas e mesmo stakhanovistas. A jovem guarda assiste a execução coletiva realizada numa trincheira – apesar de ser a única cena realmente violenta do filme, Gerasimov mantém a câmera em plano geral, afastando o espectador da cena. Julgam a Fomin e proferem a sentença de morte. O capturam e enforcam. A câmera gira e se prende a leitura da sentença. O diretor permite visualizar o enforcado apenas após o corte, no plano geral da estação de trem, quase imperceptível entre os postes. A ação dos jovens não é amenizada apenas pela câmera. Pouco antes, o policial russo é ameaçado pelos ocupantes nazistas: se a resistência comunista agisse novamente, seria enforcado por seus próprios chefes. Os ex-membros do Komsomol apenas apressam seu destino. Em outras execuções, primeiros planos apresentam a reação dos personagens – o público apenas ouve o som dos disparos. A típica atenuação stalinista da violência na tela descrita por Youngblood (2007).

A jovem guarda foi ainda o filme em que Bondarchuk debutou nas telas e que tornou Mordukova famosa, recebendo o Prêmio Stalin¹³³ para atrizes aos 24 anos. Shostakovich se encarregou da trilha sonora (ROLLBERG, 2009, p.114; 464).

Apesar do grande sucesso da novela literária de Fadeev, publicada em 1946, e do hábito de leitura de romances e correção de roteiros de filmes pelo líder, Stalin assistiu à versão do cinema após sua estreia (o que novamente parece contradizer Dobrenko e Montefiore na afirmação de que ele lia cada script e liberava pessoalmente cada película). A ideia de um movimento de jovens sem uma orientação dos organismos partidários como o Komsomol e do próprio partido o teria irritado. O diretor e o autor foram severamente acusados na imprensa. O filme foi retirado de circulação (FÜRST, 2010, p.156). Novas cenas e personagens – como Matvey Shulga, garantindo o princípio do comando do partido e do próprio secretário-geral – foram acrescentadas, e amputadas na era Khrushchev. É o caso do general que elogia Stalin, o gênio que pôs a teoria militar em prática (ERMOLAEV, 1997, p.117). Outras cenas, como a fuga desordenada após a invasão nazista, foram suprimidas. Reformulado e reconduzido às telas, o filme ganhou o Prêmio Stalin de 1947 (ROLLBERG, 2009, p.250). O romance foi reescrito apenas em 1951. A mensagem de uma resistência autônoma e não necessariamente decisiva, mas também e mais frequentemente em pequenos

¹³³ O regime, como forma de indicar bons trabalhos aos seus olhos, promovia a entrega de honrarias, títulos e prêmios para artistas, cientistas, etc. O Prêmio Lenin, da década de 1920, foi suplantado pelo Prêmio Stalin, que existiu entre 1941-54. Com a morte do ditador, ocorreu o retorno do Prêmio Lenin e a introdução do Prêmio Estatal da URSS. Além do reconhecimento, o prêmio, em três níveis ou graus, conferia ainda um importante montante financeiro (ROLLBERG, 2009). Tomoff (2018, p.77) menciona o valor de cem mil rublos. Harrison (2014, p.254) menciona 600 mil rublos por um prêmio de terceiro grau na área de engenharia aeronáutica em fins da década de 1940. Para a mesma época, Pondrom (2012, p.573) menciona 500 mil rublos e um luxuoso automóvel ZIS-110 para um físico nuclear que obteve o primeiro grau.

gestos, e a sinceridade do caos se perderam parcialmente. Fadeev não era um crítico muito menos um dissidente velado. O escritor se suicidou após a divulgação pública do relatório de Khrushchev. Apesar de stalinista convicto e combativo contra artistas liberais ou apartidários, não concordava inteiramente com todos os procedimentos do regime.

Smeliie lyudi [Pessoas ousadas], 1950, de Konstantin Yudin, é mais stalinista que *A jovem guarda*. O colaboracionista sempre representou o mal. O treinador do kolkhoz Vadim Beletsky (Oleg Solius) era um sabotador e um adversário do herói antes da invasão, um apoiador dos nazistas com a invasão, e se descobre que na realidade sequer era soviético, mas o espião alemão Otto Fuchs. Os empreendimentos capitalistas prosperam na cidade, disseminando não polkas alemãs... mas jazz americano num clube masculino – a trilha sonora escolhida por Antonio Spadavequia, soviético de Odessa de ascendência italiana, indica que os traidores de 1941-45 eram também os traidores da Guerra Fria. Ao mesmo tempo, a florista e o charreteiro, inseridos na economia capitalista pró-alemã, demonstram-se na realidade pró-soviéticos. Segundo Youngblood (2009, p.105) o inimigo real não é o alemão, bêbado e tolo, nem a devastação da guerra, que não aparece, mas sim o traidor interno – de acordo com a nova tentativa de purga no pós-guerra. De pouco primor artístico, trouxe de volta a aventura dos anos 1930 como fórmula narrativa, verdadeiro entretenimento.

Como o processo de produção de um filme demorava em média dois anos, é de se presumir que *Deti partizana* [Filhos do partisan], de Leo Golub e Nikolay Figurovsky, de 1954, seja um dos últimos filmes stalinistas. Há apenas um personagem que fora um “traidor”, um prisioneiro durante a guerra, e é justamente este que se congira com o espião inimigo. Glushka (Pavel Schpringfeld) atraiçoa a pátria novamente assim que tem uma oportunidade, no pós-guerra, ao lado do agente estrangeiro interpretado por Gregory Spiegel (interessante notar a escolha de atores com nacionalidade não eslava). A mensagem é a de que a população deveria fiscalizar àqueles que voltaram de seu cativeiro no Ocidente, pois seriam potenciais inimigos internos insuflados pelo ambiente da Guerra Fria.

O processo de reabilitação em massa iniciado com a morte de Stalin permitiu que o cinema se engajasse no debate e defendesse os acusados, que haviam se tornado enfeitados na sociedade soviética. Em *Chasy ostanovilis v polnoch* [O relógio parou à meia-noite], 1958, de Nikolay Figurovsky, Marina Kazanych (Margarita Gladunko), apesar de se apresentar como uma doméstica a serviço dos alemães, na realidade é uma partisan que planeja a eliminação

do Gauleiter de Minsk¹³⁴. Filmes como *O destino de um homem*, de 1959, causaram em alguns analistas a impressão de que o cinema precedia o lançamento de campanhas por parte do governo soviético. Filmes amaciariam o público, principalmente após anos de propaganda stalinista, de forma que as medidas fossem acatadas mais facilmente. O filme foi baseado no livro do futuro prêmio Nobel de Literatura Mikhail Chólokhov, que foi publicado no jornal do partido, o *Pravda*, dez meses após as denúncias de Khrushchev (25 de fevereiro de 1956 – 31 de dezembro de 1956). No entanto, a pressão pelas reabilitações vinha das centenas de milhares de familiares dos condenados, vivos ou mortos, que passaram a escrever cartas para a Justiça soviética após a morte de Stalin. No entanto, parte da sociedade soviética sentia-se mais tranquila com as prisões cheias do pós-guerra¹³⁵. Apesar de historiadores soviéticos tocarem no tema, às vezes com profunda sinceridade¹³⁶, a tendência era a das histórias oficiais

¹³⁴ A trama do filme baseia-se em acontecimentos reais. Elena Mazanik conseguiu implantar uma mina na cama do Comissário Geral para a Bielorrússia (Weißruthenien), Wilhelm Kube, em setembro de 1943 (SNYDER, 2012, p.235-236).

¹³⁵ Tal divisão entre a população encontrou ecos durante a Perestroika. Em *Kholodnoe leto pyatdesyat tretogo* [O frio verão de 1953], 1988, de Aleksandr Proshkin, oito criminosos comuns encontram a liberdade com a anistia geral e passam a aterrorizar uma aldeia siberiana. No fim dos anos 1980, a reforma promovida por Gorbachev no Judiciário e forças policiais, sob o princípio de que nada era crime se não estivesse previsto em lei, e os apelos por um tribunal de Nuremberg para o KGB e milícia, desmobilizava a segurança pública num momento em que a abertura e a crise econômica faziam a criminalidade explodir. Como em 1953-59, a liberação de prisioneiros gerava a impressão no público de 1988 de que bandidos estavam sendo colocados nas ruas. O passado acaba reaproveitado pelo presente através do cinema (FERRO, 1992).

¹³⁶ É o caso, por exemplo, de Poliakov, Leltchuk e Protopopov (1979, p.330-331): “Os fascistas propunham-se exterminar todos os comunistas, komsomóis e dirigentes dos organismos dos Soviéticos e sindicatos. Assassinar todos os judeus, sem excluir as mulheres, crianças de peito e velhos. Em Kiev, por exemplo, aniquilaram uns 200 000 habitantes pacíficos. Assassinadas quase 10 000 000 de pessoas entre civis e prisioneiros de guerra. Por toda a parte se instalavam campos de concentração onde os reclusos eram condenados à morte pela fome ou pelo tratamento brutal de que eram objeto. Nas cidades e aldeias praticavam-se execuções em massa [...]. Os territórios ocupados estavam submetidos a um saque sistemático. Dia e noite os comboios partiam para a Alemanha carregados [...]. Em fins de 1941, os ocupantes começaram a transferir pela força para a Alemanha homens e mulheres (preferencialmente jovens), aptos para trabalhar na indústria e na agricultura. Durante a ocupação foram deportados no total cerca de cinco milhões de pessoas”. A *Istoria* em sua versão de 1974 (POSPELOV, 1975, p.206), por exemplo, limita-se a dizer que “en 1943 trabajaban em Alemania 6.300.000 prisioneros y obreros extranjeros” – sem mencionara em qualquer momento que parte significativa destes era de cidadãos soviéticos. Essa versão prefere se concentrar nos objetivos de extermínio e não tanto o de escravização: “Este plan [Plano Ost] constituía un programa de aniquilación a sangre y fuego de los pueblos eslavos, ante todo los pueblos de la Unión Soviética. Según él, el 80-85% de los polacos, el 65% de los ucranianos occidentales y el 75% de los bielorrusos deberían ser expulsados de los lugares donde vivían. En cuanto a la población rusa, se recomendaba aplicar una política que condujese al debilitamiento de todo el Pueblo ruso. Para el exterminio en masa de la población civil se formaban comandos especiales”. Interessante notar que Lowe (2017, p.55) aponta os mesmos números, mas como de execuções e não desalojados. A versão de 1984 (ZHILIN, 1985, p.100-102), apesar de mencionar o trabalho sob o controle nazista, prefere mencionar como os trabalhadores escodiam o grão ou inutilizavam as máquinas, ou enraiveciam-se com os saques: “no existia ninguna ley que protegiese la vida y los bienes de los ciudadanos soviéticos”; “la resistencia de los soviéticos en la retaguardia de los invasores frustraba asimismo los planes saqueadores de utilización de los recursos industriales, minerales y humanos del país”. Os historiadores ocidentais são mais ricos em números. Evans (2012, p.400-402), aponta que em 1940 o número de trabalhadores estrangeiros na Alemanha era de 1,2 milhão. Com a invasão à URSS, o número saltou. Apesar da cifra oficial de 5,75 milhões para novembro de 1942, acredita que o número fosse menor, 4,665 milhões, em decorrência do fim dos contratos de seis meses e a consequente rotatividade do trabalho e dos casos de trabalhadores que eram considerados inutilizáveis por fome

se calarem ou citarem brevemente a situação daqueles que ficaram sob ocupação nazista ou que foram deportados para outros países do continente para servir nos campos agrícolas e fábricas. Era em especial a literatura e o cinema que traziam à tona essa questão e clamavam pelas reabilitações daqueles que trabalharam sob ocupação alemã. E não a historiografia, ao menos a destinada à divulgação pública em massa e não em revistas especializadas. Khrushchev poderia utilizar as denúncias em obras literárias e fílmicas para angariar apoio popular à desestalinização e a derrubada dos conservadores que faziam oposição ao seu governo. Qualquer sentido prático para tal comportamento desapareceu com a ampla coligação política dos anos Brejnev, e mesmo assim o tema dos prisioneiros e colaboradores arrependidos ganhou ainda mais relevo nas telas. Nesse período o diretor Alexei German foi além do revisionismo do governo anterior, com seu *Proverka na dorogakh* [Julgamento na estrada], de 1971, tocando no tema tabu daqueles que colaboraram militarmente com o nazismo¹³⁷, num momento em que a questão das pensões para ex-combatentes se impunha (e no caso da Ucrânia pós-soviética, foram concedidas também aos combatentes pro-nazistas). O filme, baseado no conto *Operatsiya "S Novym godom"!* [Operação "Feliz ano novo"!], escrito pelo pai do diretor, Yuri German, foi mantido arquivado até 1985.

No entanto, outros filmes anteriores apresentaram a redenção do combatente aliciado pelos nazistas. É o caso de *Prervannaya pesnya/Shetskvetili simgera* [Canção interrompida], 1960, do diretor georgiano Nikoloz Sanishvili em uma coprodução com a Tchecoslováquia. Miso Zwara [Július Pántik] é um eslovaco que ao lado dos nazistas combate aos soviéticos na Geórgia. Apaixona-se pela médica local Eliko (Lia Eliava). Durante uma licença, aproxima-se

e doença. Dos prisioneiros de guerra soviéticos, apenas 5% dos 3,35 milhões foram empregados na economia até março de 1942, aumentando o recrutamento de civis. “À medida que a situação militar na frente oriental ficou mais difícil, Exército, autoridades de ocupação e a SS começaram a abandonar quaisquer escrúpulos restantes quanto ao recrutamento de habitantes locais como mão de obra. Ao falar em Posen em outubro de 1943, Heinrich Himmler declarou: “Que 10 mil mulheres russas caíam de exaustão na construção de uma vala antitanque para a Alemanha só me interessa na medida em que a vala seja cavada para a Alemanha”. A SS queimava aldeias inteiras se os rapazes fugissem da convocação para o trabalho, pegava operários potenciais nas ruas e fazia reféns até que se apresentassem candidatos suficientes para o alistamento – medidas essas que incentivavam ainda mais o recrutamento para as guerrilhas. Enquanto isso, as autoridades militares no leste conceberam um plano (Operação Feno) para capturar até 50 mil crianças de dez a 14 anos de idade para o emprego em obras de construção da Força Aérea alemã ou para deportação para a Alemanha a fim de trabalharem em fábricas de armas. Com tais métodos, o número de operários estrangeiros das áreas ocupadas da União Soviética empregados na Alemanha saltou para mais de 2,8 milhões no outono de 1944, incluindo mais de 600 mil prisioneiros de guerra. Nessa época, havia um total de quase 8 milhões de operários estrangeiros no Reich” (EVANS, 2012, p.403-404). Desnecessário dizer que os colaboracionistas auxiliavam os alemães a aliciarem mão de obra.

¹³⁷ Apesar de citações frequentes a vlasovistas, a historiografia soviética raramente tocou no tema dos colaboradores capturados pelos aliados ocidentais e devolvidos à URSS, como os cossacos sob o comando da Waffen-SS, capturados na fronteira ítalo-austriaca. Kulkov, Rjechevski e Tchelichev (1985, p.299) os mencionam sob o clima da Guerra Fria – do comportamento de historiadores conservadores ocidentais tratarem por “prisioneiros de Yalta” (uma vez que essa conferência, no início de 1945, determinou as repatriações, de maneira consentida por todos os aliados) aqueles que não passavam de “traidores”.

dela, e também de seu pensamento. Num processo de autoreconhecimento percebesse como parte do movimento de libertação e engajassem no lado soviético, fazendo com estes o caminho desde o Cáucaso até sua montanhosa Eslováquia. Qual a razão deste filme não ter enfrentado problemas com a censura e *Proverka na dorogakh* ter sido engavetado pelas agências do cinema durante 14 anos? Os diretores experimentaram amplas doses de liberdade e de tolerância sob Khrushchev – algo que Brezhnev não estava disposto a aceitar. Mas, acima de tudo, *Prervannaya pesnya/Shetskviteli simgera* apresenta apenas personagens positivos ou que fazem a trajetória de auto-afirmação progressista. *Proverka na dorogakh*, pelo contrário, apresenta personagens soviéticos positivos e negativos. O partisan e ex-policiaI Ivan Lokotkov (Rolan Bikov) é compreensível, humano, moderado. Já o major Petushkov (Anatoly Solonitsyn) não acredita na possibilidade de Lazarev expiar seus pecados e reintegrar-se ao lado soviético. Desumano e cruel, permite-se explodir uma ponte com um comboio nazista enquanto uma balsa carregada com prisioneiros de guerra soviéticos transita logo abaixo dela. Replica a Lokotkov:

Petushkov – Que aconteceu? Porque não a destruíram?
 Lokotkov – Há milhares de homens ali.
 Petushkov – Prisioneiros!
 Lokotkov – Prisioneros de guerra russos.
 Petushkov – Cale-se. Era um trem com munições.
 Lokotkov – Haverá outros.
 Petushkov – Você acredita que vidas serão salvas sendo você um fraco?
 Lokotkov – São dos nossos! Alguns retornarão às nossas fileiras.
 Petushkov – Derrubaram a meu filho. Poderia ter saltado com seu paraquedas.
 Porém escolheu outro caminho e explodiu a vários tanques!
 Lokotkov – Talvez ele não tivesse opção (PROVERKA..., 1971).

Petushkov também é o politruk do destacamento partisan, seu instrutor político enviado pelo partido. Como lembra Youngblood (2007), o nome de Alexander Lazarev (Vladimir Zamansky) sugere um renascimento, como Lázaro ressuscitado do túmulo. O vlasovista, após destruir o estoque de alimento de uma aldeia nas proximidades de Pskov, arrepende-se e procura remir seus pecados entre os guerrilheiros. O politruk Petushkov, no entanto, é incapaz de arrepender-se, impondo uma missão suicida a Lazarev. O vlasovista possui mais elementos positivos do que o comissário político. O maior peso nos elementos negativos levou o filme a não passar pelo crivo da censura – além do comportamento do diretor, que preferiu manter o filme nas agências a efetuar mudanças que o reinserissem nos limites da crítica aceitável. Ainda assim o diretor preferiu inserir um vlasovista fiel aos alemães, que obriga os partisans a precipitarem sua operação. Nem todo o colaborador era uma vítima impotente das condições. O cinema do Degelo e da Nova Onda, nas décadas de

1950-70, várias vezes abordou soldados que negavam-se a morrer e acabavam feitos prisioneiros. German foi mais longe e pôs em questão a própria noção da morte pela pátria – duas vezes no filme. Na era stalinista os personagens jamais se rendiam. Populavam cenas em que soldados se explodiam com granadas levando consigo o inimigo (como em *Stalingradskaya bitva* e *Zvezda*). No início do Degelo, Bondarchuk preferiu fazer seu personagem ser rendido enquanto desacordado, isentando-o da culpa, em *O destino de um homem*. Em *Céu limpo*, Chukhrai mostra um piloto, que mesmo com sua pistola, preferiu render-se aos alemães e servir como *hiwi* carregando baldes num aeroporto militar.

O traidor que se redime também é apresentado no filme *Pristupitk likvidatsii* [Iniciar a liquidação], 1983, de Boris Grigoryev. No entanto, o ex-colaborador não é o protagonista. Essa função cabe ao investigador da milícia Ivan Danilov (Oleg Strijenov). A película apresenta variações: como Lazarev, Vadim Chistyakov (Vasily Lanovoy), é um antigo militar soviético. Porém enquanto Lazarev foi feito prisioneiro pelos alemães, e prefere a colaboração no exército nazista como maneira de escapar das agruras do cativo, Chistyakov tem seu avião derrubado, torna-se um desertor, e por medo, agrega-se aos guerrilheiros antissoviéticos – bandidos, na terminologia do filme e da história oficial – na Bielorrússia Ocidental (território russo até 1920, em seguida polonês e após 1939, soviético). O chefe dos bandoleiros era Boleslav Kruk (Vitaly Belyakov), cuja gangue trabalhava em conluio com os alemães. Porém, com a derrota destes, no início de 1945 apresentavam-se como bandidos que aterrorizavam a população local, cabendo às forças vindas de Moscou o papel de apaziguamento e de captura dos desordeiros¹³⁸. Mesmo a questão política torna-se secundária. É o restabelecimento da ordem e da segurança dos residentes que se impõe. É um filme mais afeito ao gênero policial do que bélico, que possui o cenário do vazio de poder do fim da guerra como cenário.

A Ascensão [Voskhojdenie], 1976, de Larissa Shepiko, segundo Youngblood (2009, p.180-182) mostra traidores à procura da redenção. Baseado numa novela de 1970, de Vastl Bykau, já criticada na época pelo tom desesperançoso. Rybak (Vladimir Gostyukhin), sargento do exército regular que continua a lutar como partisan, é um homem do povo, que, ao ver uma cabana onde o velho casal, com o marido a ler uma Bíblia, ainda possui uma vaca, os acusa de traidores. Apenas colaboradores poderiam manter uma vaca. “Você pecou

¹³⁸ Lowe (2017) apresenta detalhes sobre o conflito étnico, mais que político, que continuava a devastar a Bielorrússia Ocidental e a Ucrânia Ocidental no início de 1945, e a decisão do governo soviético de deportar grupos étnicos como forma de se consolidar uma fronteira. A documentação trazida por Lowe evidencia que o Kremlin não percebia outra solução para as frequentes chachinas locais e a ação de grupos paramilitares. O problema seria mais étnico do que político. Faceta oculta nos filmes bélicos soviéticos.

transformando-se em traidor. Largue sua Bíblia”. Novamente, as coisas não são o que aparentam ser. O frágil intelectual Sotnikov [Boris Plotnikov] demonstra-se pétreo diante das piores torturas. Rybak não oferece resistência. Portnov (Anatoliy Solonitsyn) imediatamente trata Rybak pelo familiar *ty*, ao invés do formal *vy*, usado com Sotnikov. Os presos Sotnikov, a viúva, o velho leitor da Bíblia – que revela-se um partisan – e a menina judia que era escondida por uma família tentam manter a coragem em Rybak, para resistir ao interrogatório. A viúva quase releva a família que escondia a menina judia dos nazistas, mas é interrompida pelo ancião. Por um corte transversal, a câmera passa dos executados para o cenário gelado e para as massas, onde se destaca um menino com o chapéu de Budyonni – uma referência à resistência. Acusado de ser Judas, Rybak, ao tentar se suicidar como tal, falha. Sua tentativa de fuga mostra-se impossível. Não há como se esconder até atingir a distante floresta – devidamente posicionada pela lente objetiva da diretora. Ainda segundo a autora (2009, p.181), o colaboracionista Portnov é um dos mais memoráveis vilões dos filmes de guerra soviéticos. “Uma vez modelo de cidadão soviético – um propagandista do Partido, organizador da comunidade, diretor do coral da vila, e talvez um informante do NKVD – Portnov tornou-se um modelo de fascista”. A autora aproxima assim ambas as ideologias, expondo seu próprio viés liberal. Os alemães excluem de seu círculo o russo Portnov – lembrando que, no entanto, a ideologia nazista possuía limites bem nítidos. 10,7 milhões assistiram ao filme, apesar de ter a distribuição restringida (YOUNGBLOOD, 2007, p.184).

O colaboracionista poderia ser exibido também como um bufão propício para cenas de humor, como em *Dachnaya poyezdka serjanta Tsybuli* [A viagem de turismo do sargento Tsybuli], 1979, de Nikolai Litus e Vitaly Shunko. Apesar de beber e auxiliar aos nazistas a saquearem os bens dos aldeões, como seus porcos, o policial Savka Gergalo (Michael Kokshenov) não é uma figura terrível como Portnov.

Em *Javoronok* [Cotovia], 1965, de Mikhail Dudin e Sergey Orlov, Ivan (Vyacheslav Gurenkov), um tanquista feito prisioneiro, é escolhido dentre as colunas de prisioneiros para comandar um tanque sob fogo da artilharia alemã em treinamento. O alvo vivo tem como função o aperfeiçoamento da artilharia. Inicialmente evita sabotagens de outros soviéticos aprisionados e a baixa produtividade de trabalhadores compulsórios da Europa Ocidental que trabalham reparando os tanques que serão novamente enviados para a linha de tiro. No entanto, tal comportamento ocultava o desejo de se redimir fugindo da prisão por meio de um elaborado plano. Outro filme da época que mostra a colaboração de prisioneiros de guerra soviéticos e dos aliados ocidentais para uma meta em comum é *Rakety ne doljny vzletet* [Os mísseis não devem decolar], 1964, de Alexey Shvachko. Mikhail Skiba (Evgeny Gvozdev) e

o americano Eugene (Lev Polyakov) unem forças para incapacitar os V-2 alemães postados na Holanda e dirigidos contra Londres. O clima de distensão após a Crise dos Mísseis em Cuba era propício para essas películas. O tema ressurgiu em meio à Segunda Guerra Fria. Em *Deystvuy po obstanovke!* [Agir de acordo com a situação!], 1984, de Ivan Gorobets, um prisioneiro de guerra americano escapa do cativeiro, encontra uma patrulha blindada soviética, informa da intenção dos nazistas explodirem uma fábrica secreta com dois mil prisioneiros de guerra americanos, franceses e ingleses. Nesse momento, o enredo que une as democracias liberais e os soviéticos não visa promover a distensão. Mas sim enfatizar a derrota da Alemanha como feito quase exclusivamente soviético. São os soviéticos que lutam sozinhos. Ao fim do filme, imagens de arquivo incentivam a noção de veracidade.

O dilema dos soviéticos atormentados pelo receio do cativeiro de seus parentes serve para a trama de *Kodovoye nazvaniye "Yujnii grom"* [Código "Trovão Sul"], 1980, do diretor Nikolai Gibu. A major da contrainteligência Zinaida Chumakova (Alla Pokrovskaya) possui dois filhos dados como desaparecidos em combate. Um agente da Abwehr, que se faz passar por antifascista, afirma que seus filhos estão vivos e na Alemanha. Seu objetivo é arrancar informação sobre a ofensiva soviética sobre a Moldávia e Romênia. O agente estrangeiro se serve dos medos individuais para agir. Chumakova recorre aos demais membros do serviço de inteligência e assim consegue enredar a espionagem alemã numa rede de contrainformação. Enredo interessante para um filme produzido durante a eclosão da Segunda Guerra Fria (HALLIDAY, 1989). Apesar de ser muito mais sutil que os filmes stalinistas.

Em *Osvobojdenie: Ognennaja duga*, o diretor Ozerov prefere exibir os prisioneiros do Exército Vermelho como essencialmente leais. Apenas por meio de intrigas elaboradas por emissários da Cruz Vermelha uns poucos soldados integram o ROA. A percepção de que a rendição era uma forma de traição, assim, abandona o discurso de Stalin para constituir um engodo pró-nazista:

Oficial do ROA – É hora de Ivan ver a verdade com seus olhos! Quase todos os Estados europeus se juntaram a Alemanha. Aqui estão diante de vocês esses Estados: Portugal, Espanha, França, Itália, Bélgica, Holanda, Dinamarca, Noruega, Finlândia e todos os Balcãs. Brevemente serão organizados os novos Estados incorporados à família alemã: Polônia, Lituânia, Letônia, Estônia, Bielo-Rússia, Ucrânia. O que fica da Europa? Uma tira da Rússia, cujo destino já está selado. Hoje, as tropas alemãs romperam a frente Soviética pelo chamado "Arco de Kursk", e dez exércitos soviéticos caíram num círculo de fogo. Um golpe tão colossal, a Rússia bolchevique já não pode resistir. Em nossos uniformes podem ler R.O.A. Significa: Exército de Libertação Russo. Vocês também podem aderir a este exército, se querem que suas mulheres e filhos, mães e pais os recebam como seus

libertadores. Convido todos que queiram se juntar ao Exército de Libertação Russo, dar um passo à frente.

Artur von Chrisman – Meu nome é Artur von Chrisman. Represento a Cruz Vermelha Internacional. Vejam esta informação de um jornal suíço: “Uma delegação da Cruz Vermelha foi enviada da Suíça à Moscou para discutir com as autoridades soviéticas a ajuda aos prisioneiros de guerra russos. Com grande esforço, os delegados conseguiram reunir-se com Stalin, quem ouviu o representante da Cruz Vermelha Suíça respondeu: Nós não temos prisioneiros de guerra, só traidores”.

Oficial do ROA – Agora já sabem o que os espera em sua terra. Repito o convite: quem quiser se juntar a nós, dê um passo à frente. Quem mais?

Comandante do Campo de Sachsenhausen – Mande-os para Vlásov. Ao resto... execução (OSVOBOJDENIE, 1970).

O cinema soviético continuou a representar de maneira pouco habitual soldados apanhados vivos pelo inimigo. Em geral, usa-se a inconsciência como fator para o aprisionamento, como em *O destino de um homem* e *Osvobojdenie: Ognennaja duga*. Em *Korpus generala Shubnikova* [A unidade do general Shubnikov], de Damir Vyatich-Berejnikh, rodado tão tardiamente quanto 1980, o prisioneiro soviético Maltsev (Evgeny Leonov-Gladyshev) prefere enfrentar a morte a fornecer informação verdadeira a respeito do estado de sua unidade – pelo contrário, alimenta conscientemente a desinformação. Em *U opasnoy tcherti* [Fronteira perigosa], 1983, de Viktor Georgiyev, aparece a provável cena mais surreal do cinema bélico soviético envolvendo prisioneiros de guerra. Os nazistas armam uma unidade confinada num campo de concentração e a liberam em campo aberto para testar os efeitos práticos de uma nova arma química. O diretor não mostra o momento e as condições em que a unidade caiu em mãos alemãs, nem como foi sua seleção. A brutalidade e frieza do inimigo, no entanto, fazem o público se envolver emocionalmente com o destino dos soviéticos que se deixaram aprisionar.

Mesmo *Vá e veja* apresenta a figura do colaborador, que auxilia os alemães na tarefa de aprisionar os aldeões na igreja, fazendo-os acreditar que se tratava de uma deportação para o trabalho na Alemanha. Os alemães, sem muita consideração para com o russo aliado, por pouco não o mantiveram preso com os demais.

Brown (1997) para o governo, a censura não era tão fundamental quanto se imagina. Partia da premissa de que os cineastas que usavam críticas sutis não atingiam o público mais amplo, e aqueles que entendiam a crítica já mantinham uma postura hostil pouco passível de ser transformada em adesão pelo sistema de repressão e propaganda pós-stalinistas.

Se traidores eram humanizados, também havia espaço para visões mais ortodoxas. A figura do suposto traidor que se revela como um agente soviético é frequente no cinema bélico soviético. No entanto, raramente o diretor lança sombras sobre sua real filiação. O

público sabe desde o princípio que se trata de um valoroso soviético – invariavelmente russo – a enganar os nazistas. É o caso, por exemplo, do stalinista *Podvig razvedchika* [Agente secreto], 1947, de Boris Barnet, de *Vdali ot rodiny* [Longe da pátria], 1960, de Aleksei Shvachko, do grande sucesso *Shchit i mech* [Escudo e espada], 1968, de Vladimir Basov¹³⁹, ou *Semnadtsat mgnoveniy vesny* [Dezessete momentos da primavera], 1973, de Tatyana Lioznova.

Centros de rastreamento e de detenção provisória não eram exclusividade soviética. Numa Europa repleta de criminosos de guerra do lado perdedor, a URSS e os aliados ocidentais precisavam de tal estrutura¹⁴⁰. Como lembra Lowe (2017), enquanto existem estimativas de baixas e abundância de relatos das vexações sofridas pelos prisioneiros soviéticos, os dados dos aliados ocidentais são completamente discordantes.

Outro exemplo é *Sudba* [Destino], 1977, de Evgeny Matveev, que fecha sua duologia partisan. Não há espaço para prisioneiros na película. Katerina (Valeria Zaklunnaya) irmã do protagonista guerrilheiro Zakhar Deriugin (Evgeny Matveev – o próprio diretor), é morta pelos alemães ao se negar a se tornar colaboradora. O filho de Deriugin prefere morrer na fuga do que ser enviado para a Alemanha como trabalhador escravo. Sua mãe Efrosinya (Zinaida Kiriyyenko), ao contrário dos personagens de *A jovem guarda*, prefere incendiar e destruir sua própria casa com nazistas dentro do que conviver com eles. É, portanto, um filme mais ortodoxo do que o de Gerasimov, feito sob Stalin.

A excessão fica com *Boy posle pobedy* [Luta após a vitória], 1972, de Villen Azarov. O diretor não fornece inicialmente indicações inconfundíveis de que o protagonista não é um vlasovista inveterado. Não ao menos àqueles que não assistiram os dois primeiros filmes da trilogia. Os generais soviéticos da inteligência do Exército Vermelho (GRU), ao o reencontrarem, também não estão seguros de suas intenções de agente duplo. Sua etnia também não é de todo clara. Os alemães o conhecem como Kramer (Michail Volkov), capitão da Abwehr, vlasovista dos alemães do Volga. Já os soviéticos o chamam pelo evidentemente russo Krylov. Sua ambiguidade se encerra aí, com o encontro do personagem com os vlasovistas sinceros. Enquanto este procura formular uma lista de colaboracionistas que estavam sendo retirados dos campos de prisioneiros controlados pelos americanos para

¹³⁹ A tetralogia conquistou o maior público de 1968, com 68.3 milhões para a primeira parte, 66.3 para a segunda, 46.9 para as duas últimas (YOUNGBLOOD, 2007, p.146).

¹⁴⁰ Campos de concentração para ex-prisioneiros e refugiados foram comuns também durante a guerra. Beevor (2008, p.84) mostra como civis ingleses que conseguiram embarcar na frota que levava as tropas britânicas em fuga da Grécia e de Creta, e que perderam seus documentos durante o caos da viagem, ao chegarem no Egito foram confinados em campos de concentração. Isso para não citar os conhecidos casos daqueles grupos étnicos tidos como possíveis quinta-colunas nos Estados Unidos.

integrar grupos de espionagem e terrorismo de antigos nazistas, agora sob patrocínio dos EUA, oferece maiores detalhes também ao público: ex-policiais e prefeitos das zonas ocupadas; não só russos, como tchecos, húngaros e romenos. Os traidores de ontem eram também os traidores de hoje, prontos para participar de ações que visavam desestabilizar a zona soviética. No campo de Murnau encontra-se com um ucraniano, um letão e um russo vlasovista que não desejam retornar à URSS por estarem envolvidos ativamente com a administração e as forças de segurança nazistas e temiam serem deportados pelos americanos. Atuando como agente infiltrado, os convida a retornarem para a União Soviética com novas identidades e promoverem uma infiltração antissoviética. Passados quase 30 anos do fim da guerra, atribuir ao inimigo características nacionalistas, para além da distinção oficial entre nacionalismo (chauvinista, reacionário, capitalista) e patriotismo (pan-soviético apesar de também étnico, internacionalista, socialista)¹⁴¹ (KEMP, 1999, p.87), demonstra que as tensões nacionais não foram resolvidas como o governo alardeava e realmente acreditava. Do contrário, poderia-se reduzir-se suas caracterizações ao nível político.

Com a glasnost, visões muito diferentes acerca dos prisioneiros surgem. *Pered rassvetom* [Antes do amanhecer], 1989, de Yaropolk Lapshin, exhibe um batalhão penal, *strafbattal*. Após o ataque aéreo alemão ao comboio, o tenente do NKVD consegue manter sob sua guarda apenas dois prisioneiros: um criminoso comum e outro político, ex-membro do partido. O trio entra em confronto em decorrência da esperança de liberdade dos prisioneiros e a determinação do tenente em controlá-los. A tensão se resolve pelo martírio: o criminoso comum – também identificado pelas tatuagens – imola-se ao atrasar os alemães, salvando os dois companheiros. Estes, por sua vez, encontram o mesmo destino ao impedir o fuzilamento dos habitantes de uma aldeia. O comportamento da polícia secreta é brutal. O bandido não transmite demasiada confiança. Ainda assim o devotamento dos três é idêntico. O traje do administrador a serviço dos alemães o identifica como um antigo quadro do partido. No ano anterior, *Imya* [O nome], de Boris Rytsarev, estreou o tema dos *strafbattal* no cinema de ficção. Yegor Sidorov (Oleg Demidov), um operário em uma fábrica de locomotivas, é confundido com um homônimo, dado por desertor e enviado para o batalhão penal. O filme apresenta uma profunda lacuna entre a retórica oficial de paraíso socialista e da luta por grandes ideais e um regime pouco humano. Ainda assim é um filme divertido. O que poderia ser a história de uma tragédia é transformada numa película com pitadas de comédia. Um tratamento apropriado para um diretor de filmes de fontes de fadas, como Rytsarev.

¹⁴¹ Prina (2015, p.32) prefere entender o patriotismo soviético como uma forma moderada de nacionalismo.

Outro filme do período, *Voskresnii den v adu* [Um domingo no inferno], 1987, de Vitautas Jalakiavichus, apresentou uma visão das repúblicas sobre o tema dos prisioneiros de guerra. O avanço do nacionalismo e a liberdade da glasnost permitiram ao diretor usar o alfabeto latino, usado pelos lituanos, para os letreiros do filme. As falas em russo são legendadas em lituano¹⁴². O uso de primeiros planos, de sombras, cores turvas, da posição dos personagens e dos rápidos cortes entre cenas em que dormem, obedecem à disciplina sem sentido, ou tem seu cabelo raspado, sempre com o enquadramento sobre a face banhada em suor, conduz o espectador a uma fusão entre pesadelo e realidade, reforça a idéia de confinamento e produz uma sensação de claustrofobia. Mesmo no campo de prisioneiros, ocorre a colaboração. Um cativo, com o triângulo aparentemente preto (que identificava mulheres com distúrbios sociais), impossível de se discernir com clareza em decorrência do uso das cores pelo diretor, além de guardar a entrada do alojamento, negocia dentes de ouro com os soldados nazistas. Chaminés (sem a exibição de fornos ou outros elementos da fábrica da morte – apesar do prisioneiro russo mencionar crematórios, adiante), afogamentos simulados, fome e outras torturas formam o ambiente do campo. A sobrevivência do personagem russo depende em boa medida da fluência do lituano no idioma alemão. O centro torna-se dependente da periferia. Se filmes produzidos em Moscou, como *Boy posle pobedy*, lembram-se da importância colaboração dos povos bálticos, o filme produzido no Báltico os apresenta como escravizados. Nem o russo e nem o lituano lutam pela pátria. Menos ainda pelo socialismo. Não há planos para sabotagem. Suas ações são dirigidas unicamente para a sobrevivência.

Lançado no ano seguinte, *Na iskhode nochi/Im Morgengrauen* [No final da noite], de Rodion Nahapetov, uma coprodução entre Mosfilm e Defa, afasta-se completamente da representação da vida do prisioneiro de guerra como um inferno. Pelo contrário, o conflito no filme reside apenas na oposição do estilo de vida da aristocracia alemã e o dos trabalhadores – soviéticos ou alemães. O diretor produziu uma história de amor tendo a guerra por pano de fundo.

O drama individual da colaboração e do aprisionamento frequentemente se combina num só estado difícil de estabelecer divisões. Coletivamente, o número de prisioneiros feitos pelos alemães¹⁴³ e o mais indecifrável dos colaboradores, voluntários ou não, engajados ou

¹⁴² Interessante comparar com o filme letão “*Tsiklon*” *nachnotsya noch'yu* [“Ciclone” começará à noite], 1966, de Ada Neretniece. Muito mais comportado, utiliza letreiros em cirílico e o idioma russo. Ao tratar da infiltração de agentes alemães no fim da guerra, prefere o cenário dos Cárpatos ao da própria Letônia.

¹⁴³ “O número total de prisioneiros capturados pelos exércitos alemães na URSS estava na região de 5,5 milhões. Destes, o espantoso número de 3,5 milhões ou mais pereceu até meados de 1944 e a suposição deve ser que eles

não, proporciona para o cinema um tema que afeta a todo o público. Dificilmente alguém ficaria indiferente quanto a um problema que levou a problemas sérios durante e após a guerra. Passados 50 anos do fim da Segunda Guerra, nas ex-repúblicas soviéticas, o pagamento de benefícios e pensões aos soldados que combateram lado a lado com os nazistas causou profunda comoção, a favor ou contra. Talvez, acima de tudo, naqueles compatriotas que lutaram do outro lado. Se durante o stalinismo, prisioneiros e colaboradores deveriam – mas como os cineastas demonstraram, nem sempre o eram – ser vistos sob uma ótica profundamente negativa, nos anos 1950-60 os prisioneiros foram reabilitados na imagética proporcionada pelo cinema. Nos anos 1970-80, foi a vez dos próprios colaboracionistas, parcialmente. O cinema bélico russo atual parece demonstrar o caminho contrário. Não há mais perdão para o colaborador num momento em que o sentimento de sítio nas fronteiras ocidentais se fortalece e no qual o nacionalismo em suas formas tradicionais é oficialmente incentivado.

2.4. O movimento partisan

Segundo Youngblood (2007, p.82), os partisans “desapareceram” do cinema bélico entre 1945-53. Talvez fosse mais apropriada a ideia de que passaram “para o cenário de fundo”, como a própria autora aponta para o tratamento dos soldados frente aos comandantes na mesma fase. Os guerrilheiros aparecem, muito raramente, nos filmes do stalinismo tardio (ŽIŽEK, 2015; LEWIN, 2007), porém como coadjuvantes do Exército Vermelho. Em *A história de um homem de verdade* [Povest o nastoyashchem tcheloveke], 1948, de Stolper, os partisans realmente não aparecem. Sabemos que estão lá, e que são crianças. A câmera do diretor, no entanto, concentra-se num primeiro plano sobre o piloto aturdido, configurando o emprego do som diegético em off (SEABRA, 2014, p.97). Em seguida o corte nos leva aos ramos de pinheiros. Novamente a plateia ouve vozes, mas não pode ver o emissor. Apenas por um instante os dois jovens guerrilheiros armados abaixam os galhos e permitem serem vistos.

Se considerarmos o grupo clandestino de sabotadores de *A jovem guarda* [Molodaya gvardiya] (1948), de Gerasimov, também como partisans, já que executam também algumas ações de guerrilha, além de atos de subversão de natureza bem diversa, durante o filme,

foram deliberadamente assassinados ou mortos por negligência criminosa. Quase dois milhões deles morreram em campos e perto de outro milhão desapareceu enquanto estava sob custódia militar na URSS ou em áreas da retaguarda; mais um quarto de milhão desapareceu ou morreu em trânsito entre a frente e os destinos na retaguarda; outros 473.000 morreram ou foram mortos sob custódia militar na Alemanha ou na Polônia” (WINT, PRITCHARD, CALVOCORESSI, 1999, p.230. Tradução livre).

poderia-se dizer que os partisans foram os protagonistas de um dos maiores sucessos do cinema bélico do imediato pós-guerra. Outra situação similar é a do filme *Nikto ne khotel umirat/Niekas nenorejo mirti* [Ninguém queria morrer], 1966, de Vytautas Žalakevičius. Primeira obra cinematográfica a citar os guerrilheiros anti-comunistas bálticos chamados de “Irmãos da floresta”, possui por enredo o quinto assassinato de um presidente do soviete local pela guerrilha. Apesar de alguns dos quatro filhos do presidente denominarem-se comunistas ou oficiais do Exército Vermelho, não integram qualquer grupo organizado. Seu combate contra os irmãos da floresta não se dá pelo nacionalismo – lituano ou soviético – ou pela ideologia, mas sim por vingança. Sua ação corresponde à de um destacamento partisan, não contra os alemães, mas contra formações antissoviéticas e colaboracionistas. O filme ficaria com o primeiro lugar na lista dos melhores filmes do ano numa pesquisa da *Sovetsky Ekran* [Tela soviética].

A vitória da facção reformista com Khrushchev contava com o controle sobre a história oficial para se legitimar, indicar que mantinha a análise autorizada e correta do marxismo-leninismo – e, portanto, do conhecimento do próprio dever da humanidade e de como se orientar para o alcance de seus objetivos políticos, econômicos, etc. – previamente deturpado por Stalin, e que agora era reconduzido à sua pureza original (BRZEZINSKI, 1963). A condenação do culto à personalidade de Stalin e o reforço da liderança colegiada no Politburo reformulou os termos da vitória na Segunda Guerra. Os louros passaram do líder caído para o partido, infalível em suas capacidades de comando e motivação, e do povo soviético, assim arregimentado e organizado pelos membros do PCUS (PONOMARIOV, 1962). Essa nova perspectiva chancelou o renascimento do tema do partisan no cinema bélico. Para o regime, reunia ambos os motes da nova história do partido e do país: a união de camponeses e proletários sob a batuta do novamente florescente partido. Permitia o reforço do esforço civil (não só no fronte doméstico da produção, mas também no envolvimento direto nos combates) ante a predominância das imagens dos militares. Além de uma visão menos centralizada da ação, já que um diminuto *apparatchik* continua demarcando a presença e a atuação do partido, em qualquer lugar, e não necessariamente no Kremlin – o que vinha a favorecer o projeto de conselhos econômicos regionais, *sovnarkhozes*, aprovado em 1957. Esse desejo vindo de cima não foi atendido pelos diretores. Filmes como *Cherez kladbishche* [Através do cemitério], 1964, de Viktor Turov, frustravam as expectativas oficiais ao não inserir o controle, organização e inspiração promovidos pelo partido junto aos guerrilheiros.

Com Brejnev, a situação não sofreu mudanças em direção ao cumprimento das campanhas governamentais, como filmes como *Proverka na dorogakh* [Julgamento na

estrada] e *A ascensão* [Voskhojdeniie] provam. Segundo Youngblood (2007, p.160), na terceira parte de *Osvobojdenie, Napravlenie glavnogo udara* [Direção do ataque principal], 1971, a sabotagem que permite a Operação Bagration é mostrada como uma orquestração do partido, apagando a iniciativa e autonomia dos guerrilheiros. Trata-se de um recorte da história oficial que o diretor Ozerov escolheu por ser mais apropriado, até mesmo para as boas relações com o regime. Mas que nem por isso significa que seja falso. A historiografia soviética costuma dar ênfase à importância da Operação Guerra Ferroviária para o sucesso da Operação Bagration. O Stavka integrou os grupos guerrilheiros em seu planejamento e os informou das ações que deveriam efetuar: a obstrução da logística alemã, incapacitada de abastecer o Grupo de Exércitos Centro com munição, combustível e alimentos, com a destruição de pontes, estações, armazéns e estradas de ferro, além de provocar uma drenagem ainda maior de tropas destinadas ao controle da própria retaguarda. Os partisans foram importantes ao amolecer as forças alemãs diante do rolo compressor soviético a ser lançado através da Bielorrússia em 22 de junho de 1944. Seu papel direcionado por Moscou não terminou aí. Foram emanadas ordens subsequentes para o auxílio ao exército regular na supressão dos bolsões inimigos, enquanto os soldados continuavam sua arrancada para o Oeste, entre 550 e 600 km em 69 dias (KERSHAW, 2015).

A desmonumentalização (CAPELATO, 2011, p.77) da representação do partisan iniciou-se em 1977 com Larisa Shepitko, com seu *A ascensão*, indicando que nem todos os guerrilheiros foram heroicos. Pelo contrário. Poderiam tornar-se colaboradores. Com os ventos de abertura que impeliram Gorbachev, o processo de revisão da imagem do movimento alterou-se de maneira mais profunda. Em *Vá e veja* [Idi i smotri] (1985), o partisan soviético pode ser um personagem não muito diferente do partisan nacionalista, ou bandido, segundo a história oficial. O grupo não é mantido pela bondade e engajamento da população civil, que os mantém e oculta. Pelo contrário, os alimentos são retirados à força dos camponeses, que se veem à mercê de saqueadores guerrilheiros ou nazistas. Florya não procura participar da resistência pelo desejo de combater o nazismo (não ao menos até o fim da película), pela pátria ou a superioridade do regime soviético. É levado pelo anseio de aventura. Pela apresentação dos demais partisans, poderia-se supor o mesmo para o movimento como um todo. São poucos os momentos em que o filme destaca claramente o ódio dos seus participantes contra Hitler – como a cena em que montam o espantalho ou a caracterização bufona do fotógrafo do destacamento.

Keegan afirma que o regime olhava com desconfiança para o movimento partisan¹⁴⁴. Certamente o regime combatia com unhas e dentes um tipo de guerrilha: aquela que colaborava com os ocupantes fascistas ou que mantinham relações dúbias com este, e sempre se prestavam ao ataque às forças soviéticas – como o ataque da UPA ucraniana que assassinou o general Vatutin em janeiro de 1944. A variante defendida pelo autor, de grupos armados nacionalistas ou liberais combatendo ao mesmo tempo nazistas e comunistas, segundo pesquisas mais recentes (LOWE, 2015), pertence mais à propaganda liberal do que à realidade dos fatos. Num dado momento (fim de 1943 ao início de 1944, quando as milícias locais perceberam que a Alemanha perderia a guerra após o fracasso da ofensiva de verão em Kursk), facções armadas e treinadas pelos alemães iniciaram a debandada para o isolamento, e só então ao combate simultâneo contra tropas alemãs e soviéticas. Não há como negar o auxílio dos nacionalistas locais ao esforço de guerra nazista, na busca, captura, guarnição e execução de inimigos como judeus, comissários, oficiais, membros do partido.

Keegan amálgama o movimento partisan como se tratasse de um monólito. Seus grupos, no entanto, possuíam estruturas bem diferentes. Poderiam ser camponeses e operários arregimentados por membros do partido, com vínculos de comunicação com Moscou ou não; poderia ser os “elementos antisocialistas”, “antissoviéticos” e “burgueses” dos relatórios do NKVD sobre guerrilheiros no Báltico e zonas ocidentais da Ucrânia e Bielorrússia (DAVIES, 2006); os próprios soldados regulares, isolados na retaguarda por terem sido apanhados em cercos, ou simplesmente lançados nessa situação para atrapalharem a logística inimiga (inclusive despejados sobre outros países, como paraquedistas sobre a Tchecoslováquia, ou se infiltrando na Polônia para sabotar a organização do inimigo antes da chegada do Exército Vermelho), conduzidos ou não pelo partido e o centro de decisões, de acordo com as condições de comunicação – notoriamente difíceis; ou ainda, uma mistura de regulares, irregulares e civis engajados. Sem dúvida o cinema stalinista, seguindo de perto as exigências de Stalin (pelas condições de produção do romance e filme *A jovem guarda* pode-se falar claramente em imposição), jamais exibia a partisans, fossem civis ou militares, agindo sem o controle estrito de uma autoridade chancelada pelo regime. A afirmação de Keegan poderia abarcar perfeitamente a interpretação da história oficial e do cinema bélico até 1953. Mais jamais para além disso. As cenas com o personagem Matvey Shulga, inserido por ordem de Stalin, foram eliminadas durante a desestalinização, deixando o filme com uma aparência mais próxima da pretendida por Fadeev e Gerasimov. A imagem de um movimento partisan

¹⁴⁴ KEEGAN, John. *A batalha e a história*. Rio de Janeiro: Bibliex, 2006, p.121.

autônomo frente ao partido e a Moscou brotou rapidamente no ambiente mais livre sob Khrushchev, ao lado da antiga visão mais laudatória ao regime. É o caso, por exemplo de *Cherez kladbishche* [Através do cemitério]. *Partizanskaya iskra* [Faisca partisan], 1957, de Alexey Maslyukov, mostra um grupo de jovens do Komsomol guiados por um membro do partido. No entanto, trata-se apenas de um diretor, e não um burocrata. A maior proximidade que possuem com uma verdadeira liderança é a informação que captam do rádio clandestino o sinal do Sovinformburo.

O cinema do Desgelo jamais atribuiu aos guerrilheiros antissoviéticos e nacionalistas o nome de partisan, ou considerou seu movimento uma guerrilha. Eles aparecem no cinema bélico, mas com a mesma terminologia que a da história oficial: são bandidos, e não combatentes. Os únicos que são vistos sob esse prisma são os regulares que serviram sob Vlasov. A interpretação é a do fenômeno do banditismo – grupos armados móveis empenhados na pilhagem e assassinatos como fonte de recursos e no terrorismo como exibição de poder e controle de uma área. O comportamento permaneceu inalterado no cinema da época da Estagnação.

A existência dessas guerrilhas antissoviéticas foi suprimida na terceira parte de *Libertação*, (*Osvobojdenie: Napravlenie glavnogo udara* – Direção do ataque principal), que atribui o atentado contra o general Vatutin aos soldados alemães, e não à UPA, mas, em outras películas, são cuidadosamente associadas à prestação de serviços aos nazistas. Para o cinema, são traidores como os vlasovistas. E ao contrário desses, não parece existir um filme soviético que os aborde como protagonistas e que, mais ainda, seja simpático a eles.

Ao contrário do que afirma o historiador inglês, os partisans são muito bem vistos pelo cinema soviético belicista mesmo nos mais conservadores anos 1970, mas de maneira dúbia ou mesmo hostil por algumas películas críticas ou pacifistas (como é o caso de *A ascensão*, de 1977, ou de *Vá e veja*, de 1985). No entanto, os partisans prediletos são aqueles que mantêm contato direto e constante com o partido comunista e algum estado-maior do exército. Disciplinados e organizados, formam uma continuidade dos golpes disferidos pelas forças armadas e o partido. É o caso da trilogia *Duma o Kovpake* [A assembleia de Kovpake] de Tymofey Levchuk, com as películas de subtítulo *Nabat* [Alarme], 1973, *Buran* [Energia], 1975, e *Karpaty, Karpaty* [Os Cárpatos, os Cárpatos], 1976, seguida pela trilogia de Gostev, *Front bez flangov*, de 1975, *Front za liniey fronta*, de 1977, e *Front v tylu vraga*, de 1981. Na obra de ambos os diretores, Stalin possui papel destacado como líder, determinando as ações do Exército Vermelho, e por elas, os objetivos dos partisans, os determinando por meio da

rede de comunicação, ou mesmo com a presença de líderes de destacamentos guerrilheiros no Kremlin, colhendo as ordens diretamente da fonte.

Youngblood (2007) lembra o quanto a pretensão do governo Brejnev de disseminar o culto à guerra patriótica por meio do cinema falhou com a falta de adesão dos diretores, que permaneceram críticos, e em boa medida ainda ligados à estética do Degelo (Labarrère mencionaria a renovação do Degelo sob a forma da Nova onda, seguida pela Nova nova onda). E como, na década seguinte, o público afastou-se do gênero – ótimas provas para demonstrar a insuficiência e inaplicabilidade das teorias do totalitarismo. Gostev e Levchuk, se não seguiram de perto as recomendações do governo (ao menos a facção dominante ou formalismos ideológicos) em outros temas, como religião, compensaram com a aproximação das posturas oficiais como o papel heróico dos partisanos e a reabilitação política do antigo líder, exibido como grande estrategista – apesar das representações de um Stalin muito longe da simpatia e carisma do imediato pós-guerra. Não há elementos para afirmar que se tratou de uma diretriz vinda do diretor Levchuk ou de uma decisão do ator Yakov Tripolsky, que interpretou Stalin em *Duma o Kovpake*, ou de Igor Gostev ou de Andro Kobaladze em *Front v tylu vraga*.

Ao mesmo tempo eram produzidos filmes que mostravam partisanos quase exclusivamente civis, apesar de possuírem uma liderança – evidentemente não militar – e de manterem comunicações com o exército e seguirem seus comandos. É o caso de *Jdu i nadeyus* [Estou esperando e esperando], 1980, de Suren Shahbazyan.

Apesar da ideologia oficial, segundo as diretrizes de Jdanov para as artes, prever a importância fulcral de camponeses e operários, e muitas vezes de fato estarem em cena, desde o imediato pós-guerra elementos dos estratos médios e técnicos, a *intelligentsia*, ocupam um espaço importantíssimo. Os jovens membros do Komsomol em *A jovem guarda*, como a atriz e dançarina Lyubov Shevtsova, poderiam ser tudo, mas dificilmente seriam trabalhadores manuais. Como aponta Mehnert (1966), os escritores – e também os diretores – preferem tratar de temas relacionados com as experiências sob o ângulo de seu próprio ambiente social. A situação não muda com o fim do stalinismo. Em *Za vlast Sovetov* [Pelo poder dos soviéticos], 1956, de Boris Buneev, Peter Bachev (Sergey Kurilov), um dos protagonistas, é um advogado de Moscou que acaba se incorporando aos guerrilheiros de Odessa durante os primeiros dias da guerra. Em *Taktika bega na dlinnyu distanciyu* [As táticas de correr por uma longa distância], 1979, de Evgeny Vasiliev e Rudolf Fruntov, utiliza-se o caso verídico de um médico e corredor que despistou os nazistas de sua unidade partisan por meio de sua velocidade em meio à neve e à floresta, conduzindo-os a correrem em círculos. Um bom

antepasto e motivador para as Olimpíadas de Moscou de 1980 – que contou ainda, no mesmo ano de 1989, com o filme *Otryad osobogo naznacheniya* [Destacamento de Propósito Específico], de Vadim Lysenko, no qual um grupo de atletas forma uma unidade especial do Exército Vermelho para impedir os nazistas de se apoderarem de um Katyusha, ainda uma arma secreta em 1941.

Em 1979 os guerrilheiros nacionalistas apareceram no filme *Bagryanye berega* [Costa carmesim] de Yaroslav Lupy. O filme da ucraniana Odessa Film Studio trata da ação dos grupos armados na Ucrânia Ocidental. Não podem ser caracterizados apenas como bandidos, já que aparecem associados ao nome de Bandera. A menção do líder nacionalista execrado pela história oficial com facilidade por sua ligação com os nazistas não poderia passar despercebida pelo público local. Elem compõe as forças da destruição, da morte e do caos, frente aos soldados que começam a ser desengajados no início de 1945 e desejam retornar à vida civil. Os engenheiros do Exército, que precisam retornar às armas, são as forças da paz, da reconstrução, da prosperidade. O filme proporciona uma antecipação da eclosão dos movimentos nacionalistas. Os primeiros choques de uma questão dada por todos como morta, e que ganharia visibilidade nacional com os distúrbios no Cazaquistão em 1986, ocorreram nessa época.

Os partisanos regulares recebem importante papel nos filmes de linha conservadora. Na trilogia de Gostev, apesar da adesão de civis (especialmente como apoiadores, mas não combatentes), o movimento é exibido como fundamentalmente formado por militares que caíram no cerco. O mesmo ocorre nos filmes de Ozerov. Seu *Soldaty svobody* exibiu tropas regulares lançadas para auxiliar o movimento rebelde eslovaco. Dezesete anos antes, *Posledniye zalpy* [Os últimos voleios], 1960, de Leon Saakov, com roteiro de Yuri Bondarev, inseria-se no mesmo quadro – uma unidade de artilharia soviética avançada é enviada como partisan para o território eslovaco para auxiliar os revoltosos, cercados por tanques alemães. Os futuros aliados eslovacos, no entanto, aparecem de maneira fugaz. Outro filme que apresenta uma cooperação internacional de partisanos é *Vyzyvayem ogon na sebya* [Chamando fogo em si mesmo], 1965, de Sergey Kolosov. Guerrilheiros soviéticos, poloneses e tchecoslovacos se unem para sabotar um aeroporto alemão na região de Briansk. Ambos os filmes se inserem na ofensiva publicitária em torno do partido promovida por Khrushchev, no qual o internacionalismo – especialmente para com os satélites do Leste Europeu – era um tema importante. O filme se inscreve na luta não apenas pelo fortalecimento dos laços com os aliados do Leste, mas também nos esforços internos de combate aos opositores das reformas. Se seus expoentes no Kremlin foram derrotados com a queda do “grupo anti-partido” – e daí,

portanto, a necessidade não apenas retórica de reforçar o papel do partido em detrimento do Estado – nas províncias dirigentes pouco favoráveis às mudanças continuavam em seus cargos. Tampouco a sociedade como um todo se inclinava para várias medidas liberalizantes.

Doroga na Ryubetsal [Estrada para Ryubetsal], 1971, de Adolf Bergunker, trabalha com o mesmo tema internacionalista. Max (Aurimas Babkauskas) – posteriormente chamado por Nikolay Petrov, um antifascista alemão originário da Silésia (território polonês a partir de 1945), deserta para a URSS em 1939, determinado a lutar contra Hitler. Tem sua oportunidade em campo de batalha com a invasão em 1941. Integra-se a um grupo de partisanos, recebendo a missão de se infiltrar atrás das linhas inimigas. No pós-guerra, sua amiga, a partisan soviética Lyudmila Chernova (Lyubov Rummyantseva, a protagonista de *Annychka*) cumpre seu desejo de escalar as montanhas Rubezahl – que e tornam assim símbolo da amizade entre os dois. Na virada para a década de 1970 as relações soviéticas e alemãs orientais foram abaladas com a aproximação de Moscou com Bonn, a *Ostpolitik* do novo chanceler alemão ocidental Willy Brandt (1969-74). Até então a política de Bonn era a de rivalidade com Berlim Oriental, expulsando da Alemanha Ocidental embaixadores de nações que reconhecessem a Alemanha Oriental. O desenvolvimento econômico da RDA e suas novas relações diplomáticas puseram em xeque tal doutrina. A capacidade alemã ocidental de isolar o regime vizinho se esvaziava. A ascensão do social-democrata ao poder abriu as portas para a normalização das relações diplomáticas e comerciais com os países socialistas. Tal guinada da rejeição para a aproximação alertou seus aliados ocidentais, que temiam, inclusive, o fortalecimento alemão ocidental por meio dos novos parceiros. O mesmo ocorreu do outro lado da Cortina de Ferro, numa situação invertida: os alemães orientais temiam que a URSS se aproximasse de Bonn (que, sob controle da União Democrata-Cristã, mantivera reclamações territoriais e político-diplomáticas) por meio de concessões políticas feitas à revelia e em detrimento de Berlim (CRUMP, 2013; FINK; SCHAEFER, 2009). *Doroga na Ryubetsal* reafirmava a aliança entre Alemanha Oriental e União Soviética e as boas intenções soviéticas de garantir as fronteiras do pós-guerra. Em 1970 o Tratado de Moscou afiançava o reconhecimento das fronteiras do pós-guerra pela Alemanha Ocidental (como o controle da Silésia e porções do Brandemburgo e Prússia pela Polônia), e em seguida, o regime da Polônia e a fronteira Oder-Neisse com a Alemanha Oriental. Em 1972 os dois Estados alemães reatariam relações. Lyudmila zelava pela paz conquistada à custa de sacrifícios.

Em 1974 foi lançada a coprodução soviético-iugoslava *Yedinstvennaya doroga* [A única estrada], de Vladimir Pavlovich. Nela, blindados alemães estacionados na Iugoslávia

ficaram sem combustível. Como forma de evitar o ataque dos partisanos iugoslavos à coluna de abastecimento alemã vinda dos campos petrolíferos da Romênia, os alemães forçam prisioneiros de guerra soviéticos algemados a dirigir os caminhões-tanque, como um escudo humano que seria respeitado pelos guerrilheiros do movimento de Tito. Mais uma vez, a aparição de partisanos de outra nacionalidade ocorreu em um momento diplomático oportuno. Em 1968 setores políticos na URSS e satélites da Europa do Leste condenaram o titoísmo como uma das fontes para a crise na Tchecoslováquia. Tito visitara Dubček em Praga pouco antes da invasão. A intervenção do Pacto de Varsóvia e a proclamação da doutrina da soberania limitada e do dever internacionalista dos países socialistas iam contra a Declaração de Belgrado, de 1955, firmada entre Khrushchev e Tito, que previa a liberdade de escolha de caminhos nacionais para o socialismo. Em 1969, o presidente da URSS, Andrei Gromiko, visitou Belgrado. Porém as relações entre os dois países tornaram a esfriar com a crise política iugoslava de 1971. Logo em seguida ambos os regimes ensaiaram nova aproximação. A demonstração de camaradagem dos iugoslavos que rejeitam matar os motoristas soviéticos em *Yedinstvennaya doroga* é uma boa demonstração dessa política.

A experiência partisan é algo que se passa de pai para filho (enquanto a traição é algo da natureza do inimigo). As crianças Mikhas (Vitaly Komissarov) e Olesya (Natalia Protopina) utilizam o conhecimento fornecido pelo pai partisan para atrair o pérfido Glushka para o pântano e o derrotar no ambiente do guerrilheiro, em *Deti partizana* [Filhos do partisan], 1954, um dos últimos filmes stalinistas.

Essas imagens angulosas desaparecem juntamente com o ditador. A passagem do militar para o partisan é mostrada em *Kto vernetsya – dolyubit* [Quem retornar – compartilhe], 1968, de Leonid Osyka (também diretor de *Trevojnii mesiats veresen*). Um soldado e poeta (Boris Khmelnsky) acaba ferido e cercado. Numa aldeia ocupada, consegue passar-se por esposo de uma camponesa enquanto convalesce, para, em seguida, tornar-se um guerrilheiro. O personagem é devidamente trabalhado para não ser confundido com um desertor: ele corajosamente resgata seu comandante antes de ser ferido, e, assim que possível, retorna ao combate como irregular. A convencionalidade e a adesão em uma trama conveniente ao regime convivem com a inovação estilística. Osyka insere vários poemas (escritos por soldados) em sua obra – como Tarkovsky ou Yuliya Solntseva em seu *Povest plamennykh let*. Como Tarkovsky em seu recente *Andrei Rublev* (1966), prefere pouca mobilidade de câmera e longos planos. Seria influenciado ainda por Paradjanov (ROLLBERG, 2009, p.17). O

diretor é um adepto do movimento dos arcaístas (LABARRÉRE, 2009) sem gerar tensões com os organismos de censura e o Estado, como outros de seus membros¹⁴⁵.

Podpolnii obkom deystvuyet [O Comitê Regional clandestino atua], 1979, de Anatoly Bukovsky, serve como uma explicação oficial para a pouca importância dos partisanos nos primeiros meses da guerra, apesar dos discursos de Stalin de 3 de julho e 7 de novembro, clamando pela também resistência. Nas duas primeiras partes do filme, o presidente regional do PCUS de Chernigov, Alexey Fedorov (Victor Shcherbakov), passa a maior parte do tempo organizando a infraestrutura para a atuação dos guerrilheiros: coletando alimentos entre os camponeses e reunindo armas e munições em locais acessíveis e seguros. Na última das quatro partes, Fedorov dirige-se até Moscou para receber de Stalin ordens precisas para os ataques de 1942-43. *Jdite svyaznogo* [Aguarde um contato], 1980, de Otar Koberidze, segue a mesma linha oficialista e legitimadora das ações do partido. Em 1941, apesar dos partisanos encontrarem-se sem víveres, o regime proporcionara a eles todos os materiais necessários ainda antes da eclosão da guerra, por meio da criação de armazéns. Para infelicidade dos guerrilheiros, desconhece-se sua localização, e os alemães também sabem de sua existência. A preparação insuficiente e muitas vezes caótica ou ausente ganha contornos de uma estratégia calculada. Depósitos secretos de munições, explosivos, material incendiário e armas foram criados e distribuídos ao longo da fronteira ocidental a partir de 1931. A doutrina militar, que previa uma rápida reação seguida da derrota do inimigo em seu próprio território, anulou sua organização.

Apesar do avanço agudo da desmonumentalização do partisan, a década de 1980 não sofreu alterações ainda mais drásticas em sua representação. Permanece a ausência de filmes que tratem os guerrilheiros nacionalistas como heróis, em virtude das questões delicadas provocadas pela perestroika. Não era objetivo da maioria dos diretores soviéticos enaltecer uma narrativa que pudesse ser utilizada politicamente por figuras ditatoriais como o novo líder da Geórgia, Zviad Gamsakhurdia¹⁴⁶, de extrema direita, cujos mandatos como presidente do Legislativo (1990) e da República (1991), emergiram das urnas, e que poderiam significar

¹⁴⁵ Rollberg (2009, p.505) ainda cita outras características de seu trabalho: “Osyka lutou por uma saturação metafórica de sua visão cinematográfica, na qual elementos do folclore nacional [ucraniano] e do misticismo, como a desgraça e o destino, abundam. A rejeição comum desses diretores à coerência narrativa, no entanto, torna seus filmes desafiadores para espectadores despreparados”.

¹⁴⁶ O poeta e filólogo dissidente foi detido (1977) e condenado à prisão (1978) pelo Judiciário soviético (pena comutada para exílio por dois anos no vizinho Dagestão) por capitanear o movimento pelos Direitos Humanos baseado na Conferência de Helsinque de 1975, do qual a URSS fora signatária. Uma vez no poder, notabilizou-se por prisões arbitrárias e ações militares nas repúblicas autônomas, de população etnicamente diferente, além de uma postura ditatorial, levando o país a uma guerra civil em 1993, logo após sua renúncia. O líder conseguira unir os temas do nacionalismo chauvinista e da religião em sua campanha, que demonstrou-se extremamente popular, arrebanhando 86% dos votos em uma participação de 83% do eleitorado (COOK, 2014).

a supressão do novo modelo de cinema (ao menos no âmbito dos novos limites da liberdade criativa) apresentado pelos reformistas no Kremlin, e peregrino por razões artísticas, econômicas e operacionais pelos mesmos. Versões menos radicais do nacionalismo eram trabalhadas pelos diretores soviéticos desde os anos 1960.

A tênue fronteira, ou sua ausência, entre o guerrilheiro antissoviético e o colaboracionista está longe de ser uma interpretação confinada à história oficial soviética. Sua ação não se limitava ao ataque aos judeus, mas a todas as minorias étnicas locais, como os poloneses (LOWE, 2017). Essas distinções entre guerrilheiros e bandidos, entre combatentes organizados e guiados pelo centro e aqueles espontâneos e com ramificações apenas locais, no cinema e na historiografia oficial, indicam uma luta pela memória do partisan na cultura nacional. Guerrilheiros não foram apenas os heróis da Grande Guerra Patriótica de 1941-45, também o foram nas Guerras Napoleônicas (seu desdobramento na Rússia em 1812 é conhecido em sua historiografia por Guerra Patriótica). A similaridade com o passado coincidia¹⁴⁷ inclusive na cisão entre o movimento guerrilheiro autônomo dos camponeses, prisioneiros fugitivos e soldados desgarrados e aquele de soldados regulares e irregulares controlados pelo tenente-coronel Denis Davydov, o tenente-general Alexander Seslavin e do coronel Alexander Figner, sob ordens diretas do comando militar russo, do marechal Mikhail Kutuzov e do czar Alexandre I (LIEVEN, 2008). Poderia ser uma reedição do eterno conflito russo entre forças centrípetas e centrífugas (LEWIN, 2007). Nomear o rival ideológico e político de partisan significaria abrir mão do monopólio de uma linhagem popular e desejável, da ancestralidade dos maiores feitos militares do país¹⁴⁸. Um fator político e emocional muito significativo para os soviéticos e russos, mas que pode passar despercebido – ou não – por

¹⁴⁷ Vallaud (2017, p.228-231) cita várias semelhanças e diferenças fundamentais entre as campanhas de Napoleão e Hitler na Rússia.

¹⁴⁸ A Guerra Civil de 1918-21 também foi travada por guerrilhas – não só comunistas, como anticomunistas e também com projetos de esquerda alternativos ao dos bolcheviques – e o novo regime estava igualmente ansioso para se aproximar dessa tradição por meio do cinema. Um destes filmes foi *Krasnye partizany* [Partisans vermelhos], 1924, de Viacheslav Viskovskii. Emigrou da Rússia em 1919 e retornou em 1923 após trabalhar em Hollywood. Seus vários filmes de aventura que portavam mensagens pró-regime não o isentaram das críticas de um cinema “pequeno-burguês” e “decadente”, voltado apenas para a diversão popular, superficial e comercial. A tentativa de aproximação do ex-emigrado com o regime modificou-se após o realismo socialista: de cineasta, passou para a função menos exposta de formação de atores (ROLLBERG, 2009, p.738). A guerra partisan possibilitava outro elo laudatório com o passado: não a crença da “vitória contra todas as probabilidades” de Youngblood (CHAMBERS II; CULBERT, 1996, p.85), mas a vitória dada como certa – pela fé ou pela ideologia – contra toda uma Europa unida em torno ao inimigo. Os russos, em seguida os soviéticos, e agora, novamente os russos, não se esquecem de que quase toda a Europa entregou contingentes para a formação do *Grande Armée* de Napoleão, fosse em decorrência de alianças de primeira hora, dinastias impostas ou derrotas seguidas de alianças e compromissos. Os variados aliados e destacamentos estrangeiros da Waffen-SS permitiram a mesma percepção. Bitva za Moskvu, de Ozerov, transforma a Batalha de Borodino da Segunda Guerra Mundial, em uma reedição da Batalha de Borodino das Guerras Napoleônicas: o mesmo objetivo de salvar a santa Moscou, as constantes reminiscências ao passado e à força do inimigo multinacional.

muitos historiadores ocidentais que pretendem descrever as guerrilhas anticomunistas e antissoviéticas como “lutadores da liberdade”, sempre avessos a comunistas e nazistas, ao melhor estilo dos discursos de Ronald Reagan.

Recortes temáticos permitem apreender a intrincada relação da transformação das representações da guerra no cinema movida pelo Estado/partido, pelos diretores e pela audiência soviéticos. O mesmo movimento pode ser percebido pelas mudanças evidenciadas pelo cinema bélico no tratamento de um episódio militar em uma área geográfica delimitada, uma batalha, vista e revisitada ao longo das décadas.

Figura 17



Acima, camponês da Bielorrússia é obrigado pelos colaboracionistas à serviço dos nazistas a tomar parte na destruição do estoque de alimentos de sua própria aldeia às portas do terrível inverno russo. Abaixo, Lazarev se redime com a pátria e o povo soviéticos de sua participação nas ações colaboracionistas (como a descrita acima, na qual ajuda a esfaimar a vila) tomando parte na ação partisan de destruição da logística nazista. *Proverka na dorogakh* [Julgamento na estrada], Alexei German, 1971.

Figura 18



Acima, o partisan como herói incontestável. Abaixo, o partisan como personagem dúbio: sob a mira de sua arma, rouba o gado de um camponês – mas seria o camponês inocente? Botas e o diálogo insinuam que também trabalhe para os alemães nas forças policiais colaboracionistas. *Buran* [Energia]. Tymofey Levchuk, 1975; *Vá e veja*. Elem Klimov, 1985.

3. STALINGRADO NO IMEDIATO PÓS-GUERRA E 41 ANOS DEPOIS: *STALINGRADSKAYA BITVA* (1949), *STALINGRAD* (1989)

A Batalha de Stalingrado atraiu para si os olhos do mundo. Ainda durante a guerra suscitou uma série de curtas e documentários. Frank Capra utilizou as imagens de cinejornais soviéticos para montar seu *Why we fight: the Battle of Russia*, de 1943. Ao mesmo tempo, Sidney Salkow lançava seu *The Boy from Stalingrad*. No mesmo ano os soviéticos produziam seu curta *Stalingrad*, de Leonid Varlamov (LEYDA, 1960, p.375).

Durante a guerra, cineastas e literatos puderam inovar mais. *Ivan, o Terrível*, 1944, de Eisenstein, acentuou as características operísticas típicas do diretor, que iniciou sua carreira artística como teatrólogo, se comparado com o anterior *Alexandre Nevski*, de 1938. As esperanças de maior liberdade com o fim da guerra foram frustradas. No entanto, a reação do regime não foi linear. Como não foi a dos envolvidos na produção de filmes. Algumas obras críticas foram liberadas e até premiadas, como o romance *V okopakh Stalynhrada* [Nas trincheiras de Stalingrado], 1946, de Victor Nekrasov. A segunda parte de *Ivan, o Terrível*, foi censurada. Um sinal perceptível dos rumos que o regime desejava impor à história da Segunda Guerra apareceu ainda em fevereiro de 1945, quando o Exército Vermelho se encontrava a 60 quilômetros de Berlim. Era *Velikiy perelom* [A grande virada], de Fridrikh Ermler. Foi seguido por outro filme de linha conservadora, *Nebesnii tikhokhod* [Lesma celestial]¹⁴⁹, de Semyon Timoshenko, também de 1945.

Mesmo antes da vitória, mulheres e partisans desaparecem dos anais dos filmes da Grande Guerra Patriótica. Os soldados do Exército Vermelho recuam para o cenário de fundo. De acordo com a historiografia da primeira década do pós-guerra, a guerra foi ganha pelos generais, seguindo as detalhadas instruções e sábio conselho do camarada Stalin. Logo os generais desaparecem também, e a vitória se torna de Stalin sozinho (YOUNGBLOOD, 2007, p.82. Tradução livre).

Ainda segundo a autora (que utiliza para suas análises tanto Hayden White quanto Marc Ferro), com o pós-guerra, a liberdade e autenticidade dos filmes produzidos durante o conflito são apagadas com a censura redobrada. O ambiente cultural mudou não apenas pela Guerra Fria, mas também pelo estresse da recuperação econômica e pelo renovado culto à personalidade.

¹⁴⁹ A tradução livre do título baseia-se no título americano do filme. Uma tradução ao pé da letra seria “O ande-vagar celestial”. Referere-se ao avião utilizado pela esquadrilha feminina – o antiquado, lento, porém silencioso Polikarpov Po-2 ou U-2, muito utilizado durante a guerra para bombardeios noturnos por sua furtividade.

A busca por Stalingrado como cenário para o filme de guerra obedeceu às afirmações de Youngblood (2007) de que a década de 1970 se destacou, ao menos numericamente, na produção de películas bélicas. O outro ápice numérico ocorre ainda na segunda metade da década de 1940, quando o regime estava interessado em associar na opinião pública soviética a vitória na cidade à mítica de Stalin (bem-sucedido no mesmo lugar durante a Guerra Civil e na Grande Guerra Patriótica), além de fornecer mais um elemento para reclamar para a URSS, no panorama externo, o verdadeiro ponto de viragem na guerra, o momento no qual a espinha dorsal do Eixo teria sido eliminada (e não em El Alamein).

Tabela 3 – Filmes ambientados em Stalingrado segundo a década de lançamento

| Total | 1940 | 1950 | 1960 | 1970 | 1980 | 1990 |
|-------|------|------|------|------|------|------|
| 10 | 3 | 2 | 2 | 3 | 1 | 1 |

3.1. *Velikiy perelom*, 1945

Youngblood aponta que Ermler e o coautor do script, Boris Chirskov desejavam roteirizar um filme sobre o trabalho de um general ainda em 1942, mas o abandonaram por outros projetos. A ideia retornou com a vitória em Stalingrado. Apresentaram o roteiro a oficiais e soldados, que o acharam melodramático demais. As tramas românticas e outros apêndices foram então extirpados¹⁵⁰. De seus 100 minutos, apenas 20 mostram o combate. Seu objeto são as reuniões e deliberações dos oficiais sobre seus mapas. Algumas passagens ilustrariam a importância do dever na sociedade militarizada que Stalin almejaria: o soldado que é alvejado enquanto reconectava a linha do telefone de campanha com os dentes, mas cujo corpo continua como elo de ligação¹⁵¹. O general que se mantém impassível diante da

¹⁵⁰ Leyda (1960, p.392) apresenta várias alterações no rumo do filme. Inicialmente deveria contar com a contraparte dos generais alemães, mas os autores desistiram da ideia. Como também a de trazer importantes personagens femininos. Segundo Ermler, “Havia, é claro, o desejo inevitável de incluir incidentes românticos ao introduzir as mulheres na história, mas as mulheres não conseguiriam entrar no local onde o principal conflito era encenado... E nós decidimos fazer um filme sobre generais. Em nossos pensamentos mais íntimos, suspiramos pela excitação adicional da presença ocasional de um espião”. Ao se entrevistarem com o general Vatutin em Kiev, pouco antes de seu assassinato por guerrilheiros nacionalistas ucranianos, receberam deste a crítica de que “nada estava certo” sobre o trabalho de planejamento de campanha. Nesse momento teriam entendido que não se trataria de um filme de combate, mas sim psicológico.

¹⁵¹ O caso é citado, como mais um de uma longa lista de proezas, pelo marechal Tchouikov em suas memórias, publicadas originalmente em 1956 (TCHUIKOV, 1966, p.51-53). Beevor também o menciona (2015). O período de Stalin foi pródigo em romances, mas escasso em publicações acadêmicas e memorialistas. Os planos para a elaboração de grande série de artigos nas poucas revistas especializadas foram abortados ainda em 1946 (KEEP; BRISBY, 1965, p.224). O fato dos roteiristas conhecerem bem o caso a ponto de o detalharem com o entrelaçamento dos fios pelos dentes do soldado morto, que permaneceu assim por muitas horas, pode ser explicado pelo próprio Tchouikov adiante (1966, p.218). Afirma que vários casos de heroísmo caíram no

morte da mulher no front ou do amigo que é um membro do QG. Segundo a autora, a película “celebra conformidade sobre individualidade, disciplina sobre espontaneidade, dever público sobre a vida privada” e a passagem do foco nas pessoas comuns para os comandantes. O filme mantém a incerteza e a generalidade como marca: os nomes dos personagens são fictícios, o local é chamado apenas de cidade – o nome Stalingrado aparece apenas uma vez em um mapa, o uniforme apresentado é o da reforma de 1943 e não o de 1942 – erro inconcebível em 1945 (YOUNGBLOOD, 2007, p.85-87).

A primeira grande análise da representação de Stalin foi escrita ainda no ano de 1950, pelo crítico e teórico do cinema André Bazin. Que também utilizou este filme:

O estado-maior de *Velikiy perelom* [A grande virada, de Fridrikh Ermler, 1946] me faz perceber as responsabilidades do homem diante da história. O diálogo desses generais não procura me convencer de sua genialidade, mas pretende mostrar – através do caráter, das amizades e das fraquezas dos homens que servem a história – a infalível busca de uma consciência histórica (BAZIN, 2014, p.65).

Bazin não menciona Stalin como o grande mentor estratégico da batalha que seria o ponto de viragem da guerra. Apesar de também chamar a atenção para os elos de ligação entre soldados, generais e comandante supremo, sugeridos pelo filme. Infelizmente não se encontrou uma cópia original de *Velikiy perelom*, apenas a versão censurada e alterada de 1961, na qual de Stalin sobrou apenas um pequeno quadro ao fundo aos 31:34 minutos. Provavelmente por relapso do censor, já que em outros momentos a edição foi muito mais trabalhosa.

Durante uma discussão sobre a vaidade dos militares, surge a afirmação de que um general que não quer a vitória para si não é um general. A falta de humildade dos comandantes do fronte se chocaria com a imagem de simplicidade das representações de Stalin que, se já não estavam presente em *Velikiy perelom*, apareceriam imediatamente depois. O filme não tem pudor algum em ser brutal: os generais fazem ameaças de fuzilamento

esquecimento, por não existirem sobreviventes para os narrar e repórteres para divulgá-los. Talvez com um pouco de orgulho, Tchuikov diz que o general Rodimtsev ganhou notoriedade porque os jornalistas preferiam entrevistar a seus soldados, por comodidade. O célebre jornalista e romancista Vassili Grossman sequer teria entrado na cidade durante o conflito, apesar das referências em contrário (ROBERTS, 2012, p.381; GROSSMAN, 2014; GROSSMAN, 2004). Os casos selecionados – ou manipulados/criados – para a propaganda paravam em panfletos, jornais de circulação nacional, o noticiário do exército, etc. Um material rico para os roteiristas, especialmente no fim da guerra. Uma história tão emotiva que além das páginas, ganhou as telas. Ermler acentuou sua emotividade, ao mostrar a penosa marcha do soldado (ator não-creditado) rastejando em direção ao fio partido, com a câmera fechando sobre sua frente franzida e suada, sua face moribunda, seu movimento pesado, sulcando o solo. Petrov certamente teve acesso a fontes não soviéticas. O relato de Adam sobre o caos no aeroporto de Ptomnik, sob pesado ataque soviético, com alemães se segurando nas asas dos últimos aviões a decolar de dentro do bolsão, tornou-se célebre, e tais encenações estão presentes no filme.

mesmo a um herói reconhecido (Pavlov?) caso abandonasse as casas que foi incumbido de proteger, e julgamentos por deserção para aqueles que passassem para a outra margem.

A técnica de se condensar fatos, locais e personagens por meio da ficcionalização destes não é nova e nem restrita ao Leste. *A Batalha das Ardenas* [Battle of the Bulge], 1965, de Ken Annakin, é um bom exemplo. O método de Rosenstone (2015) permite entender que essas decisões foram tomadas para tornar o filme mais simples e agradável ao público, que seria menos sobrecarregado com nomes de lugares e pessoas, ganhando a economia do filme, liberada para concentrar-se na trama, já complexa, em torno da tomada de deliberações em vista do mutável jogo das condições próprias e das possibilidades do inimigo. No caso específico de Ermler, essa técnica também garantia ao filme menor risco de censura ou alterações custosas e morosas. O exemplo negativo de *Outubro* [Oktyabr], de Eisenstein, e de *Lenin em 1918* [Lenin v 1918 godu], de Romm, que precisaram sofrer alterações para serem liberados, já que foram produzidos na época de dois importantes expurgos, foi presenciado pessoalmente por Ermler, que já era um diretor respeitado na época. Sua tática foi tão adequada que o filme conseguiu sobreviver tranquilamente à própria desestalinização, uma vez que sequer o nome Stalingrado, da recém rebatizada Volgogrado (no mesmo ano da edição censurada de 1961), é citado. Ao mesmo tempo, vários elementos indicam que se trata desta batalha. O discurso de Hitler possui passagens referentes à sua fala anunciando a queda de Stalingrado. A geografia referida coincide completamente (um grande rio, barrancos e ravinas que permitem a acomodação e ocultação das tropas, a estepe). Os movimentos das tropas. Os únicos nomes reais citados são Stalin, Hitler e Manstein - o novo alvo do fictício general Muravyov (Mikhail Derjavin¹⁵²) após a queda da cidade. Klaus é o marechal Paulus. É impossível definir personagens reais para os soviéticos, pois absorvem as características e funções de diferentes oficiais, promovendo uma condensação de personagens: Pantaleev (Aleksandr Zrajevski) pode ser Tchuikov, como comandante dentro da zona de combate, ou Yeremenko, pela referência aos ferimentos nas pernas - apesar da caracterização não possuir nada em comum com os personagens reais. Muravyov pode ser Yemerenko, como comandante do front, ou Jukov, como responsável pelo plano e possuidor de gênio explosivo, Krivenko (Andrei Abrikosov) pode ser Tchuikov, pelo ímpeto e relativa juventude¹⁵³.

Figura 19

¹⁵² Ermler não teria ficado satisfeito com a sua atuação até vesti-lo como oficial, leva-lo para junto de soldados e receber destes a continência (LEYDA, 1960, p.392).

¹⁵³ O sinal de alerta para Ermler e Chirskov pode ser sido a adulteração da foto da rendição de Paulus, na qual oficiais considerados pouco importantes para tal evento foram apagados (BEEVOR, 2015, p.441).



O censor permite que imagens que deveriam ser censuradas escapem. *Velikiy perelom* [A grande virada]. Fridrikh Ermler, 1945.

A luta entre Yeremenko, Tchuikov, Vasiliévsky e Jukov pelo mérito da vitória fulcral da guerra também é suavizada pela ficcionalização. Khrushchev, que também creditou a si mesmo a vitória¹⁵⁴, sequer poderia ser sugerido. Há poucos comissários políticos. Prevaecem, em peso, os personagens militares. O cenário fica aberto ao comandante em chefe como única figura política de peso. Impede, por outro lado, o crescimento da popularidade de expoentes militares em particular, apesar de fazer pouco para impedir a pressão do exército por mais representatividade dentro do Kremlin após o fim da guerra. Essa

¹⁵⁴ Se durante o período stalinista, Stalin figurava como quem concebeu o plano estratégico para Stalingrado, após a sua morte sua paternidade foi ferozmente disputada. Tanto Vasiliévskii quanto Jukov concordaram em creditar aos dois generais a criação coletiva em suas respectivas memórias (JUKOV, 1970, p.438-439). Durante o período Khrushchev, Yeremenko afirmou em seu próprio livro memorialista (s/d, p.11; 309) que o plano partiu de suas análises juntamente com Khrushchev, que apoiou tal versão (uma vez que enfraquecia a posição do recém-defenestrado Jukov e seus apoiadores, além de constituir um mito político interessante), apesar de ser aberta e violentamente criticada nas revistas especializadas e militares ainda em 1962 (KEEP; BRISBY, 1965, p.230; 234). Durante o período Brezhnev novamente abriu-se o litígio, predominando a versão Vasiliévskii-Jukov. Samsonov (1986, p.419) acusa que o plano apresenta as assinaturas de Stalin e de Jukov. Shtemenko (1985, p.66-67) atribuiu importância ao papel de Vasiliévskii na concepção do plano. A assinatura do vice-comandante-em-chefe Jukov era mais importante do que a do chefe do Estado-maior Vasiliévskii, e ambos eram enviados aos fronts constantemente, dificultando a assinatura em comum. Samsonov não traz a data da assinatura. Se esta ocorreu na noite da exposição do plano diante de Stalin, é estranho que Vasiliévskii não o tenha firmado, já que estava ao lado de Jukov e Stalin naquele momento (STRACHAN, 2005, p.171).

pressão resultou na admissão de Nikolai Bulganin, membro da polícia secreta e coronel-general no exército, e do general Panteleimon Ponomarenko, profundamente ligado ao exército, no Politburo.

O plano já nasce pronto. É apresentado repentinamente sobre a mesa dos generais. Torna-se difícil recusar a ideia de que a versão censurada de 1961 apagou as cenas em que a estratégia de cerco flui, completa, de Stalin para os generais. As oscilações num grande retrato de Lenin indicam que o retratado antes da censura de 1961 era o de seu sucessor. As menções a Stalin foram apagadas por meio de uma nova dublagem, sendo substituídas por “comandante supremo”¹⁵⁵.

Ferro (1992, p.87) chama a atenção para a análise das relações entre som e imagem. O som adicionado após as filmagens pode gerar a impressão de ter sido captado no local, reforçando o tom documental (MORETTIN; NAPOLITANO; KORNIS, 2012, p.84). Ao se inserir um som reconhecível, como uma transmissão radiofônica, o diretor procura acrescentar ao seu filme uma “aura de verdade” (MORETTIN; NAPOLITANO; KORNIS, 2012, p.188). Essa fusão entre imagem e som, quando repetido pode servir de meio para acionar determinadas mensagens pretendidas pelos produtores (CARDOSO; VAINFAS, 2012, p.297). Um som pode ainda despertar a atenção do público para uma passagem subsequente (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p.412). O cinema contribuiu com várias canções que se tornaram símbolos no país. O tema de *O circo* [Tsirk] ficou vinculado ao noticiário, a marcha *V put* [No caminho] composta para o filme *Maksim Perepelitsa* se tornou obrigatória em desfiles. *Quando voam as cegonhas* [Letyat juravli] tornou a marcha *Proshchaniye slavyanki* [Despedida eslava/Adeus dos eslavos] realmente popular. O tema musical de *O circo*, 1936, de Grigori Aleksandrov, era usado para o sinal das emissoras de rádio e vinheta para anúncios oficiais extraordinários e rotineiros da TASS/Sovinformburo (1941 a 1961)¹⁵⁶. Ermler, ao emprega-lo durante o filme, gera um sentido de oficialidade na informação.

¹⁵⁵ O soviético Groys (1992, p.6), escrevendo originalmente em 1988, adotou, como outros autores ocidentais e soviéticos da época, os conceitos do totalitarismo que, como demonstra seu adepto Brzezinski (1990), retornaram com força nos anos 1980. A desestalinização constituiu uma repressão tão grande quanto o próprio stalinismo. A arte do realismo socialista com a presença do ditador ou de outras figuras – como Beria – teria se tornado um tabu tão grande quanto a arte vanguardista nos anos 1930, durante a implantação da nova corrente estética. Adulterar ou destruir obras em decorrência de fatores políticos-ideológicos não foi exclusividade soviética. Várias animações americanas racistas acabaram banidas ou censuradas em décadas recentes (em decorrência da visibilidade dos movimentos de direitos civis ou da reaproximação com o Japão), como a obra de animação mais revolucionária de sua época, *Fantasia*, 1940, dos estúdios da Disney, que contou com diretores diferentes para suas diversas sequências sonoras. A eliminação, em 1969, das centenas negras/escravas, segundo tal ótica, também poderia ser entendida nos mesmos termos que a desestalinização.

¹⁵⁶ A popularidade das canções originalmente surgidas em filmes se prolonga para além da época stalinista, como é o caso de *Idot rabochiy klass* [Há uma classe trabalhadora] do filme de 1961 *Bitva v puti* [A batalha do caminho].

O próprio Ermler era um homem que fazia parte da máquina do regime – para bem mais do que propagandista, como o conceito do totalitarismo o classificaria já que era um diretor. De família operária, ingressou no Exército Vermelho e em seguida na Cheka e GPU, servindo na Guerra Civil também como espião e membro do Tribunal Militar Revolucionário. Membro do PCUS desde 1921. Mesmo assim recebeu críticas negativas por seus trabalhos pouco ideologizados durante a NEP (LAWTON, 1992, p.76). O diretor estava habituado às diferentes pressões que recebia, e como reagir a elas. Conseguiu ganhar o Prêmio Stalin de 1946 e o Festival de Cannes no mesmo ano (ROLLBERG, 2009, p.217).

Segundo o método de Ferro (1992), o filme permite apreender o retorno da tradição do nacionalismo russo: as mortes, sofrimentos e abnegações mesmo de parentes não são motivadas pelo internacionalismo ou luta de classes, mas sim pelo dever para com a pátria russa.

Ermler produz uma oposição entre o espaço fechado destinado à reflexão dos generais e as cenas em espaços abertos, grandiosas no desfile de materiais e combates. Essa diferenciação passaria a ser uma norma não só em filmes stalinistas como também entre aqueles que adotaram vários de seus elementos. Quando se pensa nessa divisão de espaços, torna-se difícil não relacionar o Jukov de Ozerov, quase sempre em seu QG, posto no lugar de Stalin.

Velikiy perelom, de 1945, é ainda um dos poucos filmes soviéticos que apresentam armas americanas recebidas pelo Lend-lease: jeep Willys e caminhões Studebaker ao invés dos similares da Gaz, metralhadoras Browning e tanques Sherman. O que não impede o tom crítico diante da demora da abertura da segunda frente - os generais chegam a pensar que a segunda frente a surgir seria do Eixo, e não dos Aliados, com a entrada do Japão na guerra contra o oriente soviético, caso a cidade anônima caísse. Logo após os generais soviéticos percorrerem num jipe americano material de guerra formado tanto por produtos soviéticos como dos aliados, comentam que a segunda frente é travada lá mesmo, pois Rommel não fora derrotado por Montgomery na África. A presença de tanques alemães com camuflagem do deserto na estepe russa apenas demonstraria que suas forças foram apenas realocadas para lá. O sucesso aliado na África dependeria unicamente do desempenho soviético naquela cidade. A ruptura com os antigos aliados teria que esperar alguns anos pelos discursos de Fulton e também no Kremlin¹⁵⁷, que anunciariam a Guerra Fria e que, coincidentemente, foram pronunciados no mesmo 5 de março de 1946 (SILVA; LEÃO; LAPSKY, 2015, p.182). No

¹⁵⁷ Com o discurso de Stalin de 9 de fevereiro de 1946, replicado na reunião do Conselho Artístico Soviético em 5 de março (SILVA; LEÃO; LAPSKY, 2015, p.182).

entanto, nem todas as rusgas haviam sido sanadas, como também nem todo o auxílio mútuo havia sido esquecido.

Figura 20



Um Sherman aparece durante a revista dos preparativos para o contra-ataque. *Velikiy perelom* [A grande virada]. Fridrikh Ermler, 1945.

As ruínas utilizadas nas tomadas externas não são as de Stalingrado, mas sim as de Leningrado (LEYDA, 1960, p.392). Muito mais prático para o estúdio, Lenfilm, sediado ali. E uma estranha decisão para o estúdio, que poderia ter tratado da resistência heroica local, o que sustenta a versão de que Stalin diminuiu a importância do cerco de Leningrado na história do conflito¹⁵⁸, uma vez que sempre encontrou dificuldades para controlar o partido local (KNIGHT, 2001). A ineficiência dos mandatários locais, especialmente Jdanov e Voroshilov, dos seus mais confiáveis aliados, em evacuar a cidade, amenizar a fome ou constituir uma rede de defesa funcional antes da chegada de Jukov, constituía também uma história pouco agradável.

¹⁵⁸ Vallaud (232-233) chega a mencionar o fechamento do museu sobre a resistência da cidade e a prisão de seu diretor em 1949, em virtude de um enaltecimento da cidade que se chocava com o papel de liderança de Stalin.

3.2. *Stalingradskaya bitva, 1949*

A monumentalização da batalha teve que esperar o período da reconstrução do pós-guerra. O regime possuía preocupações mais imediatas. A indústria do cinema havia sido dispersa pelas repúblicas da Ásia Central, após seu desmonte na zona de guerra. O estúdio Sverdlovskaya Kinostudiya foi criado em 1943; o Kazakhfilm (produtor de cinejornais desde 1934) passou a produzir filmes a partir de setembro de 1941; o Kirgizfilm é de 1942; em 1941, o Tajikfilm fundiu-se com o Soyuzdetfilm; o Tashkentskaya kinostudiya foi fundado em 1941, e seu primeiro diretor foi o evacuado Mikhail Romm. O maior estúdio do país, Mosfilm, também sofrera com os bombardeios que atingiram Moscou no fim de 1941¹⁵⁹. Nele foi produzido o primeiro dos grandes filmes de ficção e semidocumentários sobre o evento: *Stalingradskaya bitva*, de Vladimir Petrov. O diretor fora brevemente um emigrado da Revolução, retornando da Inglaterra, onde também fora diretor, em 1920. Ao receber a encomenda, já era um diretor reconhecido no país, com grandes sucessos na carreira, como *Petr Pervyi* [Pedro I, 1938], *Bez viny vinovatye* [Culpados sem culpa, 1945], e *Kutuzov*, de 1943. Receberia seu quarto Prêmio Stalin com este filme. Politicamente, Petrov foi uma escolha adequada para a direção desde filme que consagrava Stalin como um nacionalista russo¹⁶⁰.

Comissionado para as comemorações dos quatro anos do fim da Segunda Guerra, estreou nos cinemas soviéticos no Dia da Vitória de 9 de maio de 1949. Economicamente o país já voltara ao seu nível do pré-guerra. Socialmente, a inquietação popular crescia, com as cotas de trabalho, a falta de moradias tremendamente agravada pela destruição provocada pela guerra e o êxodo rural, a repressão mais firme – apesar de numericamente muitíssimo inferior a da Grande Purga de 1937-38. Stalin lidou com as pressões acenando com concessões, como a diminuição do preço dos alimentos¹⁶¹, e com uma política cultural de apoio a si mesmo, como o líder capaz de guiar o país – comprovadamente pela vitória na guerra. Bazin, em sua análise do mito stalinista, também cita o filme.

¹⁵⁹ Nesse bombardeio, a única cópia do *Prado de Bejin*, de Eisenstein, foi destruída (LAVALLEY; SCHERR, 2001, p.193).

¹⁶⁰ “A posição política do diretor parece ter sido um nacionalismo esclarecido, promissor e autoritário. No entanto, o que atraiu os espectadores - se não críticos e acadêmicos - foram as histórias emocionantes que Petrov contou de forma tão impressionante, centradas em conjuntos requintados de atores” (ROLLBERG, 2009, p.531).

¹⁶¹ Sua elevação, anos mais tarde, como parte da política de Khrushchev para diminuir subsídios e aumentar o prêmio pago ao produtor, tornou-se fonte para protestos pró-Stalin disseminados pelo país (VOLKOGONOV, 2008, p.193; MEDVEDEV; MEDVEDEV, 2006; LEWIN, 2007, p.230; 236).

Comparemos agora esses exemplos [da relativa autonomia dos generais em *Velikiy perelom*] com a imagem de Stalin proposta por três filmes soviéticos recentes: *Treitii udar*, *Stalingradskaja bitva* e *Pitsi*. Não levaremos em conta o valor da *mise-en-scène*, bastante desigual, e que favorece os dois primeiros. Nos dois primeiros filmes de guerra há uma evidente unidade de construção: a oposição entre o campo de batalha e o Kremlin, a desordem apocalíptica da batalha militar e o diligente silêncio do escritório de Stalin. Em *Stalingradskaja bitva*, essa serenidade pensativa e quase solitária é, aliás, curiosamente oposta à atmosfera histórica do estado-maior de Hitler (BAZIN, 2014, p.65).

Também em *Velikiy perelom*, onde mal se percebe a Batalha de Stalingrado, objeto do filme, o único interesse que o roteirista deu ao heroísmo individual de um simples soldado se reporta ao concerto, sob fogo alemão, de uma linha telefônica indispensável ao estado-maior (cérebro): uma operação neurológica (BAZIN, 2014, p.66).

Mas em *Stalingradskaja bitva* e *Treitii udar* o rigor dessa dicotomia da cabeça e dos membros é tal que ela vai além, evidentemente, do realismo material e histórico que lhe concedíamos acima. Pois, mesmo atribuindo ao marechal Stalin uma genialidade militar hipernapoleônica e o principal mérito da concepção da vitória, é prodigiosamente pueril supor que as coisas aconteciam dentro do Kremlin como são mostradas aqui: Stalin medita sozinho diante de um mapa e, depois de uma lenta, porém intensa, reflexão e algumas cachimbadas, toma sozinho a decisão. Quando digo sozinho, entendo que Vassiliévski está sempre ali, mas não diz uma palavra e faz apenas as vezes de confidente, sem dúvida para evitar que Stalin, ridiculamente, fale sozinho. Essa concepção centralizadora e, poderíamos dizer, cerebral da guerra é confirmada pela própria representação da batalha, que, ao contrário do que ocorre em *Velikiy perelom*, toma a maior parte do filme. Embora a reconstituição atinja uma extensão e uma exatidão sem dúvida jamais igualadas desde O nascimento de uma nação [The Birth of a Nation, 1915], de Griffith, ela equivale à visão que Fabrice teve de Waterloo. Não materialmente, pois não somos poupados do espetáculo físico da guerra, mas essencialmente, porque a câmera nos impossibilita de ordenar seu caos. Essa imagem da guerra, equivalente às reportagens ao vivo, é, de certo modo, amorfa, sem pontos cardeais, sem evolução visível, mas aparentemente tão desordenado quanto um formigueiro que acaba de ser remexido. A câmera e a montagem evitam escolher nesse caos, que sabemos ser secretamente organizado, este ou aquele detalhe significativo, determinada ação fulgurante como começo, meio e fim, evitam seguir o fio de Ariadne de uma ação significativa ou de um heroísmo individual. As exceções a essa visão das coisas são raras e confirmam a regra. Em *Stalingradskaja bitva* (primeira parte), o quadro militar é enquadrado por duas ações precisas: no início o levante das milícias, no final a defesa do prédio dos correios. Mas entre esses dois acontecimentos significativos, um do entusiasmo coletivo, o outro da coragem individual, se estende o enorme magma da batalha [...]. Assim, todo o sentido da guerra é transferido, exclusivamente, para o comentário intercalado, os mapas animados e, sobretudo, a meditação em voz alta de Stalin (BAZIN, 2014, p.66-67).

Algumas características desse padrão de representação do líder se tornariam parte do cânone do realismo socialista e do filme de guerra soviético adepto dessa estética, tão duradoura quanto *Osvobojdenie* [Liberação], de Ozerov, produzido a partir de 1968 e exibido entre 1970-71, ou *Front v tylu vruga* [Frente atrás das linhas inimigas] de Gostev, de 1981. Há pouca conexão entre as medidas e contramedidas de generais soviéticos e nazistas e a intensa movimentação das tropas com a deflagração da Operação Urano e a falta de percepção global nazista do tamanho da armadilha. Nenhum diretor até aquele momento dispôs de mais unidades do exército do que qualquer outro antes dele. A profusão de cenários abertos, de

ambientes restritos, de relatórios vindos das unidades ou a falta destes relatórios desnordeando o comportamento dos comandantes, de telefonemas, de reflexões, exibidas de maneira fulminante, breve, é desconcertante para o espectador não acostumado com o gênero bélico ou com minúcias históricas. Por um lado, tal montagem que dispara cenas como uma metralhadora confere o sentimento da rapidez em que a ação se desenrolou, mas por outro, há um significado político implícito. Quem de fato dá sentido último ao enredo é Stalin, como mostra Bazin¹⁶².

Vemos aqui os atributos de Stalin, que já não poderíamos chamar de psicológicos, mas somente de ontológicos: a onisciência e infalibilidade. Uma espiada em um mapa ou no motor de um trator lhe permite, indiferentemente, ganhar a maior batalha da história ou ver que as velas estão sujas (BAZIN, 2014, p.67).

Não vou negar os méritos pessoais e históricos de Stalin que esses filmes lhe atribuem, mas o que posso constatar, refletindo um pouco, é que eles apresentam como real uma imagem de Stalin rigorosamente adequada ao que poderia ser o mito stalinista, ao que seria útil que ele fosse! [...]

Nenhuma construção intelectual poderia satisfazer melhor as exigências da propaganda. Ou Stalin é um super-homem, ou estamos diante de um mito [...]. Ouso dizer que, “ocidentais” ou “orientais”, os mitos funcionam esteticamente da mesma maneira e, desse ponto de vista, a única diferença entre Stalin e Tarzan é que os filmes dedicados a este último não pretendem ter rigor documental. [...]

Mais do que nunca, o cinema soviético recente pretende ser realista, mas esse realismo serve de alibi para a intrusão de um mito pessoal alheio a todos os grandes filmes anteriores à guerra e cujo aparecimento perturba, necessariamente, a economia estética da obra. Se Stalin, embora vivo, pode ser o personagem principal de um filme, é porque não é mais humano e se beneficia da transcendência que caracteriza os deuses vivos e os heróis mortos. Em outros termos, sua psicologia estética não é fundamentalmente diferente da de uma “estrela” ocidental [...]. Stalin não é, não pode ser um homem particularmente inteligente, um chefe “genial”, mas, ao contrário, um deus familiar, uma transcendência encarnada [...]. Não graças a um esforço excepcional de objetividade marxista, não como uma aplicação artística do materialismo histórico, mas, ao contrário, porque já não trata, propriamente falando, de um homem, e sim de uma hipótese social, de uma passagem à transcendência: de um mito (BAZIN, 2014, p.68).

Para Bazin, um Stalin protagonista filmico, porém vivo, significa que sua história chegou ao fim – é incapaz de errar, e também de trair-se, mudar de opinião ou atitudes. Segundo o stalinismo, ou marxismo-leninismo, não há biografia que possa ser transformada por uma sucessão de erros ou acertos, ou lealdades e traições. O erro e a traição subjazem desde sempre no indivíduo ou no processo histórico. É decorrente a purga e a eliminação para realçar essa interpretação da biografia, pois ela permite a adulteração da história para permitir

¹⁶² “O resultado dessa apresentação dos fatos é, na base, a incoerência apocalíptica da batalha, e, no topo, o espírito único e onisciente através do qual esse aparente caos se ordena e se resolve em uma decisão infalível. Entre os dois: nada. Nenhuma seção intermediária no cone da história, nenhuma imagem significativa do processo psicológico e intelectual que afeta o destino dos homens e a sina da batalha. Entre o traço do lápis de um comandante e o sacrifício de um soldado, parece que a relação é direta ou, ao menos, que o mecanismo intermediário é insignificante – um mero órgão de transmissão cuja análise, por conseguinte, pode ser elidida” (BAZIN, 2014, p.67).

que ela toda coincida com o julgamento político. Enquanto diferentes versões de um episódio ou indivíduo são possíveis no ocidente, na URSS de Stalin apenas a versão oficial seria permissível. O que torna a arte soviética idealizada, e não realista (BAZIN, 2014, p.69-70).

Youngblood (2007, p.97) lembra que, como em épicos hollywoodianos do mesmo período, o épico começa com um grosso livro folheado. Stalin é ainda mais sozinho do que em *Treitii udar* [O terceiro golpe], de Igor Savchenko, filmado no ano anterior. A maioria de suas instruções é transmitida por telefone (em cenas de títulos) e não pessoalmente. Como arte é inferior ao filme anterior, porém foi ainda mais exaltado pela imprensa, que convidada o público a vê-lo.

No período pré-guerra a deificação de Stalin conheceu oscilações, e mesmo interrupções, ao longo da década de 1930, como lembra Overy (2009). Após a guerra se tornou constante, crescente e inescrupulosa.

O célebre compositor Aram Khachaturian¹⁶³ (*Dança do sabre, Adágio de Spartacus, Mascarada*), da república soviética da Armênia, emprega uma das canções germânicas mais conhecidas no mundo, e das mais singelas, *O Tannenbaum*, para criar o tema da invasão alemã. A música, militariza pela cadência, se torna hostil e ameaçadora pelo emprego dos metais. Tática posteriormente adotada por Aleksandra Pakhmutova com outra canção popular alemã, *Rosamunde*, para o filme *Bitva za Moskvu*, de 1985, também de Ozerov.

Antes mesmo dos alemães chegarem a Stalingrado, Stalin (Aleksei Díki¹⁶⁴) descobre que este é seu objetivo e que empregarão a repetitiva tática de blitzkrieg e manobras em

¹⁶³ Khachaturian, como Shostakovich, demonstra o funcionamento da pressão do regime e da busca por autonomia entre os artistas. Jdanov, presidente do Comitê Central do PCUS e do Departamento de Agitação e Propaganda, Agitprop, acusou os principais nomes da música erudita soviética (e hoje reconhecidos como dos maiores compositores da música clássica de meados do século XX) em fins de 1947 e começo de 1948, de comporem músicas complexas demais para o público, revelando serem formalistas e antipopulares. Foi brevemente enviado para a Armênia. Em março de 1948 publicou sua contundente autocritica, ganhando em seguida a comissão para a trilha sonora de *Stalingradskaja bitva*, que por sua vez lhe valeria o Prêmio Stalin para a música em 1950. Após essa contribuição para o regime, continuou produzindo música considerada formalista (FAY, 2005, p.155–157; 160). Assim que Stalin morreu, foi uma das mais importantes vozes em defesa da desestalinização e de maior liberdade artística.

¹⁶⁴ Díki não era o ator preferido de Stalin para ser representado, mas sim o georgiano de sangue aristocrático e aparência russificada Mikheil Gelovani. Com uma história de relações conturbadas com o regime, isso não o impediu de interpretar o ditador em dois filmes importantes do pós-guerra, *Treitii udar* e *Stalingradskaja bitva*. Sua ascendência judaica o motivou a emigrar para a Palestina nos anos 1920. De volta à URSS, foi o produtor da ópera de Shostakovich *Lady Makbeth do distrito de Mtsensk*, que ganhou notoriedade até ser assistida pelo próprio Stalin, que viu no marido tirânico envenenado a si próprio (DUNTON-DOWNER; RIDING, 2010, p.338-339). Após ataques da imprensa, encontrou ocupações em cidades cada vez menores. Acabou no Gulag entre 1937-41. Reintegrado na carreira artística, ganhou por cinco vezes o Prêmio Stalin, inclusive pelas duas representações de Stalin. Porém caiu em desgraça novamente quando mais uma vez entrou em choque com o regime ao criticar a burocracia do partido em peças em Leningrado, tornando-se um dos alvos das investigações sobre artistas judeus na cidade (PEOPLES.RU, 2017). Seu desempenho em conquistar reconhecimento entre os pares foi bem menor do que os dois compositores citados acima. O papel que lhe conferiu seus prêmios era visto pelo próprio como granítico e não humano. Hoje é lembrado como um símbolo do stalinismo, e não por suas

pinças. Estabelece que o desgaste é a melhor forma de combatê-las. As reservas próximas a Moscou deveriam manter-se como tal, sem serem empregadas. Para Stalin, os alemães eram arrogantes o bastante para um eventual ataque secundário também contra Moscou. Essa visão estratégica de Stalin choca-se totalmente com o Stalin mais uma vez ludibriado e teimoso de Ozerov em seu *Stalingrad*, de 1989, que mantém as tropas em Moscou não para empregá-las na contenção de rupturas inimigas em pontos diversos, mas sim por acreditar que este era o destino da ofensiva de verão nazista. Posteriormente, Hitler (Mikhail Astangov¹⁶⁵) declara a seus generais que a tomada de Stalingrado em julho é vital para conquistar Moscou a partir do Volga¹⁶⁶ e assim encerrar a guerra com a URSS. A queda de Baku, projetada para setembro, seria apenas um passo para uma manobra de junção das forças de Kleist e de Rommel no Oriente Médio, com destino à Índia. O petróleo do Cáucaso, necessário para o exército motorizado nazista que já não era satisfeito pelas refinarias de Ploesti, que motivou o eixo estratégico de operações da Alemanha naquele ano¹⁶⁷, não é sequer citado. O que reforça o discurso da sagacidade dos planos de Stalin e desconsidera as motivações econômicas, sempre prezadas pelo marxismo¹⁶⁸.

críticas ao regime. Não deixava de ser ousado que a comissão do estúdio recomendasse um rosto orientalizado, judeu e ex-prisioneiro político para o papel, e que este fosse aceito pelo ator. Stalin o aprovou pessoalmente, numa visita ao Kremlin. Para Dikij, era mais que uma reabilitação plena (que não soube aproveitar, ao entrar em atrito com a líder do partido em Moscou e futura Ministra da Cultura e membro do Politburo, Ekaterina Furtseva, além do próprio Stalin, irritado com o personagem carreirista político da peça de Leningrado). Para o regime, uma exibição de sua capacidade de reeducação e inclusão.

¹⁶⁵ Diferentemente do que afirma Bazin, o intérprete de Hitler não era um ferroviário tcheco (BAZIN, 2014, p.62), mas sim filho de um ferroviário varsoviano. Astangov receberia o Prêmio Stalin três vezes.

¹⁶⁶ Este objetivo entraria em execução apenas se todas as metas da Operação Blau – Cáucaso, Don-Volga, Astracã-Mar Cáspio – fossem atingidas (ANTILL, 2007, p.32). Tais metas, com excessão da linha Don-Volga, mostraram-se distantes da realidade.

¹⁶⁷ ““Se não nos apossarmos dos suprimentos de petróleo do Cáucaso no outono”, disse Hitler, “então enfrentarei a realidade de não podermos vencer essa guerra”. Quando o outono chegou, ninguém teve coragem de lembrar-lhe a declaração feita” (ROBERTS, 2012, p.374).

¹⁶⁸ As diferentes versões da história oficial soviética pós-stalinistas tampouco enfatizam motivações econômicas. O petróleo do Cáucaso é apenas mais um dos objetivos alemães. A *Istoria Velikoi Otecestvennoi Voiny Sovetskogo Soiuz* [História da Grande Guerra Patriótica da União Soviética] (POSPELOV, 1961, v.2, p.397), primeiro grande compêndio da história oficial, concentra as motivações alemães como militares. O petróleo do Cáucaso é brevemente mencionado não como uma conquista alemã, mas um impedimento ao prosseguimento da guerra moderna pela URSS – pensa fundamentalmente sua falta para a URSS e não seu uso pela Alemanha. A versão para consumo externo de 1974 (POSPELOV, 1975, p.136) menciona rapidamente motivações militares – a destruição do poderio militar soviético na curva do Don, diplomáticas – atrair a Turquia para a guerra e, por fim, econômicas. A de 1984 (ZHILIN, 1985, p.140-141), principalmente militares e políticas. A nova História do PCUS menciona apenas fatores militares (PONOMARIOV, 1962, p.576-579). Livros de divulgação seguiam a mesma linha. Ganhos territoriais sem maiores objetivos (POLIAKOV; LETCHUK; PROTOPOPOV, 1979, p.324); no livro do marechal Grechko, então Ministro da Defesa, o coronel Semiriaga, famoso historiador militar, cita apenas pontos geográficos (GRECHKO, 1985, p.26); objetivos econômicos e militares (RIÁBOV, 1983, p.81); militares e secundariamente econômicos (NIKOLAEV; ISRAELIAN, 1970, p.63-64); logísticas, militares, diplomáticas e econômicas (IEREMEEV, 1985, p.55-56). A exceção é a de um dos historiados mais problemáticos (DAVIES, 1991) para o regime, Samsonov (s/d, p.245), que restringe as metas nazistas a zonas industriais e matérias-primas. Em outra obra, o mesmo historiador relata os debates na cúpula nazista sobre o eixo estratégico da ofensiva de verão. Uma vez decidido, apesar dos alvos militares e políticos, o interesse

Hitler afirma que a queda de Stalingrado arrastará a Turquia e o Japão para a guerra contra a URSS. Segundo Mandel, de fato, a Alemanha propôs à Turquia a entrada na guerra, ou a permissão de envio de tropas alemãs por seu território até a Armênia soviética. A Alemanha fazia propostas ao Japão desde a promulgação do Pacto Nipo-Soviético (MANDEL, 1989, p.125).

Como Petrov traça o choque de personalidade dos dois ditadores: Hitler diz a Paulus que caso fracassasse em tomar Stalingrado até 23 de setembro seu castigo seria a morte. Já Stalin diz aos seus generais do front norte (Sudoeste?) que o atraso em socorrer Stalingrado com ataques de diversão em seu próprio setor, “nas atuais circunstâncias, constitui um crime”.

Não é necessário o deslocamento para a linha de frente para fazer a avaliação da situação e tomar decisões. O centro, bem informado, pode fazê-lo melhor que qualquer outro, por mais distante que esteja. Stalin possui a sabedoria da interpretação de dados. Quem os fornece é Vasilievsky (Yuri Shumsky). A imagem construída pelo diretor reforça a da recém-lançada segunda edição da *Breve Biografia*, agora ampliada com os feitos da guerra¹⁶⁹. Stalingrado possui a áurea de uma cidade duas vezes cobiçadas para a conquista da URSS (na Guerra Civil e agora, na Segunda Guerra), através do controle de vias vitais, e duas vezes salva por Stalin. Uma cidade destinada à luta e a glória da vitória por sua situação estratégica. E miticamente entrelaçada à Stalin¹⁷⁰.

O narrador de maneira enfática anuncia que “em 1942, a União Soviética lutou contra a gigantesca máquina de guerra de Hitler sem ajuda externa”¹⁷¹. A autoridade da “voz de Deus” é acentuada pelo tom oficial, solene e estrondoso utilizado nas comunicações do

econômico por alimentos e essencialmente combustíveis se impunha (SAMSONOV, 1986, p.19-21). Kulkov, Rjechevski e Tchelichev (1985, p.140), priorizam a busca por petróleo. O controle de zonas militarmente estratégicas vem em segundo plano.

¹⁶⁹ Algumas de suas passagens são: “A avançada ciência soviética da guerra recebeu novo desenvolvimento nas mãos do camarada Stalin [...]. Nas várias etapas da guerra, o gênio de Stalin encontrou as soluções corretas”; “A perícia militar de Stalin se evidenciou tanto na defesa quanto no ataque. O gênio do camarada Stalin deu-lhe a capacidade de adivinhar os planos do inimigo e derrotá-los”. E, por fim, esta afirmação incomparável: “Stalin jamais permitiu que sua obra fosse maculada pelo menor traço de vaidade, bazófia ou adulação” (DEUTSCHER, 2006, p.636). O autor, no entanto, entende o culto à personalidade como uma expressão individual de arrogância e presunção, e não em um instrumento legitimador do abandono da direção colegiada e a concentração de poder, ou na busca por raízes czaristas de justificação de seu poder diante do campesinato, ainda profundamente arraigado em noções monarquistas, personalistas e tradicionalistas.

¹⁷⁰ No cinema, a transformação em mito do comando de Stalin na então Tsaritsyn ganhou corpo ainda nos anos 1930, em filmes como *Lenin em 1918*, 1939, de Mikhail Romm. Em março de 1942, quatro meses antes da batalha pela cidade, os irmãos Vassiliev lançaram *Oborona Tsaritsyna* [Defesa de Tsaritsyn], com Gelovani como Stalin. O nome original da cidade não possuía ligação com os tzares, mas sim com o tártaro “rio amarelo” (ROBERTS, 2012, p.391).

¹⁷¹ Em 1942 os aliados ocidentais enviaram 2,453,097 toneladas de equipamentos e mantimentos para a URSS, 14% de todo o programa de *lend-lease* (JACOBSEN, 1961, p.568). Não é possível discernir se tal volume foi embarcado ou entregue de fato. Caso tenha sido o total embarcado, ao longo de 1942, fase crítica da guerra marítima, o desastre do Comboio PQ-17 produz uma ideia da ação alemã para impedir tal auxílio: de 35 navios mercantes, apenas 13 chegaram a Arkangelsk (ROBERTS, 2009, p.429).

Sovinformburo. A imitação deste estilo, já presente em *Velikiy perelom*, se tornaria obrigatório nos docudramas seguintes, um elemento necessário do gênero soviético. Enquanto o exército alemão e seus aliados avançam, Stalin chama a atenção para a crescente extensão de seus flancos e para a necessidade de vigiá-los, em especial, as tropas dos satélites alemães. Aos cinco minutos do filme, o plano estratégico da batalha já é delineado pela poderosa mente do líder. Antes mesmo da derrota de Timoshenko, brevemente lembrada depois. Sua clarividência salvou a cidade da queda imediata pois já havia ordenado a Vasilievsky dispor previamente o 62º e 63º exércitos na área. Na realidade, ambos os exércitos foram criados durante a ofensiva soviética de Kharkov e deslocados para Stalingrado pelo avanço alemão (GLANTZ, 2005, p.64).

Petrov transforma a derrota relâmpago do Don, 20 dias, numa vitória para ganhar tempo para a defesa da cidade e a constituição de novas tropas. A fuga desordenada segundo Werth¹⁷² e Beevor (2015, p.114), numa retirada ordeira além Don.

Roosevelt (Nikolay Cherkasov, o Ivan, o Terrível e Alexandre Nevski de Eisenstein, o Don Quixote de Kozintsev, e que fora também o Pedro, o Grande, no filme homônimo de Petrov, o primeiro filme em que o diretor e o ator trabalharam juntos), doente, deseja socorrer a URSS com a segunda frente, mas que não o fará sem os britânicos, que desejariam apenas uma vitória fácil - às custas soviéticas, portanto. Lembra que enquanto os aliados enfrentam 12 divisões alemães na África, os soviéticos lidam com 240. Roosevelt vê como ameaçador um futuro no qual não se mantenha a amizade entre URSS e EUA. A maioria dos filmes de guerra posteriores, como *Osvobojdenie*, manteria – mas nem sempre – tal distinção.

Churchill (com a atuação caricata, especialmente pela voz, de Viktor Stanitsyn – que também interpreta o general Tolbukhin) e o representante de Roosevelt, Hariman, ao se encontrarem com Molotov e Stalin em Moscou em agosto, afirmam que a segunda frente na França é impossível. No entanto, uma nova frente surgiria na África do Norte, e, em seguida,

¹⁷² “Quadro ainda mais vívido do que ocorria no sul, aparece em determinadas novelas escritas depois da guerra, como *A Jovem Guarda*, de Fadayev, ou em filmes bem mais recentes, a exemplo de *A Balada do Soldado* – com as estradas atropetadas de refugiados que eram metralhados do ar; os trens destruídos pelas bombas alemãs; as tropas batendo em retirada mais ou menos desordenada, enfim, cenas que horror que lembravam os piores dias de 1941, com a diferença de que, em 1942, não havia mais para onde recuar. Ou, mais precisamente, os limites da retaguarda eram Stalingrado e o sopé das montanhas do Cáucaso. Percorria o país inteiro a sensação desesperada de que, se os alemães não fossem detidos ali, então a guerra estaria perdida” (WERTH, 1966, v.2, p.446). O próprio Tchuiikov, anos depois, reconheceu o caos em suas memórias. Apesar de destacar o baixo moral da tropa, por meses em constante retirada ou expulsão, locomovendo-se vagarosamente após a desilusão com constantes marchas forçadas “sem sentido”, com os blindados por falta de combustível parando no meio do caminho para socorrer as posições sob ataque, menciona que semeadores de pânico induziram a fuga da reserva e do pessoal de apoio para as docas no Don, tentando forçar a travessia para a outra margem, numa zona ao alcance da artilharia alemã, quando foram destroçados. A linha de frente desmoronou em razão disso. Seriam provocadores a serviço dos alemães (TCHUIKOV, 1966, p.21-22).

Sicília¹⁷³. Os soviéticos insistem que uma operação militar na África ou numa ilha não possui uma envergadura comparável com a invasão da França. Sugerem que a promessa solene de uma invasão em 1943 seria tão esquecida como a promessa para 1942. Que o tempo perdido em efetuar essa operação, significa milhares de mortos. Que tal comportamento britânico traria desavenças para o futuro. O roteiro de Nikolai Virta, um literato stalinista (SÍSOVÁ-LIEHMOVÁ; LIEHM; LIEHM, 1977, p.62), acaba prefigurando o clima de desconfiança da Guerra Fria:

Stalin – Agora tudo está claro para mim. Missões na África, Itália... Eles só querem ser os primeiros a alcançar os Bálcãs. Eles querem que sangremos até a morte para que eles possam nos dar ordens. Eles só querem nos usar para alcançar seu próprio objetivo. Isso não vai acontecer. Os eslavos se juntarão a nós (STALINGRADSKAYA..., 1949).

Stalin percebe o uso da antiga doutrina britânica de ataques em regiões secundárias ou estratégia periférica (BEEVOR, 2015), agora com o fim político de se apoderar de parte da Europa que, segundo o nacionalismo eslavo agora defendido por Stalin, deveria ser aliada soviética. A estratégia do ataque ao ventre mole do Eixo (CHURCHILL, 1995, p.712) identificada e prevenida antes mesmo de ser executada.

Apenas na segunda metade da primeira parte do filme Stalin revela seu plano de pinças em torno de Stalingrado a Vasilievsky, que fica impressionado. Ao sugerir que Stalin possuía tal plano desde o princípio, Petrov sugere que o líder permitiu que os alemães se atolassem em Stalingrado, controlando o número das tropas de forma que a cidade nem fosse tomada pelo inimigo e nem este fosse repellido. Como lembra Stalin, a questão chave é a do tempo preciso para efetivar o cerco¹⁷⁴.

¹⁷³ A Conferência de Moscou terminou a 17 de agosto. No dia 19, ocorreu o “reconhecimento em força” das forças do Império Britânico no porto francês de Dieppe, no canal da Mancha (ROBERTS, 2012, p.376).

¹⁷⁴ No pós-guerra, disseminaram-se versões que sugeriam, sem, no entanto, afirmar diretamente, que Stalin atraía os alemães para Stalingrado (DEUTSCHER, 2006, p.495), com o intuito de estender e enfraquecer demasiadamente seus flancos, para em seguida lançar uma operação de cerco. Na historiografia ocidental também surgiram tais versões, como um aviso para ações militares soviéticas futuras ou o maquiavelismo stalinista. A noção de “defesa ativa” formulada na Ordem do Dia de 18/09/1941, para justificar a segunda onda irrefreada alemã, ganhou conotação estratégica no discurso eleitoral de Stalin de 1946, como meio de preparar o contra-ataque e a vitória, já calculada. A retirada, portanto, seria premeditada e não impingida. A crítica de que a retirada para Stalingrado não fora estratégica e sim desordenada, sem qualquer intenção de contraofensiva, apareceu ainda em 1956, por Samsonov. A tese stalinista que de as ofensivas ao Cáucaso e a Stalingrado eram apenas parte de um plano maior envolvente em direção à Moscou foi abandonada em 1958, com o artigo de Yerenenko no *Kommunist*, para os quinze anos da Batalha de Stalingrado. E novamente em 1960 no *Voennistoricheskii Zhurnal* [Revista de História Militar, ou também História Bélica]. A crítica também surge entre outros gerais importantes que apontam falhas no trabalho de seus colegas, como Tyulenev e Grechko (KEEP; BRISBY, 1965, p.226; 232-233). Identificar o tempo preciso era tarefa de enorme complexidade e que requeria frio calculismo estratégico, mais conveniente a Jukov ou ao coletivo do Stavka.

Na segunda parte da película, pouco antes de lançar a Operação Urano, Stalin alude que o desgaste inimigo deveria exaurir suas reservas, mas não a ponto de perceber a inutilidade da conquista de Stalingrado (os primeiros minutos da primeira parte transcorreram sobre a natureza nevrálgica da posição de Stalingrado) e se retirasse para posições defensivas, escapando ao envolvimento soviético.

Stalin não olha apenas por Stalingrado. A visita de Jdanov ao Kremlin e seu pedido de reforços, munição, combustível e alimentos para Leningrado, lembra a difícil tarefa do comissário do povo para a Defesa de gerenciar todo o esforço de guerra. Coteja seus pensamentos com a leitura de vários livros ao mesmo tempo: plantas técnicas de tanques e outras armas, mapas, a correspondência dos civis e soldados, etc. Todas suas decisões são profundamente embasadas. Sua ampla biblioteca não é o suficiente, e faz listas de livros que Poskrebyshev, seu secretário, deve encontrar. Seu estudo, porém, é completamente solitário. O que difere da realidade¹⁷⁵. O relógio do Kremlin marca meia noite e vinte e Stalin recebe a visita de Jdanov. Tais associações levam o público a supor uma ampla rotina de trabalho. Sem dúvida Stalin experimentava longas jornadas, sua vida particular se confundia com o trabalho e não possuía fins de semana. Porém seu turno havia apenas começado (VOLKOGONOV, 2004, p.145-146; OVERY, 2009, p.33-34). O chefe do partido em Leningrado é calorosamente recebido pelo secretário-geral – o único a receber tal acolhida. É com ele que passa o único momento realmente reservado no filme. Uma homenagem a Jdanov, falecido no ano de produção do filme, além de uma lembrança da proximidade dos dois. Era o preferido de Stalin, era cogitado para a sucessão, foi o segundo do partido e a filha de Stalin casara-se com o filho de Jdanov.

É também o momento em que Stalin tece comentários sobre suas crenças particulares: “Não se preocupe comigo. Eu viverei cem anos”. A frase não é apenas bajulação do diretor e um formal desejo de uma longa vida ao ditador. Existia a crença generalizada de que as pessoas do Cáucaso viviam muito. Jornais soviéticos publicavam matérias sobre supercentenários da região (TIME-LIFE BOOKS, 1989, p.72). Quase todos os biógrafos de Stalin concordam que ele compartilhava dessa crença, e que, como georgiano, viveria muito. Vários indícios levam a essa direção: a relutância em demarcar um sucessor claro, a possibilidade de uma purga tardia, a defenestração de seu cardiologista judeu durante o Complô dos Médicos, a relutância com o tratamento de saúde. Segundo Deutscher (2006)

¹⁷⁵ Era comum que pedisse a opinião de especialistas ou tivesse aulas particulares com eles em seu gabinete, biblioteca ou datcha, ou recorresse a eles para obter sugestões de leitura (VOLKOGONOV, 2004, p.121; MEDVEDEV; MEDVEDEV, 2006, p.249).

filmes como *Stalingradskaja bitva* se tornam as únicas fontes para a vida privada de Stalin, ou para o que ele desejaria que fosse mostrado como sua vida privada.

Jdanov pede para que Stalin cuide de sua saúde. Também de si mesmo e não apenas de seu povo e país. “Olhe para seus cabelos grisalhos [...]. Você nos faz feliz todos os dias. Quando você estará nos fazendo feliz com uma grande vitória?” De fato, durante os anos 1930, Stalin ostentava uma vasta cabeleira negra, simbolizando vitalidade. Os retratos de Stalin sofreram uma russificação gradual a partir do início daquela década, completando-se com o retrato com uniforme de generalíssimo, de 1946, pintado por Karpov, com base na imagem do general e explorador Nikolai Prjevalsky (MEDVEDEV; MEDVEDEV, 2006, p.343). Outra mudança importante aconteceu: os cabelos do líder tornaram-se grisalhos e, em seguida, completamente brancos, no espaço de tempo entre 1939-46. Agora sua sabedoria também era ressaltada. Apesar de ser produzido em 1948-49, *Stalingradskaja bitva* mostra a fase intermediária do processo, com um Stalin grisalho, tanto na caracterização de Díki quanto no retrato (feito por Serov? Ivanov?) na contracapa do grande volume que abre e fecha cada uma das duas partes do filme.

O líder também é didático com o público leigo: diferencia o que é um contra-ataque de uma contraofensiva, evidenciando suas escalas e importância. E porque é importante uma contraofensiva no local em que os alemães estão mais fortes. Para justificar tal decisão, não usa um teórico moderno (como Tukhachevsky, que apesar de expurgado e fuzilado, manteve-se como a base da doutrina militar soviética até o fim das esperanças dos comandantes de conseguirem utilizar suas ideias no contexto da invasão), mas um literato, Tolstoi, que escrevera seu *Guerra e paz* ainda em 1867: Napoleão também fora imbatível, até entender que não poderia derrotar os determinados russos. Sem dúvida alguma a audiência soviética estava mais acostumada com o conde Tolstoi do que com o marechal Tukhachevsky, e Petrov estava consciente disso. Por outro lado, também expressava um desdém para com os teóricos militares – sob pressão política nesse princípio da Guerra Fria¹⁷⁶ – mas não com o etos militar. Tal pensamento e sua origem demonstravam o ressurgimento do nacionalismo russo, aproveitado pelo regime em crise, durante a Segunda Guerra, e alimentado no nascente mundo bipolar.

¹⁷⁶ O stalinismo depreciou o efeito surpresa, considerando-o fugaz frente aos “fatores permanentemente operacionais” como a produção, o que realmente decidiu a guerra, como a derrota alemã comprovaria (o que previra Stalin na Ordem do Dia de 23/02/1942). Os planejadores militares, no entanto, viam nisso uma ameaça de se subestimar um ataque nuclear surpresa. No sistema soviético, era importante não só mudar a doutrina militar, mas também a história em decorrência do presente (KEEP; BRISBY, 1965, p.225).

No momento em que Tchuikov (Nikolai Simonov) é inserido na trama, apresenta sua tática de combate a curta distância para neutralizar a superioridade inimiga. Porém quem altera o manual de combate soviético é Stalin, com suas sugestões sobre mobilidade e disposição das unidades, motorização. Posteriormente, Tchuikov aparece atribuindo à Stalin suas táticas de combate urbano. Ele apenas seguiria suas ordens. Quando se fala em inovação tática, cabe a Tchuikov a primazia na guerra urbana (BEEVOR, 2015; SAMSONOV, 1986; CRAIG, 1973. p.90-91; ROBERTS, 2012, p.380). A ideia de separar o 6º Exército em vários grupos menores para a limpeza da área também é atribuída à Stalin, por Voronov. Tal plano costuma ser atribuído ao próprio Voronov e a Rokossovsky, ou a Vasilievsky (SAMSONOV, 1986, p.325-326).

Stalin também coordena as técnicas da maskirovka: ordena movimentos de tropas e material apenas a noite, absoluto silêncio de rádio, ausência de mensagens sobre o plano mesmo em código¹⁷⁷. O comandante-em-chefe precisa colocar em ordem as ações que mesmo oficiais de baixa patente e soldados deveriam aprender durante o treinamento.

A música *Utyos* [O penhasco], composta em 1864 pelo novelista Alexander Alexandrovich Navrotsky, membro do grupo Narodnaya Volya, que matou o Czar Alexandre II com uma bomba ao descer da carruagem, em 13 de março de 1881, versa sobre Stenka Razin, o rebelde do século XVII. Uma das canções preferidas de Lenin e de outros revolucionários. Na cultura russa, seu estilo é chamado de música de ladrão, por justificar o comportamento de camponeses que fugiram da servidão para formarem bandos de salteadores (POLYUDOVA, 2016 p.20). A canção teve a letra condensada para o filme:

Há uma rocha no Volga
Ela está coberta de musgo
Do topo ao pé
Ela está lá há cem anos
Sem necessidade e se preocupar em saber
Nada cresce e prospera nela
Apenas o vento sopra impetuosamente
Apenas a poderosa água
Construiu seu ninho na rocha
Para lá torturar sua presa (STALINGRADSKAYA..., 1949).

Os soldados de Stalingrado a ouvem em rádios improvisados e vitrolas. O corte nos leva ao escritório de Stalin, que também a ouve em seu simples rádio. Há um elo entre soldados comuns e o líder. Rochas imutáveis e intransponíveis. A canção para com a presença de Stalin. Ao continuar seu último refrão, foca apenas no comissário:

¹⁷⁷ O que fora historicamente preciso – com a exceção de que se tratava também de conselhos de seus assessores militares (EVANS, 2012, p.471).

Apenas um homem entre todos os outros estava naquele penhasco
 Só ele conseguiu chegar ao topo
 E o penhasco não esqueceu este homem
 E daí em diante foi chamado pelo nome do homem.
 E esse penhasco ainda está lá e ainda mantém
 Todos os pensamentos estimados de Stepan (Razin)
 E apenas junto do rio Volga
 Lembre-se às vezes
 A vida gloriosa do líder rebelde! (STALINGRADSKAYA..., 1949).

Petrov e Khachaturian escolheram uma música folclórica que se encaixa perfeitamente na imagem de Stalin que o regime pretende divulgar. O uso combinado do movimento de câmera, do primeiro plano, do enquadramento, com o som diegético, deixa claro que a segunda metade da música é dedicada aos atributos do secretário-geral, que já haviam sido elencados durante todo o filme e agora eram robustecidos.

Stalin sabe que Paulus (Vladimir Gajdarov¹⁷⁸) não tem meios de deixar Stalingrado. E mesmo que os tivesse, não poderia, pela importância da cidade. Por isso acautela Vasilievsky que não deveria se preocupar com uma fuga do bolsão. Não procura fornecer razões psicológicas, como a teimosia do outro ditador, que poderia resvalar também em Stalin. No entanto, o diretor cria o único momento em que um ditador sucede ao outro. O corte nos leva imediatamente do iluminado escritório de Stalin para a Toca do lobo de Hitler, que, pela falta de iluminação, mais parece um covil. A imagem calma e ponderada de Stalin é trocada pela neurótica e fanática de Hitler, cujo laçao pode-se apenas discernir na escuridão.

Enquanto o relacionamento dos generais com Stalin é franco e paterno, com sugestões e petições de ambos os lados - com óbvio predomínio de Stalin, Jodl (V. Svoboda) e seu círculo temem informar a Hitler do desastre em Stalingrado. Enquanto o QG soviético é iluminado, o de Jodl e Keitel (Nikolai Komissarov) é sombrio, aos 33:50 minutos.

Stalin sabe escolher o meio de reduzir a resistência nazista no bolsão, a artilharia, e sabe escolher seu comandante, Voronov (Vasiliy Merkurev). Também ordena que o Front seja dividido em dois para melhor controle: o de Stalingrado e o do Don. Vasilievsky sugere Rokossovsky, que estava na Frente de Brianski, para o comando da Frente do Don. E tem sua sugestão aceita e elogiada¹⁷⁹.

¹⁷⁸ A interpretação de um inteligente, frio e aristocrático Paulus renderia ao ator o Prêmio Stalin de 1950 (ROLLBERG, 2009, p.238).

¹⁷⁹ De fato, ocorreu esta conversa entre Stalin e Vasiliévskii, que concordaram com a nomeação dos dois generais. No entanto, esta conversa se deu por telefone, não pessoalmente (SAMSONOV, 1986, p.358). Beevor (2015, p.366) afirma que a indicação de Rokossovsky surgiu numa consulta feita com Jukov por Stalin.

Tchuikov, Vasilievsky, Rodimtsev, possuem a habilidade - e a liberdade - de tomar suas próprias decisões. A segunda visita de Vasilievsky à cidade para planejar detalhes é feita ao lado de Voronov, dispensando o poder político (Malenkov). Não há qualquer autonomia em Paulus, que apesar da sugestão de seu ordenança Adam e do chefe do Estado - do 6º Exército, Schmidt, para cooperar com Manstein para o rompimento do cerco, se nega a deixar suas posições, conforme as ordens de Hitler.

As indicações também partem dos militares: Vasilievsky pede que Rokossovsky comande ambas as frentes, do Don e Stalingrado, durante a supressão da resistência do bolsão. Stalin aceita a indicação. Uma liderança democrática, coletiva, nos termos bolcheviques. A Rokossovsky diz: “Entre em contato comigo com mais frequência. E não fique zangado se eu ligar para você às vezes”. Afeto que esconde a prisão do general durante os expurgos militares de 1937, condenado por negligência e sabotagem, permanecendo preso em Leningrado até 1940. Sua estadia na prisão teria rendido nove dentes de aço e a lembrança por parte de Stalin de que a concessão de liberdade era temporária (BEEVOR, 2015, p.271). Os atritos são apagados, e o tom familiar emanado pela liderança fortalecido. Ao menos Rokossovsky é representado como mais alto que Stalin.

Ainda assim, o líder sabe ser humilde, ao mesmo tempo que acentua a sabedoria de suas ordens:

Stalin – Camarada Vasilievsky, você realizou uma tarefa colossal.

Vassilievsky – Eu faço o que posso, camarada Stalin.

Stalin – E o que você pode fazer!

Stalin – Olá, camarada Vatutin. Eu parablenizo você por um trabalho brilhante.

Vatutin – Nós executamos suas ordens, camarada Stalin.

Stalin – Ordens? Quais ordens? Dar ordens é fácil. Não faz muito tempo, Hitler aprisionou suas próprias tropas por uma ordem. Ele exige que não se retirem de Stalingrado, sob nenhuma circunstância. Você não pode evitar (STALINGRADSKAYA..., 1949).

Próximo ao fim do filme, quando o anel se fecha em torno do 6º Exército, Stalin, novamente reconhece os esforços dos cidadãos comuns: “Os de Stalingrado conseguiram. Eles são heróis”.

Também é experiente. Conhece a geografia da cidade que recebeu ao nome e sua maior vitória militar na Guerra Civil. O que o permite aconselhar seus generais a terem cuidado com alemães escondidos nas ravinas que descem pelas ribeiras do Volga. Apesar da passagem dos anos desde que esteve em Tsaritsyn/Stalingrado, ainda é melhor analista topográfico do que os generais que lá se encontram.

Stalin se mostra um humanista, preocupado com a doutrina de contra-ataque localizado: “Nossos contra-ataques não levam ao objetivo desejado. Nós perdemos divisões completas. As pessoas estão morrendo, Vasilievsky. Isso é muito difícil”. Também se preocupa com os leningradenses, pedindo a Jdanov: “Como os trabalhadores vivem onde você está? A vida é muito difícil para as pessoas? É uma guerra muito difícil”. Stalin conhece as dificuldades pelas quais seu povo passa e se compadece por ele – realmente sabia, como os bilhetes sobre canibalismo¹⁸⁰ na Ásia Central (VOLKOGONOV, 2008, p.132) açoitada pela seca e sem possibilidades de obter alimento das zonas agrícolas soviéticas, ocupadas. Stalin não vivia numa aldeia de Potemkin.

Seu secretário cuida de seus documentos, envios, recebimentos, livros ausentes da biblioteca particular a serem trazidos. Stalin não faz tudo absolutamente sozinho. Apenas tudo que é importante. Diga-se, tudo o que a imagem do líder genial e único precisa para se manter.

Ordena a Vasilievsky e a Malenkov (Viktor Khokhryakov) organizarem a defesa da cidade segundo suas ordens. Jukov não é citado. Tão pouco Khrushchev, que aparece apenas na mesa de comando ao lado de Malenkov e Vasilievsky em primeiro plano, principais executores das ordens de Stalin. Yeremenko (Nikolay Kolesnikov) é uma figura inexpressiva e muda. Perto do fim do filme, durante as operações de supressão da resistência alemã, Jukov é lembrado – uma única vez tem todo o filme – pelo próprio Stalin: esteve no front local, como representante do Stavka. Mas foi transferido para a Ucrânia ainda durante o verão. O cerco de Stalingrado coube a Vasilievsky. Assim concede pouquíssima atenção para o papel que o Comandante-em-chefe assistente possuiu. Stalin termina a nomeação de Vasilievsky (e o esquecimento de Jukov) com a seguinte frase, que o ator Díki faz soar serena: “Alguém tem algum problema com isso? Então será assim”¹⁸¹.

¹⁸⁰ Apesar de não existirem provas tão contundentes quanto as fornecidas por Volkogonov para o caso de Leningrado, é presumível que Stalin soubesse da prática de canibalismo. O NKVD divulgava publicamente alguns casos e suas respectivas penas, como medida exemplar. Nos primeiros seis meses de 1942, 2 mil pessoas foram presas na cidade por consumir carne humana. Centenas de “caçadores” e negociantes de peças humanas foram fuzilados (VALLAUD, 2017, p.161).

¹⁸¹ Jukov e Vasiliévskii após planejarem o cerco, dirigem-se a Stalingrado na primeira quinzena de setembro – deveriam avaliar a situação e preparar um cronograma de ações. Em seguida Jukov partiu para avaliar as cabeças de ponte do Don, em Serafimovich e Kletskaya. Vasiliévskii dirigiu-se ao sul para avaliar o estado das tropas soviéticas e alemãs. Jukov ficou incumbido da Frente do Don e Sudoeste, e Vasiliévskii, a de Stalingrado, até o momento em que o primeiro foi requisitado para conduzir a Operação Marte, em Rzhev. Jukov, Vasiliévskii e Voronov participaram de reuniões em Stalingrado nos dias 3, 4, 9 e 10 de novembro (SAMSONOV, 1986, p.255; 258). Sua presença física no teatro de operações foi muitíssimo maior do que o filme e a propaganda stalinista admitiram.

Se a película encobre a participação de Jukov¹⁸², lembra – e infla – a de Malenkov, que após a morte de Stalin passou a ser olvidado na historiografia soviética¹⁸³, e talvez ainda mais na Ocidental. Membro do Comitê de Defesa do Estado, GKO, comandou comissões em agosto e setembro de 1942 em Stalingrado (SAMSONOV, 1986). Em 1949, Malenkov era uma figura em rápida ascensão. Além de Vice-Presidente do Conselho de Ministros da URSS, tornou-se membro do Politburo e secretário do Comitê Central do PCUS. Para alguns historiadores (VOLKOGONOV, 2008, p.178), Malenkov era o preferido de Stalin após a morte de Jdanov, em 1948, e sua escolha para sucessor. O discurso no funeral do líder em geral era tarefa do sucessor, e Malenkov o fez no de Stalin. Era um nome constante na imprensa soviética e estrangeira. Reconhecidamente o número dois do PCUS. Foi uma escolha lógica de Petrov torná-lo a figura política mais próxima de Stalin, e a mais importante abaixo dele para a vitória no Volga. Tal predileção, no entanto, não é de todo consensual¹⁸⁴.

O filme mostra Alexander Poskrebyshev (Sergey Blinnikov), chefe do Departamento Especial do Comitê Central do PCUS e secretário pessoal de Stalin. Em 1952 cairia em desgraça sob a acusação feita por Beria de que teria perdido documentos secretos (MEDVEDEV; MEDVEDEV, 2006).

Khrushchev possui uma fala no filme: “Mobilize os membros do partido. Mobilize os comunistas, a juventude leninista e os trabalhadores. Temos que defender a cidade por todos os meios”. O episódio em que se delegou os tanques aos operários é atribuído a Malenkov, e não à Khrushchev, como no *Stalingrad* de Ozerov. Estranhamente, o episódio não é descrito

¹⁸² A participação dos generais na história oficial e também na versão filmica gerou um combate do qual os autores não puderam se eximir: “Tampouco foi Stalin a única “personalidade” a explorar as possibilidades do filme. Quando o marechal Konyev mais tarde recitou as vaidades e exageros do marechal Jukov, ele apontou que quando um filme sobre Stalingrado (evidentemente *A Batalha de Stalingrado* de Virta-Petrov) foi feito, o marechal Jukov manipulou o roteiro para dar a si mesmo um “papel imerecido”” (LEYDA, 1960, p.401). Konev foi um dos principais nomes nas acusações de bonapartismo que permitiram a Stalin degradar o popular marechal para o secundário Distrito Militar de Odessa.

¹⁸³ Membro do grupo anti-partido, assim nomeado por se opor a Khrushchev, inclusive por uma tentativa frustrada de afastamento do então secretário-geral em 1957, acabou expulso do partido, não sendo reabilitado posteriormente, apesar de também se opor à linha-dura stalinista de Molotov e outros. Isso o impediu de ser retratado em outros filmes soviéticos, ou mesmo na historiografia oficial sobre a Batalha de Stalingrado – com poucas exceções, como novamente a de Samsonov – até a chegada da glasnost, e a do próprio Khrushchev: “Parecia que, onde quer que a situação fosse mais grave, Malenkov voava para lá, com Vassilievsky, Voronov, Novikov ou alguns outros representantes do Estado Maior. Com franqueza, nunca me senti satisfeito em vê-los” (KHRUSHCHEV, 1971, p.196).

¹⁸⁴ Volkogonov lembra que Malenkov foi provavelmente o primeiro a atacar o culto à Stalin, ainda durante o julgamento de Beria (2008, p.173). Todo o círculo próximo de Stalin temia acontecimentos como a queda de Molotov ou a possível proximidade de uma nova purga. Os irmãos Medvedev (2006, p.87-88) creditam ao ideólogo Suslov a preferência de Stalin em sua sucessão. A *Time* chegou a sugerir que Stalin criaria uma dinastia e que seu filho herdaria seu lugar – o que parece inverossímil. O aviador, apesar de ter participado de Stalingrado, sequer foi lembrado no filme que deveria ser um monumento ao ditador.

em suas memórias, seja na edição original (KHRUSHCHEV, 1971) ou nas adições das fitas de suas entrevistas (KHRUCHTCHEV, 1995).

Os operários da milícia e dos tanques são mostrados heroicamente numa marcha para o front, embalados pelo discurso de Malenkov ao lado de Vasilievsky: “Muitos de vocês aqui estão lutaram na Guerra Civil sob a liderança do camarada Stalin. Camaradas, teremos que lutar pela nossa cidade. Lutem e lembrem-se que Stalin não pode estar aqui em pessoa, mas está sempre com vocês!” Essas tropas formadas às pressas teriam suportado o avanço alemão no front norte da cidade até a chegada do Exército Vermelho. Mas onde estavam os dois exércitos (62º e 63º) que Stalin sabiamente alocara na cidade? O resultado das milícias foi minguido e com baixas altíssimas; os tanques dirigidos pelos trabalhadores não estavam completos. Faltava o equipamento de mira e esta podia ser feita apenas tendo o cano do canhão como direção e a queima-roupa, como lembra Beevor (2015, p.135). O apelo e a meia-verdade usados pela propaganda para heroicizar este evento real é comum na literatura soviética, pois é interessante como uma fusão entre a dedicação e altruísmo do front doméstico, dos trabalhadores, com o militar.

A corte do Kremlin é exibida ao som do hino nacional soviético. Mesmo a versão restaurada de 2008 não conseguiu evitar um corte à mesa. O personagem de óculos é visivelmente Aleksandr Shcherbakov, membro do Politburo e chefe do Sovinformburo. Apenas Beria falta à mesa. Provavelmente em virtude do corte.

Tchuikov, ao ser anunciado como chefe do 62º Exército, afirma “Irei morrer lutando” – como dito em suas memórias publicadas anos depois (TCHUIKOV, 1966, p.176). O general, ao ver regimentos reduzidos a vinte homens com a guerra de desgaste, exclama: “É difícil. É incrivelmente difícil! Se ao menos o camarada Stalin soubesse disso”. Ao que Krylov rebate: “Ele sabe disso”. A presença de Stalin era um mote da propaganda e, em Stalingrado, de fato disseminou-se o boato de que o líder se encontrava na cidade, como meio de se elevar o moral dos combatentes (BEEVOR, 2015, p.230). No sentido em que o filme cria esse diálogo – que não está presente nas memórias de Tchuikov – não se refere a esses fatos, mas sim a uma divinização de um Stalin onisciente.

Mesmo nos piores momentos da travessia do Volga, quando os alemães conquistaram o Mamaiev Kurgan e passaram a dominar a visão do porto, os soldados já partem bem equipados para a outra margem. Não há nenhuma menção à falta de armas, posteriormente relatada pelos próprios soviéticos¹⁸⁵. A representação da travessia criou o

¹⁸⁵ Yeremenko fala em fome e falta de víveres e munições para ambos os bandos em Stalingrado: “o reabastecimento do adversário também não era melhor” (EREMENKO, s/d, p.356).

modelo para as diferentes versões cinematográficas futuras. A realidade, caso os números de Roberts estejam corretos, mostraria uma ação muito mais sangrenta do que qualquer encenação. Dos 10 mil homens da divisão de Rodimtsev, apenas 320 restavam ao fim da conquista da ribeira do Volga (ROBERTS, 2012, p.383).

Stalin encarrega Vasilievsky dos detalhes da operação. Sua lupa apontando para a estação ferroviária de Stalingrado, se transformando no cenário da batalha local, indica que o líder não apenas não se afastou do gerenciamento do conflito como também cuida de minúcias táticas e não apenas da grande estratégia política e da estratégia das frentes.

O cenário revelado por sua lupa mostra um batalhão que perde seu comandante e é reduzido a trinta soldados. Depois doze. Por fim três, e mesmo assim paralisa tanques com suas granadas. Homens que realizam o imponderável. Que não expressam uma centelha de medo em suas expressões. São pura bravura, disciplina, desprendimento pela causa. Mesmo alvejados mantêm-se atrás de suas Maxims dispersando nazistas. Por fim, o tenente Kaliganov e todo seu batalhão perecem, recebendo a saudação do general Rodimtsev. A continência é outro revelador do retorno das tradições czaristas, já que havia sido abolida juntamente com várias condecorações, hierarquias, galões dos uniformes, etc., considerados anti-igualitários demais para a república soviética, mas restaurados com a reforma de 1942 (WERTH, 1966, p.452-452). Vasilievsky discursa no escritório do Kremlin com os quadros dos militares czaristas Kutuzov e Suvorov ao fundo, colocados durante as reformas de 1942 (BEEVOR, 2015, p.255), e Stalin, com o de Karl Marx.

Petrov usa algumas imagens de arquivo para ilustrar a defesa antiaérea de Stalingrado e esquadrilhas sobre a cidade. Ao lado de maquetes, sobreposições de imagens (a imagem de duas maquetes sobrepostas cria a impressão do bombardeio de 23 de agosto) criando composições menos custosas que colocar os aviões reais no céu¹⁸⁶.

Petrov encena a luta pela casa de Pavlov (Leonid Kniazev). Tenta transmitir todo o caos da luta por cada parede de Stalingrado. O movimento da câmera que segue atravessando cada cômodo e andar agitados por uma luta tão frenética que é difícil identificar alemães e soviéticos, defensores e atacantes. Filmada dentro de um estúdio, as paredes foram montadas de maneira a permitir a circulação irrefreável da câmera objetiva do cinegrafista, permitindo sua aparente transposição em terceira pessoa. A iluminação intermitente e o uso de fumaça criam e enfatizam o efeito de rajadas na escuridão, cortadas por focos de luz vindos do

¹⁸⁶ Não apenas Petrov, como também Ozerov e outros diretores que produziram filmes sobre a batalha, preferem dar destaque ao bombardeio de 23 de agosto, contra civis, como o mais notável da guerra. No entanto, o maior de todos ocorreu em 14 de outubro, utilizando toda a 4ª Frota Aérea de Von Richthofen (BEEVOR, 2015, p.225).

exterior com a ruptura de alguma estrutura. Não é apenas a posse do espaço que cede, é também o chão, as portas, as paredes.

Efeitos de iluminação são novamente empregados para mostrar os soviéticos reluzentes adentrando o tenebroso e caótico QG de Paulus no prédio da Univermag, no momento de sua rendição.

Petrov criou um efeito dramático – e ao mesmo tempo político-ideológico – para encenar a travessia do Volga para a entrega de suprimentos para o extenuado exército de Tchuikov. Os generais de Stalingrado rogam por ajuda, descrevendo as dificuldades que passam, sem reforços, sem munição (mas não sem armas), sem a evacuação de feridos, pelos ataques alemães a partir da ribeira do Volga e o congelamento parcial de suas águas. Stalin pede a Vasilievsky o que estão fazendo pelos bravos soldados, e ordena que a flotilha do Volga seja empregada, apesar da ameaça de destruição pelo gelo e pelos alemães. A cena é cortada para o Juramento de Stalingrado, onde oficiais e soldados prometem solenemente morrer por Stalin e a pátria, mas não ceder suas posições. Ao terminar o juramento, um soldado adentra o escuro QG de Tchuikov, iluminando o ambiente com o luar: “Barcos a motor! Estão chegando!”. Marinheiros não menos pétreos que os soldados do juramento avançam em monitores blindados contra os canhões nazistas, ao som da heroica marcha de Khachaturian. Stalin atende às súplicas. Um filme religioso não faria melhor, como a oração de Ben-Hur e a cura de sua família. A cena envolve uma alta carga emotiva de lealdade, coragem, fé na liderança.

Sentados em uma mesa, Vatutin (Vladimir Golovin), Yeremenko (Nikolay Kolesnikov) e Rokossovsky (Boris Livanov) preparam-se para o início da ofensiva. De pé, repassando as ordens de Stalin, Vasilievsky. E, acima de todos¹⁸⁷, o retrato de Stalin, compondo a cena. Presente, mesmo distante.

Quem inicia o ataque é o próprio Stalin, a partir de seu telefone. E não um cronômetro. Não há música. Apenas o ensurdecido rebombar da artilharia e bombardeios aéreos conjugados. Aos alemães resta apenas amedrontar-se e persignar-se. Paulus acredita tratar-se de mais uma ofensiva¹⁸⁸. O que Petrov mostra é uma blitzkrieg bem-organizada, porém nunca nomeada como tal. O letreiro informa que o front doméstico dos operários

¹⁸⁷ Samsonov (1986, p.360) explica que Vasiliévskii se dirigiu a Stalingrado, porém não reuniu todos os principais generais ao mesmo tempo, como Petrov mostra, mas sim passou as instruções por grupos. Mas, para compressão do espaço-tempo e a mensagem de união em torno da sabedoria do líder, a história foi condensada.

¹⁸⁸ A lentidão do avanço soviético fez Paulus, acordado às 9:45 da manhã, pensar que se tratava apenas de um pequeno ataque. Se inteirou da situação apenas no terceiro dia. A Operação Pequeno Saturno não se saiu melhor de início. Os italianos conseguiram resistir por dois dias (BEEVOR, 2015, p.282; 290; 342). Cenário bem diferente da tropa bem equipada e treinada que avança sem dificuldades no filme de Petrov.

permitiu à contraofensiva reunir mais de 1.000 aeronaves, 1.140 tanques, 5.629 peças de artilharia e 11.400 morteiros. Os números de Samsonov e da *Istoria* de 1975 não coincidem¹⁸⁹.

Durante a reunião, os generais informam o cronograma do ataque, com a frente de Stalingrado atacando no dia 19 de novembro, e a do Don, apenas no dia seguinte, para não evidenciar aos alemães a manobra de envolvimento. Esses dois dias são condensados em uma sucessão de cenas de combate, de desentendimentos no QG alemão e as notificações vitoriosas no soviético. A passagem do tempo não é lembrada novamente aqui, mantendo o ritmo da ação. Os generais soviéticos também possuem a seu grau as habilidades analíticas capazes de prever os movimentos inimigos, como o próprio Stalin. Rokossovsky ordena a Vatutin imobilizar as poucas reservas com que Paulus poderia evitar o cerco.

Paulus pede informação sobre o que ocorre na linha romena. Petrov mostra ao público: soldados se rendendo em massa com a chegada de tanques, infantaria e cavalaria - ou sendo atropelados por estes. A câmera faz um *travelling* horizontal para mostrar o amplo cenário da fuga romena, inclusive com blindados de fabricação alemã, e ao fim do movimento da câmera e do plano horizontal, a causa da debandada – a chegada dos T-34 soviéticos¹⁹⁰. No QG romeno, quadros de Hitler ao lado de Antonescu, aos 41:48 minutos. Os romenos estão assim intimamente ligados aos nazistas.

O grande desafio que foi parar o avanço de Manstein pelo sul, na tentativa do marechal alemão de romper o cerco soviético, é amenizado no mapa de campanha. A sugestão é que foi destruído tão facilmente como as forças italianas e romenas.

O ultimato a Paulus tampouco teria sido produzido por Rokossovsky, mas sim por Stalin, cercado por figuras do Estado soviético: o chanceler Molotov e o presidente Kalinin: “O governo soviético quer evitar o derramamento desnecessário de sangue. Nós também queremos permitir a Paulus poupar seus oficiais e soldados da fome e frio. Peça-lhes para desistir da luta”. O rascunho de Voronov é alterado por Stalin, para aumentar as garantias aos

¹⁸⁹ 1.350 aviões, 1.463 tanques, 15.501 canhões e morteiros (SAMSONOV, 1986, p.272). A *Istoria* menciona 1.350 aviões, 13.535 peças de artilharia e 979 tanques (POSPELOV, 1975, p.188). A versão de 1985 menciona até 900 tanques e 10.300 peças de artilharia e morteiros (ZHILIN, 1985, p.184).

¹⁹⁰ Inicialmente o avanço foi muito lento. As divisões de fuzileiros do 5º Exército de tanques avançaram das 8:30 até o meio dia apenas 2-3 quilômetros. Mesmo os romenos demonstravam resistência – em nada similar ao passeio de Petrov. Como a Barbarossa lançada pelos alemães, a Urano atrasou-se em todo o seu cronograma. Nenhuma etapa foi concluída a tempo. No entanto, ao contrário do desempenho alemão, apesar do atraso, alcançou todos seus objetivos – com uma captura de forças ainda maiores que o pretendido – criou-se o vácuo de forças que os alemães sempre perseguiram em 1941-42 sem sucesso (SAMSONOV, 1986, p.279).

alemães¹⁹¹. A tela é preenchida com um longo documento com as concessões. Os alto-falantes reproduzem o texto final de Stalin:

“Nós garantimos a todos os oficiais e soldados, que desistirem da resistência, a vida e segurança. Todos os prisioneiros de guerra receberão prontamente recebeu rações alimentares normais. Todos os doentes, feridos e soldados que sofreram congelamento receberão tratamento médico. A situação é desesperadora e qualquer resistência adicional é inútil” (STALINGRADSKAYA..., 1949).

O movimento da câmera novamente dá as dimensões do cenário de destruição do 6º Exército, sem corpos humanos ou de animais, apenas material de guerra arrasado. Nova visão panorâmica do encontro das forças de Tchuikov e Rokossovsky no Mamaiev Kurgan, dividindo os alemães ao meio. A tomada é a mesma da cena do ataque inicial da Operação Urano, porém sob novo ângulo. A câmera agora se encontra entre a tropa no meio do vale e acompanha seu deslocamento no sentido transversal. Um ótimo meio para economizar tempo, rublos e talvez feridos, pela dimensão da representação, envolvendo grandes unidades de infantaria, cavalaria, blindados de transporte, carros de combate, artilharia, aviões¹⁹². O diligente Stalin acompanha pessoalmente cada movimento de seus exércitos com anotações em seus mapas.

Khachaturian usa a gaita de boca alemã para criar um novo tema. Ao marcial e metálico Tannenbaum, uma mescla de uma debochada risada onomatopeica com a gaita e cordas de tons sombrios. Nas imagens panorâmicas, um exército açoitado pelo frio, pela falta de combustível, com o orgulho quebrado.

O fundo musical torna-se completamente sombrio quando as tropas alemãs atravessam um vale tomado por cruzeiros alemães. Paulus pede a permissão para a rendição com o argumento da fome, dos casos de loucura e de suicídio entre sua tropa. Não há uma compaixão pelos invasores. Mas o diretor também procura assegurar que não há ódio ou ressentimento, seguindo os valores ideológicos internacionalistas.

A rendição de Paulus e dos remanescentes do 6º Exército é acompanhada do retorno do tema militarizado de *Tannenbaum*, que rapidamente dá lugar a uma lenta cacofonia dos mesmos metais, enquanto a câmera segue os alemães esfarrapados, desmoralizados e desprovidos do antigo orgulho e organização militares.

¹⁹¹ Samsonov (1986, p.422) afirma que o documento da rendição contém as assinaturas de Rokossovsky e Voronov.

¹⁹² O tempo nublado impediu o emprego das forças interarmas da aviação. Petrov se engana ao colocar aviões na blitz soviética (SAMSONOV, 1986, p.277-278).

As últimas palavras do filme são de Stalin: a leitura de seu agradecimento às tropas, feita por Rokossovsky ao lado de Voronov, concluída patrioticamente com o hino nacional soviético. Uma transição conduz da Stalingrado em ruínas ao Kremlin, e ao escritório de Stalin, que observa Berlim com sua lupa. Segue-se seu olhar de confiança e determinação, ainda com o hino como fundo musical. Stalingrado é o ponto de viragem para a queda de Berlim. Como o letreiro final deixa claro, com uma mensagem de Stalin, após Stalingrado as forças alemãs jamais se recuperaram. A mensagem é estritamente nacionalista. Pouco há de ideologia socialista ou marxista ao longo do filme, com a exceção das cenas dos trabalhadores preparando as defesas da cidade – classificadas por Tchuikov como tão ruins que um caminhão poderia derrubá-las. Sabiamente, confidenciou não saber quem as erigiu (TCHUIKOV, 1966, p.76) – ou assumindo o comando dos tanques. O único momento em que poderia se encontrar a temática internacionalista, a da questão Balcânica, esconde parcamente o crescente sentimento eslavófilo de antes da Primeira Guerra. Mostrar os militares alemães comuns como humanos tampouco significava a sobrevivência da ideologia. A película consolida no campo da cultura as transformações que o regime sofria desde o começo dos anos 1930. A ideologia revolucionária em grande parte estava soterrada, ao menos internamente. O regime movia sua base de sustentação para grupos conservadores e tradicionalistas, em expansão. A normalização do Estado favorecia a transferência do poder de órgãos eminentemente partidários para os estatais (LEWIN, 2007). A política cultural pretendia arregimentar os diferentes grupos e estratos sociais do país para o consenso em torno da centralização do poder, justificada pelo culto à personalidade. Ao mérito de Stalin governar. A constituição de uma importante zona de influência, para além da antiga aliada Mongólia, bem como o reconhecimento internacional como uma superpotência, inseria o governo soviético em intrincados interesses de Estado, que pareceriam espúrios aos revolucionários de 1917 e suas condições diplomáticas mais severas, porém mais simples. O filme de Petrov sobreviveria à desestalinização mutilado e reaproveitado por películas posteriores.

3.3. *Klyatva*, 1946

Um dos clássicos do cinema do alto stalinismo e dos filmes mais importantes de Chiaureli, possui um trecho de sua história ambientada em Stalingrado – cerca de um quarto da película. Os outros três quartos tratam da campanha de industrialização da década de 1930 e da temática realista socialista do controle do homem sobre a natureza o país e a humana. O

próprio desenvolvimento da cidade de Stalingrado, com suas fábricas químicas, de máquinas e motores, se dá sob essa retórica. Quase uma prequela para o mundo socialista paradisíaco de trabalho, paz, cultura e desenvolvimento econômico, do pré-guerra pintado pelo mesmo diretor em *Padenie Berlina*, quatro anos depois, e com um orçamento muito mais generoso. Porém, enquanto este último dura 22 minutos, o pré-guerra de *Klyatva* [Juramento], possui 53, encerrando-se da mesma forma: a mocinha sendo carregada nos braços do herói em um cenário de ruínas – que fora um idílio minutos antes das bombas caírem.

As origens de Mikheil Chiaureli, que se tornaria o diretor das grandes superproduções stalinistas, foram bem mais simples – e despolitizadas. Seus primeiros filmes – aliás, os primeiros feitos na Geórgia – seguiam o espírito da NEP: histórias cheias de aventura ou drama, que atraíssem o público pagante. No caso do público de Chiaureli, histórias com princesas medievais da montanhosa Geórgia. Seus filmes tornaram-se mais políticos com a maior pressão do regime nos anos 1930 e com a obtenção de orçamentos maiores. Seu *Velikoye zarevo* [O grande brilho], 1938, marcou a estreia de Gelovani no papel de Stalin. Kenez (2001, p.208) aponta que a representação do líder, apesar de não ser a primeira, seria uma das mais importantes para a entronização de todas as suas características e na formação do cânone stalinista no cinema. Em *Giorgi Saakadze*, de 1942, a história da rebelião do príncipe georgiano contra os persas transforma-se na resistência popular a um invasor que arrasava tudo ao seu caminho – um filme ideal para o público do Cáucaso em vésperas da invasão alemã que o atingiria.

Seu último filme produzido pelo pequeno estúdio georgiano, o Gruzuya-Film/Tbilisi-Film, em 1946, antes do diretor conseguir encomendas e contratos muito mais vantajosos com o maior estúdio do país, e passar a viver na capital. Com o orçamento ainda bem menor do que em produções posteriores, opta por utilizar imagens de arquivo para representar a Batalha de Stalingrado. O roteirista é novamente Pavlenko¹⁹³. Ao contrário de *Padenie Berlina*, que

¹⁹³ Radzinsky (1997, p.538) é um dos defensores da ideia de que Stalin estava por trás dos roteiros de vários filmes: “Ele [Pavlenko] tinha, de fato, sido apenas coautor desses filmes. “O juramento” do título foi aquele feito por Stalin sobre o caixão de Lenin. Pavlenko mostrou o manuscrito de seu script para meu pai [o pai do autor fora editor da revista *Shkvall*, sediada em Odessa. Além de ser roteirista atuante nas primeiras décadas do cinema soviético e amigo de Eisenstein]. Foi profusamente adornado com notas marginais feitas pelo próprio herói. Stalin, o líder, corrigiu o retrato de Stalin, o personagem do roteiro. Pavlenko disse ao meu pai que “quando Beria entregou o roteiro anotado para Chiaureli, o diretor, ele disse que *O juramento* deve ser um filme sublime em que Lenin é João Batista e Stalin, o Messias”. A linguagem deste seminarista traiu a autoria dessa observação. Assim, *O juramento* tornou-se um filme sobre o Deus-homem”. O líder de fato fez anotações e correções em vários roteiros – como a comédia musical *Volga-Volga* ou o biográfico *Schors* – que estão armanezados nos arquivos estatais russos, como lembram os irmãos Medvedev (2006). É aparentemente, no entanto, o único autor a citar a existência de correções também em *Klyatva*, sem referenciar a existência do roteiro original nos arquivos. Afirmar que tal ordem provinha diretamente de Stalin em razão da analogia bíblica e de seu passado de seminarista em Tbilisi parece demasiadamente frábil. Pavlenko teria se tornado o principal

faz com que Stalingrado pareça ser uma vitória imediatamente após a de Moscou (o que serve para aumentar o tom triunfalista do filme de 1950, com Stalin cobrindo-se de glória enquanto a Alemanha amarga apenas derrotas), sem permitir perceber a envergadura do avanço alemão entre a contenção da contraofensiva soviética de inverno no início de 1942 e a ofensiva em Stalingrado e no Cáucaso até o fim de setembro do mesmo ano, o filme de Chiaureli menciona brevemente a tragédia da segunda metade de 1942. *Klyatva* [Juramento] acusa a negação ocidental de abrir um segundo frente naquele ano como o fator que possibilitou o novo avanço alemão. O filme, focado no esforço de mães (e também das famílias) a construir o socialismo sob o comando de Stalin, abre o plano de combate com uma mãe, com os cabelos cobertos pelo lenço, arrastando um corpo em meio à fumaça, movimentação de tropas, trincheiras e tiros. Os personagens femininos ainda são fortes, solenes e decididos, como nos filmes produzidos durante a guerra (YOUNGBLOOD, 2007). Varvara (Sofia Gyatsintova), enquanto escolta seus netos e outras crianças, consegue travar breve luta com um soldado inimigo antes de ser salva. Mesmo perdendo os dois filhos, consegue se reerguer das ruínas das fábricas de Stalingrado, que havia ajudado a construir – vaticinando o destino da cidade. Percorre as fileiras de soldados com seus clamores de guerra. O que era apenas o prenúncio da verdadeira honra: ser recebida no Kremlin, com Stalin a agradecendo, como símbolo do trabalho e luta das mães da pátria soviética, e beijando sua mão como reconhecimento.

Jukov, Vasilievsky, Voronov, aparecem no filme. Voroshilov e Budionny, apesar de toda a incompetência demonstrada durante a guerra, também. Seus laços políticos com Stalin não foram destruídos apesar de seus fracos desempenhos. Cabe a Stalin rabiscar em seu mapa a manobra em pinças que planejou para Stalingrado e dizer a seus abatidos generais que “o período defensivo da guerra terminou”.

A unidade do centro com a periferia, o comando com os comandados, é reforçada pelos frequentes encontros do líder com a protagonista Varvava, ou a presença deste e de seu filho em Moscou. É nesta cidade que seu filho mais novo presta juramento, durante as comemorações do aniversário da Revolução de Outubro e o início da contraofensiva soviética de cinco de dezembro de 1941¹⁹⁴.

roteirista do regime. Tal ascensão não fora feliz, e sim motivada pelo medo de purgas. Sua posição como membro do partido desde 1920 não seria sólida o suficiente diante de erros cometidos nas roteirizações, segundo o autor. O roteirista ganhara notoriedade em biografias políticas. Em 1940 elaborou o script de *Yakov Sverdlov*, de Protazanov (TAYLOR, 1998, p.226).

¹⁹⁴ Segundo McGarry e Carlsten (2015, p.31), quando Chiaureli exibiu *Klyatva* no Festival de Veneza, foi interpelado se não considerava o filme demasiadamente propagandístico e contrário ao gosto popular. O diretor respondeu que todos os filmes são políticos. Expectadores de determinado meio político, no entanto, estão

3.4. *Padenie Berlina, 1950*

O maior expoente filmico do culto à personalidade de Stalin possuiu uma breve passagem em Stalingrado. A honra de dizer que “Stalin sempre está entre nós” cabe a Tchuikov (YOUNGBLOOD, 2007, p.99), consagrado como um dos grandes generais de Stalin. O letreiro na abertura apresenta o crédito do marechal Jukov (Fyodor Blajevich) em segundo lugar entre os militares, atrás apenas de Vasilievsky (Vladimir Lyubimov). Tal posição, no entanto, é enganosa, já que o militar é novamente aliado da memória da vitória em Stalingrado. Como em Hollywood na mesma época, atores poderiam fazer parte da representação coletiva de personagens. Ao se destacarem em um papel, e se relacionarem bem com um diretor que poderia chamá-los novamente para outro filme, atuando com o mesmo personagem ou em um novo com personalidade parecida, passavam a encarná-los. Aconteceu com Díki e com Gelovani no papel de Stalin (Gelovani sequer conseguia outros papéis que não o do líder, o que foi para ele uma condenação ao ostracismo com a desestalinização). E com Blajevich no de Jukov. O ator já o havia interpretado em outro filme do mesmo diretor, *Klyatva* [Juramento], de 1946. O público soviético não era geneticamente diferente do americano. Desejava reconhecer os rostos de atores em determinados papéis. E se familiarizava com eles quando repetidos. O sistema de estrelato na URSS tampouco era avesso ao americano, apesar da permanência de atores, roteiristas e diretores num único estúdio ser mais raro.

O duelo de egos entre os ditadores encontra na batalha por Stalingrado seu ápice. Hitler (Vladimir Savelev, com o rosto vincado pela maquiagem para se assemelhar ao personagem e transmitir um aspecto bestial e desequilibrado), após a crise com seus generais provocada pela derrota em Moscou, concebe a ideia de “acabar com Stalin em Stalingrado, como um símbolo” não junto a eles, em sua bem equipada sala de guerra, mas numa alcova, local em que Eva Braun (M. Novakova) se reunia para mexericos com outras fúteis damas alemãs. Sua decisão não é cotejada por especialistas e militares, mas insuflada pela bajulação de Braun: “sim, querido, você é onipotente”, “só você poderia ter uma ideia tão boa”. O tirano, nada modesto, responde de uma maneira caricata e exagerada que acentua o tom satírico: “sim, só eu. Você está certa. Eu sou um gênio”. Só então volta para junto de seu

acostumados a sua correspondente retórica. A propaganda ocorreria sem a percepção do público soviético. Segundo Taylor (1998, p.229), Chiaureli utilizou cartazes de propaganda do regime compostos por M. Toidze em 1941 para elaborar *Klyatva*.

estado-maior. Que age de maneira semelhante a Braun. Hitler confunde a vida particular com a liderança, cujo resultado só pode ser desastroso. Apenas Göring (Jan Werich, ator tchecoslovaco) possui coragem de alertá-lo para a carência de material bélico para uma ofensiva daquela envergadura. Hitler projeta que a IG Farben disponibilizaria combustível e os capitalistas ingleses tungstênio (wolframium, contrabandeado de Portugal através da Espanha) e cromo¹⁹⁵.

Göring – Meu Führer, eu já chamei Bedstone.

Hitler – Quem é Bedstone?

Göring – O representante de empresas britânicas na Suécia. Ele está intimamente ligado aos círculos dominantes da Grã-Bretanha.

Hitler – Intimamente conectado? Sim (PADENIE..., 1950).

Configura-se a aliança imperialista liberal e fascista numa cruzada anti-bolchevique. Não se pode alegar que a história se tornou mais atraente com a inserção da aliança comercial entre capitalistas alemães e anglo-americanos, transferida do pré-guerra para o meio do conflito. O encontro de Göring com o capitalista inglês Charles Bedstone (não há nenhum empresário ou adido comercial com esse nome nas versões da *Istoria*) possibilitou ao diretor Chiaureli inserir uma subtrama com tendências do gênero de espionagem, popular naquele momento. Mas, antes de tudo, tornou-se sim mais conveniente à propaganda do regime. O prenúncio da Guerra Fria, que já se configurava na mente do público com crises entre as superpotências, como o bloqueio de Berlim em 1948-49, as guerras civis na Grécia e China, as rebeliões anticoloniais na Indochina e Malásia/Indonésia, a crise do Estreitos Turcos e disputas territoriais com a Turquia (LEFFLER; PAINTER, 2005) – Stalin fizera o pedido de uma base militar na região durante as negociações de paz, pois, para a URSS os estreitos do Dardanelos e do Bósforo eram a única saída possível para a sua frota do Mar Negro e de contato entre esse mar interior e as demais frotas no Báltico, Ártico e Pacífico, constituindo uma preocupação estratégica de largo alcance para os czares, os soviéticos (que conseguiram as bases de Tartus e Latakia na Síria) e a Rússia de hoje (com acesso aos portos do Chipre),

¹⁹⁵ Roland (2018, p.198) aponta que o tungstênio era fornecido pela Espanha e o cromo pela Turquia. A *Istoria* de 1960 (p.32) fala de monopólios americanos que investiram na produção de tungstênio na Alemanha nazista, porém antes da guerra. Seu terceiro volume (1961, p.8) cita as empresas alemãs que o produziam, além de outras sediadas em países cativos da Europa Ocidental. Como Roland, menciona apenas Espanha e Turquia como fornecedores de cromo e tungstênio fora do controle formal alemão. Os negócios entre Alemanha e EUA eram frequentes e variados antes da guerra. E mesmo em seu início, antes do ataque japonês e da subsequente declaração de guerra de Hitler. Um exemplo interessante é o da distribuidora da MGM na Alemanha, que era um dos maiores mercados para filmes americanos. Em 1933 o regime aprovou uma lei que impedia a remessa dos lucros para o exterior. Em 1938 a MGM passou a retirá-los da Alemanha por meio de uma troca de bônus e créditos com fábricas de armamentos alemães nos Sudetos e Áustria, contribuindo para o esforço bélico nazista (URWAND, 2014, p.166).

além disso, ainda possuíam litígios territoriais com a Turquia, que recebera território anteriormente armênio (incluindo o simbólico monte Ararat) ao fim da Primeira Guerra Mundial, constituindo uma das poucas áreas dos tempos czaristas e mesmo pré-1904 que a URSS não recuperou com o fim da Segunda Guerra – e a crise provocada pela retirada de tropas anglo-soviéticas do Irã (JOHNSTON, 2011, p.130). Em seis meses a Guerra Fria conheceria seu primeiro grande conflito com a eclosão da Guerra da Coreia, em junho de 1950.

Göring – Os americanos estão vindo com um grande ataque aéreo. Podemos ir para um abrigo antiaéreo.

Bedstone – Esses ataques americanos são apenas fumaça e clarões [...].

Göring – Estamos muito necessitados de tanques para uma nova ofensiva. Como você sabe, o endurecimento do aço implica cromo e wolframium. E não recebemos o suficiente da Turquia [...].

Bedstone – Nós fizemos tudo para ajudá-los. Não há segunda frente, e é uma grande pergunta se vamos abri-la. Você deve valorizar esse fato.

Göring – Nós o fazemos. E nós tomaremos Stalingrado [...].

Göring – Nós somos sua fortaleza. Se não lidarmos com a Rússia, vocês e a América terão que começar tudo de novo (PADENIE..., 1950).

O sistema capitalista, em busca da reprodução do capital a qualquer custo, seria o grande motor por trás da dualidade do comportamento anglo-americano, oscilando entre ataques anêmicos aos nazistas e uma cooperação econômica subterrânea voltada contra o aliado soviético e seu sistema rival. Os aliados ocidentais e as forças do Eixo se reconheceriam como rivais econômicos, porém alinhados na cruzada antissoviética. A cooperação econômica entre o capitalismo liberal e o fascismo, as inversões americanas e outros processos financeiros seriam largamente lembrados e empregados pela historiografia soviética da Guerra Fria para culpar os aliados ocidentais pela remilitarização da Alemanha e a Segunda Guerra (MAISKI, s/d). Durante a guerra, de tentativas de forjar uma paz em separado com a finalidade de deixar a URSS lutando a sós contra o nazismo¹⁹⁶. No pós-guerra e durante a Guerra Fria, por tentativas de reerguer o militarismo alemão (ocidental) e lança-lo novamente contra a URSS e seus novos aliados¹⁹⁷ do Leste Europeu (BEZIMENSKI, 1967).

¹⁹⁶ Por exemplo: “Durante as negociações em Londres e Nova York, em maio e junho, os governos dos EUA e do Reino Unido asseguraram à delegação soviética que a segunda frente seria aberta em 1942. Ao mesmo tempo, representantes não oficiais dos círculos industrial e financeiro dos Estados Unidos e da Grã-Bretanha conduziram negociações secretas com representantes da Alemanha em Lisboa e na Suíça sobre a possibilidade de concluir uma paz separada” (POSPELOV, 1961, p.400).

¹⁹⁷ Imaginário ou não, sincero ou publicitário, o receio soviético fundamentava-se no não-reconhecimento pela Alemanha Ocidental das novas fronteiras do Leste, entre esta e a Alemanha Oriental e desta com a Polônia. Tal fato era levado a público pelas constantes crises em Berlim, suscitadas por Khrushchev. A *Ostpolitik* alemã ocidental era vista com desconfiança, como na crise tchecoslovaca. Brezhnev transformou o reconhecimento mútuo como uma de suas principais metas diplomáticas. O que conseguiu por tratados em 1970 e 1973 (CRUMP, 2014, p.125; 150).

figura 21



Negócios na política: a burguesia dita as cartas para os nazistas. A vitalidade do tema, apesar da continuidade, se esvaíria nos anos Brejnev – ao menos nos filmes ambientados na Segunda Guerra. Filmes de ação da Guerra Fria, como *Oдиночное Плавание*, o mantém. *Vdali ot Rodiny* [Longe da pátria]. Aleksei Shvachko, 1960; *Padenie Berlina* [A queda de Berlim]. Mikheil Chiaureli, 1950.

Chiaureli utiliza imagens de arquivo (que por sua vez já constituíam uma encenação produzida dias depois do fato) para exibir o encontro das tropas da Frente do Don e de Stalingrado fechando o cerco à cidade. Como todas as cenas grandiosas de combate foram realizadas no verão, é de supor que razões financeiras também levaram o diretor a essa decisão. O envolvimento é heroicizado também pelo fundo sonoro. Chiaureli e Shostakovich escolheram a música coral *Slavsya, slavsya, svyataya Rus!* [Glória, glória a você, santa Rus¹⁹⁸], que encera a ópera *Uma vida pelo czar*, de Glinka¹⁹⁹. Tchuikov (Boris Tenin) aproxima-se do trio de combatentes ao som do hino militarizado.

Kostya – Camarada comandante. O que é tudo isso? [Pergunta sobre o som diegético do alarido da tropa]

Tchuikov – Stalin disse uma vez: “O sol brilhará do nosso lado da cerca”²⁰⁰. Então, esse dia chegou. As frentes do Don e Stalingrado uniram forças. Os alemães estão cercados. Este é o grande ponto de virada na guerra.

Aliocha – Camarada comandante.

Tchuikov – Sim?

Aliocha – Permissão para falar?

Tchuikov – Permissão concedida.

Aliocha – Há o boato circulando que Stalin chegou. Que ele está aqui²⁰¹.

Tchuikov – Nunca houve uma época em que lutássemos sem Stalin. Stalin está sempre conosco.

Aliocha – Exatamente (PADENIE..., 1950).

A divinização de Stalin ocorre mais uma vez²⁰². A marcha final da ópera é apenas orquestral na película, sem o coral. Se mantivesse a letra original de Glinka (que Shostakovich certamente conhecia), repetiria:

Glória ao nosso Czar russo,
Para o nosso Czar governante dado por Deus.
Possas o teu clã imperial ser imortal!

¹⁹⁸ Na tradução de Davies (1996, p.994). Outra tradução possível é “Seja gloriosa, glória, santa Rus!”.

¹⁹⁹ A ópera, considerada reacionária, fora banida das apresentações oficiais no país com a Revolução. Ressurgiu junto com o tradicionalismo e foi reabilitada em 1939, higienizada e rebatizada com o nome do protagonista, *Ivan Susanin* (DAVIES, 1996, p.994). Receberia ainda uma publicação em 1942 e uma gravação em 1947.

²⁰⁰ O general, em seu livro, fala do mote “também haverá festa na nossa rua” (Tchuikov, 1966, p.232).

²⁰¹ Boatos e romantização utilizados como propaganda para elevar o moral das tropas não eram frequentes apenas entre os soviéticos. O futuro general neozelandês Bernard Freyberg ganhou notoriedade durante a Batalha de Galípoli por atos de bravura. Churchill, com a reputação em jogo por conceber o ataque, divulgou a história de que o novo herói se alistara nas forças de Pancho Villa enquanto se dirigia da colônia para a metrópole e chegara ao posto de general dos rebeldes. Ou que possuía 27 ferimentos de guerra. O mito só foi definitivamente negado no pós-Segunda Guerra, após nova utilização durante a campanha da Grécia e Creta, quando o general reconheceu que ferimentos de bala deixam marcas de entrada e saída (BEEVOR, 2008, p.110-111).

²⁰² A reação real dos soldados parece ter sido diferente, segundo Beevor (2015, p.202-203). O grito de guerra *Za Stalina!*, “Viva Stalin”, seria mais fruto da propaganda do que ações verdadeiras.

Que a nação russa lhes conceda a bênção (DAVIES, 1996, p.994-995).

Figura 22



O stalinismo em seu auge: Stalin representado por um judeu (acima) e um georgiano – sem espaço para Jukov entre seus generais. *Stalingradskaya bitva* [A Batalha de Stalingrado]. Vladimir Petrov, 1949; *Padenie Berlina* [A queda de Berlim]. Mikheil Chiaureli, 1950.

A marcha toca enquanto falam de Stalin. E desaparece aos poucos quando o corte nos leva diretamente para ele, em seu gabinete no Kremlin. O hino não é dedicado aos soldados, mas ao seu líder, que repete as glórias dos czares de princípios do século XIX, em campanhas que chegaram até a França ou a Itália, o tempo de Glinka. A música é uma introdução ao verdadeiro gênio militar da Segunda Guerra, que, mais uma vez, é modesto:

Durante todo o filme os generais não são mais do que meros apêndices de Stalin. Não há mais a autonomia de decisões que os militares também exibiam em filmes passados. Quando Chiaureli põe na boca de Stalin essa frase, seu intuito é compará-lo com os maiores nomes da estratégia alemã desde o fim do século XIX, e anunciar que os sobrepujou. No entanto, a cena não pode ser uma repetição de Hitler se autoproclamando genial. Deveria ser suave e indireta, além de manter o vínculo do líder com as pessoas comuns que encarnava, ainda mais que o partido – a simplicidade de espírito.

Ninguém nega a Roosevelt ou a Churchill a vitória na Segunda Guerra. Stalin temia que, mesmo sendo o condutor último do país e de suas resoluções, sua imagem fosse subestimada. O discurso dos trotskistas da Quarta Internacional, que supunham que a vitória fosse do povo, mas não do líder, que não diferia muito de grupos dentro da URSS, colocava em xeque o projeto de Estado unitário ao invés de federativo, de centralizado ao invés de descentralizado, defendido por Stalin desde a década de 1920. O reconhecimento de seu mérito capitaneando o Estado e derrotando a Alemanha e sua zona de influência – que em 1941 era praticamente toda a Europa continental, era o maior trunfo de Stalin na luta pelo seu projeto e na pacificação das lutas intestinas do partido e do Estado e para o controle das crescentes forças sociais que se demonstraram difíceis de se dominar na década de 1930, por maior que fosse a coação utilizada pelo sistema de segurança interno (LEWIN, 1988).

3.5. *Soldaty*, 1956

Com a desestalinização e o Desgelo no mundo artístico soviético, o cinema soviético mudou profundamente. Os cineastas não precisavam mais manter o tom didático, obrigatoriamente. Não necessitavam, em decorrência dessa exigência, traçar a biografia ou a hagiografia de líderes políticos e militares. O degelo permitiu a experiência de possuir escolhas muito mais variadas, ir muito mais longe com críticas sutis, além de permitir análises

abertas dentro de certos limites. Apesar do clamor do regime pelo engajamento dos estúdios e diretores na pregação ideológica e política, não havia mais meios eficazes para os impor – e os diretores foram bem menos fiscalizados e compelidos a contribuir com a cultura oficial do que os romancistas. Os expoentes mais indóceis destes acabaram sofrendo pressão até pessoal de Khrushchev em congressos e foram forçados a produzir autocríticas caso desejassem manter seu espaço em órgãos e publicações estatais (MEHNERT, 1966, p.222). O mesmo não aconteceu com diretores de estúdio e cinema. A pressão não é unidirecional, no entanto. A abertura de Khrushchev se vê premida no mundo artístico tanto por aqueles que a querem radicalizá-la como por aqueles que a querem impedir (ROTHBERG, 1972, p.60). A capacidade do regime soviético em proporcionar e impor o consenso entre as diferentes facções políticas e sociais do país diminuiu muito após a morte de Stalin. As diferenças que marcam a URSS são mais visíveis nas telas. Segundo Youngblood (2007, p.108), o foco dos cineastas passou dos líderes e comandantes para a experiência individual de gente comum diante dos horrores e traumas psicológicos da guerra, seja no front militar ou doméstico.

Soldaty [Soldados] baseou-se no livro do jornalista e escritor Viktor Nekrassov, *V okopakh Stalynhrada* [Nas trincheiras de Stalingrado], de 1946. Que também foi o roteirista do filme. Tenente numa unidade de sapadores, combateu em Stalingrado. A obra contém algumas de suas memórias pessoais. Apesar de o autor descrever atos criminosos no Exército Vermelho, como o envio de soldados em missões suicidas por pura incompetência dos superiores, inseriu elementos que agradavam ao regime, e ao próprio Stalin, que leu o livro. Ganhou o Prêmio Stalin de segundo grau em 1947. Com a desestalinização, aderiu formalmente aos grupos de acadêmicos liberais que desejavam acelerar e ampliar o processo. Conquistou relevância entre eles e um assento entre os líderes da revista *Novy Mir*, polo do pensamento crítico. Com o fechamento do regime nos anos Brejnev, passou a integrar grupos de oposição aberta, que aumentavam em número, membros e alcance da rede (CLAUDIN, 1983, p.25; 71; ROTHBERG, 1972, p.32; 55) tornando-se um dissidente. Em 1966 foi um dos signatários da carta dos intelectuais contra a reabilitação de Stalin. Entre outros, a assinaram o diplomata Ivan Maysky, o físico Pyotr Kapitsa, o diretor de cinema Mikhail Romm, o físico Andrei Sakharov, o famoso artista de cinema e um dos líderes do sindicato dos cinematógrafos Innokentiy Smoktunovsky. A pressão pública (e de facções do próprio partido) sobre o governo surtiu resultados que não foram nem uma vitória nem uma derrota. Stalin foi reabilitado pelo 25º Congresso do PCUS apenas parcialmente, e seu círculo, como Molotov e Malenkov, não o foi. O governo soviético mudara suas técnicas de repressão. Nekrasov, durante uma de suas viagens ao Ocidente, perdeu sua cidadania soviética e não

pôde retornar. Sua literatura foi proibida em instituições públicas, e *Soldaty* foi retirado dos cinemas e televisão (CORNWELL, 2013, p.578-579).

Alguns autores compreendem o cinema soviético como a ponta de lança cultural do regime. Este prepararia o caminho para a aceitação de políticas públicas com a inserção de temas propícios na mídia soviética. Da mesma forma que se deveria ler minúcias nos jornais para captar as ações do Kremlin – incluindo programas futuros em busca de apoio popular, a ascensão e o enfraquecimento de personagens do mundo político segundo sua disposição em fotos ou número de menções, e buscar por desacordos no *Pravda*, jornal do partido, e no *Izvestia*, do Estado, para perceber disputas entre os dois grupos (TATU, 1970), os filmes também evidenciariam futuras medidas governamentais, como também suas disputas internas. Certamente a lealdade e o carreirismo de diretores e chefes de estúdios permitiram tais ações, que não se restringiam ao antigo mundo socialista. O modelo funciona parcialmente quando aplicado ao stalinismo. Por meio da ação ministerial, os estúdios recebiam listas com o tema que os filmes deveriam abordar durante certo prazo²⁰³. Mesmo assim, diretores como Eisenstein produziram críticas ao regime, como em *Ivan, o Terrível, parte II*. Segundo Rappaport (p.133-134), Stalin buscava uma aproximação histórica entre a *oprichniki*, a guarda de Ivan e seu NKVD, como guardiões do Estado russo. Porém, o próprio Stalin acusou os *oprichniki* representados no filme de comportavam-se como a Ku Klux Klan. Teria entendido que o diretor mostrara um Ivan preocupado com o próprio poder e não com o fortalecimento do Estado, e que este personificava o próprio secretário-geral (BEUMERS, 2009). Com o fim do uso de listas com a morte de Stalin e a reforma dos estúdios, que descentralizava as decisões, as atribuías e priorizava a autocensura, impor tal comportamento seria muito mais difícil. Não se pode afirmar que *Soldaty* foi uma ofensiva diante da opinião pública. O filme, de 1956, não ficaria pronto para os meses seguintes ao XX Congresso²⁰⁴. O relatório secreto de Khrushchev foi apresentado de última hora, enfrentou uma forte oposição e quase não pode

²⁰³ A primeira das listas temáticas foi constituída em 1931, em reuniões entre burocratas do Estado e dos estúdios. Os filmes deveriam ser estritamente sobre a construção do realismo e a revolução cultural. No entanto, sua meta não foi alcançada pois os estúdios não conseguiram que os roteiristas produzissem scripts no número necessário e que fossem aprovados a tempo. E filmes que fugiam completamente às ordens foram produzidos. Em 1932 outras organizações passaram a influenciar na elaboração da lista: grupos e clubes de trabalhadores e de leitura, os próprios trabalhadores do estúdio e a direção deste. Apenas então o plano temático de cada estúdio seguia para o Ministério do Cinema, depois pela censura - Glavrepertkom (GRK), Comitê Estatal de Repertório - e, em seguida, para o Agitprop do Comitê Central do PCUS. A partir de 1933, associações locais do partido e o Orgburo do Comitê Central passaram a interferir. No fim dos anos 1930 o procedimento mudou e o Comitê Central e o governo passaram a impor as listas anuais por decreto (MILLER, 2010, p.93). O regime de Stalin enfrentou uma longa luta para submeter de direito os estúdios e mesmo assim com resultados concretos variáveis, sem nunca alcançar o domínio absoluto, como no caso de *Zvezda*, 1949. O que reforça as ideias de Ferro (1992).

²⁰⁴ Youngblood (2007, p.118) marca o ano de 1957 como sendo o da estreia de *Soldaty*.

ser lido (LEWIN, 2007; MEDVEDEV; MEDVEDEV, 2006). Porém, em seguida, ao contrário do que a maioria da literatura academia afirma, o documento não permaneceu secreto para o grosso da população soviética²⁰⁵.

O filme inicia-se em julho de 1942, no leste da Ucrânia. Exibe em plano geral um exército amplamente sem armas, em retirada, vindo em direção da câmera. Quando esta se aproxima de alguns soldados, em um plano médio pela lateral, estes carregam suas PPSHs nas costas, com bandoleiras. Os soldados se debatem pela água para os cavalos. Mas são afastados dela, que segue seu destino de servir aos animais sedentos. Os três soldados protagonistas, Kerjentsev (Vsevolod Safonov), Valega (Yury Solovyov) e o batedor do regimento Ivan Sedykh (Vladislav Kovalkov), pedem aos habitantes do vilarejo alimentos e outros produtos, como fumo, sem muita cordialidade. Velhos campesinos e campesinas olham com preocupação e com o orgulho ferido as colunas desorganizadas em retirada. Se recusam a acreditar que o exército está lutando. Acreditam que estão sendo abandonados, deixados para trás, nas mãos dos nazistas. Um ancião vestido como cossaco retira das mãos dos jovens soldados o tabaco que haviam compartilhado. Revela-se que Kharkov caiu, como também Rostov, e os alemães chegaram ao rio Don. O narrador aponta que o exército continua se retirando cada vez mais para o leste... em colunas parcialmente motorizadas - acompanhadas por carroções, e a multidão de civis a pé, que é bombardeada segundo o rito da blitzkrieg em busca do caos nas vias de comunicação.

Era o momento das acusações de Khrushchev contra Stalin e sua condução da ofensiva de Kharkov. O filme necessariamente deveria realizar uma propaganda pró-Khrushchev segundo as teorias totalitaristas. No entanto, o diretor Aleksandr Ivanov conseguiu se referir a Kharkov com ambiguidade. Os soldados são informados da derrota do Exército Vermelho enquanto já batiam em retirada para o Leste. Nesse momento descobrem

²⁰⁵ “No dia 5 de março o carimbo “ultra-secreto” na folha de rosto foi substituído por “não destinado à publicação”. A gráfica do Comitê Central imediatamente imprimiu milhares de cópias do relatório em forma de panfletos de capa vermelha, que passaram a ser distribuídos a todos os comitês regionais, municipais e distritais do Partido na União Soviética. De acordo com a recomendação do Comitê Central, o relatório de Kruchev foi lido em milhares de reuniões promovidas em todo o país por organizações do Partido e do Komsomol, destinadas aos membros do Partido e também a militantes que não eram filiados a ele”. “Como me lembro daqueles dias! Na época, eu era diretor de uma pequena escola rural perto de Leningrado, e de uma hora para outra chegou uma ordem: fui instruído a reunir todos os professores às 4 horas da tarde do dia seguinte no clube da olaria próxima. Participaram também muitos dos operários da fábrica e gerentes do kolkhoz e do sovkhoz locais [...]. A reunião foi aberta por um membro do raikom, informando-nos que leria o texto completo de um relatório secreto apresentado por N. S. Kruchev no 20º Congresso do Partido, mas que não haveria perguntas nem debate. Não poderíamos fazer anotações” [...] “Houve lugares em que a reação ao discurso não foi assim tão tranquila. Em certo número de reuniões, houve pedidos de debate. Em diferentes partes do país, havia quem se suicidasse ao voltar para casa” e na Geórgia, apesar de não ter sido lido para a população, como nos outros cantos do país, o boato se espalhou rapidamente na capital, Tbilisi, ocorreram manifestações nacionalistas e stalinistas, revolta com tiros e repressão policial com mortes (MEDVEDEV, MEDVEDEV, 2006, p.139-140).

que se dirigem para Stalingrado. A notícia da derrota é recebida com surpresa, tristeza, e, pelo olhar do tenente Kerjentsev, esperança de uma vitória a ser alcançada na próxima batalha. Kharkov é a razão do desastre que se abateu sobre o exército, como o locutor chama a atenção ao dizer que a causa da história narrada no filme se encontra lá. Ao mesmo tempo é ligação com o sucesso em Stalingrado, que o público já conhece. Um stalinista poderia entender como uma isenção do líder falecido, bem como o expectador reformista ver uma implicação sobre Stalin. A lembrança da batalha da qual Khrushchev fez um amplo esforço para se desvencilhar (para, por meio de Yeremenko, se ligar a muito mais notável vitória no Volga) poderia indicar até uma crítica ao atual secretário-geral. Certamente seria muito mais interessante para o novo líder que tal evento fosse esquecido, ou, no mínimo, que sua narrativa da culpa de Stalin e de sua isenção no resultado funesto, conhecida de todos pelo relatório secreto (KHRUSHCHEV, 1971, p.274-275) fosse explicitada. O nome da cidade é referido raras vezes. Em momento algum o nome do comandante-em-chefe é aludido.

Khrushchev não detinha o consenso político no país em 1956. Dois grupos políticos importantes competiam pelo controle político: os conservadores encabeçados por Molotov e os reformadores moderados, por Malenkov, e ambos davam sinais de convergência contra o inimigo comum. Apenas no ano seguinte Khrushchev conseguiria arregimentar forças suficientes no Comitê Central do partido para derrotar ambos os grupos e exonerar de seus cargos seus líderes.

O filme de Ivanov poderia sofrer com a censura caso o resultado saído da reunião extraordinária do Comitê Central de 22 a 29 de junho de 1957 fosse diferente²⁰⁶. Experiente em lidar com o momento político e rescaldado pela não-liberação de seu filme *Zvezda* (1949-53) até que Stalin falecesse – o que também o impediu de receber novos contratos no período, além de ter um filme, *Zakon jizni* [A lei da vida], codirigido com Stolper retirado de distribuição em 1940 após críticas no *Pravda* (ROLLBERG, 2009, p.667-668), preferiu manter em aberto as opções em torno de Kharkov.

²⁰⁶ No Politburo (renomeado para Presidium entre 1952 e 1966) votaram pelo seu afastamento Molotov, Malenkov, Voroshilov, Kaganovich, Bulganin, Saburov, Pervukhin, além do apoio do chanceler Shepilov. Votaram a favor de Khrushchev ele mesmo, Mikoyan, Suslov e Kirichenko. No entanto, na votação no Comitê Central, com seus 307 membros (SEGRILLO, 2015, p.234), a decisão do Politburo foi revogada. Molotov, que fora chanceler, foi rebaixado para embaixador na Mongólia; Malenkov, que fora ministro da Eletrificação, foi enviado para dirigir uma hidrelétrica no Cazaquistão; Kaganovich, que detivera a pasta dos Transportes e fora um importante nome na coletivização, tornou-se diretor de uma indústria de potássio (usado em fertilizantes e cimento) nos Urais; Shepilov, que publicara livros de economia a pedido de Stalin, acabou no departamento de Economia da Academia de Ciências da Quirguízia (WATSON, 2005, p.262-268). Destinos muito diferentes daqueles que as oposições dos anos 1920 enfrentaram na década seguinte. E que expressam o humor de Khrushchev.

A paz ainda reinante no campo, reforçada pelas imagens campestres, a névoa, os animais e pessoas se deslocando lentamente, é substituída pelo trabalho febril dentro da cidade, com a preparação da artilharia antiaérea. Os três amigos são alojados numa casa de uma família do extrato médio urbano. Partilham de seu samovar até seu piano. Passam o tempo flertando sobre a ponte do Volga e nas proximidades do Mamaiev Kurgan. O tempo que deveria ser dedicado à instrução é utilizado para uma roda de conversa. Apenas a aproximação do major faz com que os soldados voltem à aprendizagem do desmonte da metralhadora Degtyerev. O chefe da família anfitriã, Georgy Akimovich (Evgeny Teterin), demonstra preocupação com os rumos da guerra - e com o grau de engajamento dos soldados. O exército teria se tornado especialista em se retirar para longe do inimigo. Lembra que Napoleão também penetrou profundamente no país, e que a estratégia russa era a retirada, porém agora a União Soviética sentia a falta do pão do Kuban, do carvão de Donbass, do petróleo de Baku. O soldado responde que a luta pode continuar nos Urais. O senhor responde com desdém, “heróis”. Duvida que o soldado seja um comunista. “Um comunista não fecha os olhos diante do que está acontecendo”. Nada mais distante do soldado pétreo, robótico, sem expressão, uma perfeita máquina militar, do cinema stalinista. O pedido por humanismo no cinema soviético, repetido por vários diretores mesmo antes da condenação de Stalin, permitiu a Ivanov mostrar uma tropa despreocupada, pouco interessada na batalha ou em seu dever, trocados pelos prazeres da juventude. Ainda assim, o hábito de forragear e buscar alimentos (com ou sem o consentimento de seus donos) e as condições do aquartelamento foram amenizados, ou ao menos não foram tratados com o mesmo tom crítico. O comando do exército também é criticado. Os homens do tenente Kerjentsev conseguem ocupar a primeira trincheira de defesa alemã no Mamaiev Kurgan. O capitão Abrosimov (Boris Ilyasov), ao desejar uma promoção junto ao Estado-Maior, ordena que a tropa conquiste também a segunda linha, apesar da chuva transformando em lama a encosta da colina a ser escalada e enregelando os homens. O resultado óbvio é o aniquilamento da tropa²⁰⁷. O intelectual tenente Farber (o primeiro papel importante de Innokenty Smoktunovsky, posteriormente famoso com o papel do Hamlet de Kozintsev. O ator combateu em Kursk) declama um discurso contra a tolice de muitas ordens – o que não deixa de ser delicado num sistema econômico e social baseado no cumprimento de ordens emanadas de um plano quinquenal ou de um centro.

²⁰⁷ Beevor cita vários episódios durante a batalha em que a tropa recebeu missões disparatadas dos oficiais soviéticos. A própria supressão do bolsão foi feita com táticas antiquadas, com o uso dos soldados soviéticos em linha. Alvos fáceis para os alemães entrincheirados (BEEVOR, 2015, p.429).

Os alemães não são os monstros ou os palhaços do cinema stalinista. O próprio Nekrasov atua no filme como um prisioneiro alemão. Uma postura que sugere que não há diferenças ou graduações na humanidade de soviéticos e alemães. Mas há certamente uma hierarquia em conforto material, como os soviéticos descobrem ao adentrar no abrigo do inimigo e encontrarem um gramofone, violão, uma rica luminária sobre a mesa, em contraste com a simplicidade do reduto soviético.

A desconstrução da narrativa oficial sobre a guerra vai além da imagem do combatente e do exército. Akimovich, tio de Lusia, é certamente um judeu, já que sempre permanece com seu quipá. É um dos primeiros personagens judeus em filmes sobre a Segunda Guerra. O roteirista Nekrasov engajou-se na luta pela memória do holocausto judaico. Foi o primeiro a propor um monumento às vítimas em Babi Yar, local em que 33 mil judeus de Kiev foram fuzilados em 29-30 de setembro de 1941, por meio de outra publicação liberal, a *Literaturnaia gazeta*, em 1959²⁰⁸.

Quando a médica Lusia (Tamara Loginova), caso amoroso do tenente Kerjentsev, é evacuada da cidade, o faz num bonde superlotado, do qual a moça fica dependurada apenas pelos braços. O trabalhador soviético que visse a cena poderia pensar em seu próprio cotidiano. A calma imagem da despedida sofre um corte abrupto com o anúncio do narrador de que a guerra já chegara na cidade, e com o cenário de destruição: a praça central bombardeada, a refinaria em chamas.

Nem tudo é crítica no filme. Se o fosse, a censura pediria modificações demoradas e caras para que fosse liberado. Assim, há também elementos patrióticos e que reforçam a justiça do sistema: é a própria brutalidade da guerra que galvaniza a resistência dos soldados antes despreocupados. De garotos insolentes e que procuravam distanciar-se das responsabilidades militares, ou de intelectuais que pareciam totalmente deslocados como comandantes, em choque com seus subordinados menos instruídos, forjam-se valentes soldados, que libertam a cidade. Abrosimov, ao invés de uma promoção, é conduzido para a linha de frente pelas autoridades após sacrificar sua tropa. Kerjentsev, no hospital, do outro lado do Volga, enquanto é cuidado por Lusia, mostra que a deus-nos-acuda dos primeiros dias foi substituído pela ordem, o desabastecimento, pela chegada de novas armas. Se o início do

²⁰⁸ Talvez como forma de apagar a memória das vítimas judaicas para sublinhá-las como vítimas soviéticas, como tantos ucranianos, russos e outras nacionalidades (além do fato de que a maioria dos judeus mortos na Segunda Guerra era cidadã soviética), ou pelo sentimento antissemita presente na Ucrânia e Rússia, ou apenas para urbanizar a ravina de Babi Yar, a prefeitura de Kiev pretendia construir no local um estádio. Nekrasov escreveu em sua carta: “Como isso é possível? Quem poderia ter pensado em tal coisa? Encher uma ravina profunda e no local de uma tragédia tão colossal, para se divertir e jogar futebol? Não! Isso não deve ser permitido!” (DOBROSYCKI; GUROCK, 1993, p.65. Tradução livre).

filme é sombrio, seu fim redime os combatentes e as instituições²⁰⁹. Como o livro do próprio Nekrasov, torna-se uma história de superação.

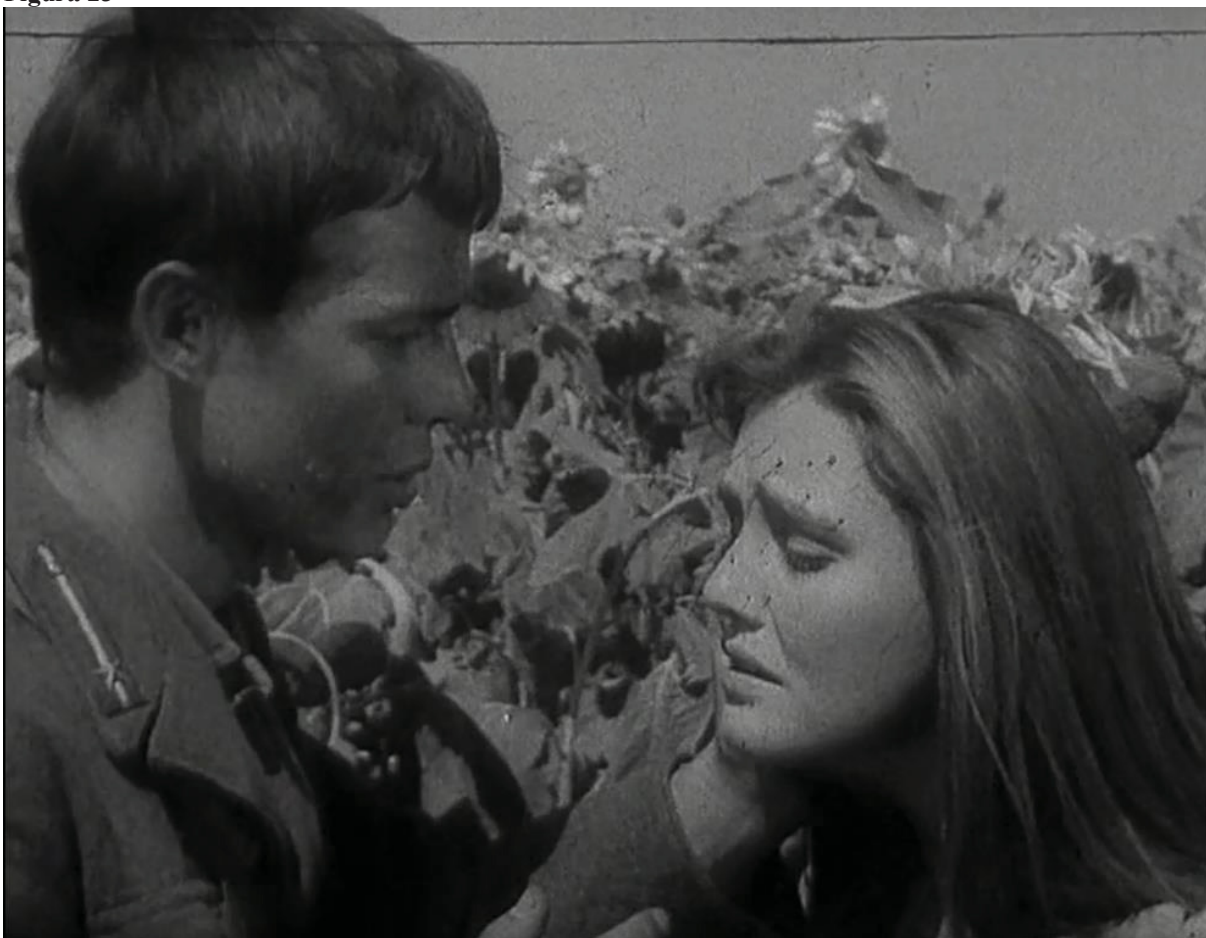
3.6. *Italiani brava gente/Oni shli na Vostok, 1964*

Com a morte de Stalin a URSS mudou sua política econômica externa. Ao invés de concentrar seus esforços apenas no comércio com os países do Terceiro Mundo, agora também procurava introduzir-se no sistema comercial e financeiro mundial²¹⁰. Com o passar dos anos, bancos estatais soviéticos assegurariam até investimentos de multinacionais capitalistas (FERNANDES, 1991). No cinema, o resultado dessa inflexão foi a transformação do sistema de coprodução. Esta, se restringia apenas aos países socialistas, como Cuba, por exemplo (*Ya Kuba/Eu sou Cuba*). Agora os estúdios da União Soviética eram incentivados a buscar investimentos estrangeiros interessados nos baixos custos e excelente material humano soviéticos (ainda menores do que o de franceses, ingleses e italianos). Os soviéticos asseguravam a distribuição interna e promoviam acordos sobre os direitos internacionais. Alguns países da Europa Ocidental, notadamente França e sobretudo Itália, participaram ativamente destes negócios, que se tornaram prática comum. *Osvobojenje* teve cenas gravadas na Itália, conduzidas pela Dino de Laurentiis Cinematografica. O próprio Dino De Laurentiis (produtor-executivo de *U-571: A Batalha do Atlântico*, *Hannibal*, *Veludo azul*, *Rebelião em alto mar*, *O Ovo da serpente* e até mesmo *Conan, o bárbaro* e *Orca: a baleia assassina*) foi um dos produtores. Estúdios europeus como Pinewood Studios e Cinecittà eram procurados para coproduções com os Estados Unidos. Agora a Mosfilm tornava-se um concorrente no campo europeu.

²⁰⁹ O próprio Nekrasov, em entrevista, forneceu sua impressão do trabalho com o cinema ao participar de *Soldaty*: “Depois de percebermos as opções, ficou claro que, seguindo cegamente o livro, você destrói o livro e o futuro filme. O cinema não consegue digerir tudo. Ele tem suas próprias leis, e as leis são muito duras: uma sessão de uma hora e meia, um rolo de filme de 2700 metros, o roteiro não excede oitenta páginas na máquina de escrever. E na história 250 páginas - 13 folhas impressas. O que devo fazer? [...] Na linguagem cinematográfica, isso é chamado de “motivar”. Esse é o mesmo pensamento, os mesmos eventos básicos, os mesmos personagens principais, mas não necessariamente as mesmas “circunstâncias propostas”. Em suma, você está fazendo um pouco “fora” do trabalho, tira dele o mais essencial e molda algo novo, calculado não mais para o leitor (o diretor e os atores não contam), mas para o espectador, que tem requisitos muito diferentes para você, o escritor, do que o leitor” (NEKRASOV, 1990, p.60. Tradução livre). Condições comuns a um processo de adaptação.

²¹⁰ Os próprios soviéticos, no entanto, preferem mencionar apenas o aumento de seu intercâmbio comercial com países socialistas e do Terceiro Mundo, em uma terminologia que seria apropriada por Gorbachev, anos mais tarde: “La ampliación de las relaciones monetario-mercantiles en los vínculos comerciales exteriores de la URSS está determinada por el considerable aumento del comercio exterior, en primer término con los países socialistas, y también por la ayuda financiera que la Unión Soviética presta a los países socialistas y a muchos países subdesarrollados” (ALAJVERDIÁN, 1970, p.130).

Figura 23



A política de negócios: uma trama secundária apresenta o primeiro romance ítalo-russo num campo de girásois. *Italiani brava gente/Oni shli na Vostok* [Eles foram para o leste]. Giuseppe De Santis; Dmitry Vasilyev, 1964.

Italiani brava gente/Oni shli na Vostok [Eles foram para o oriente], 1964, foi uma coprodução entre URSS (Mosfilm) e Itália (Coronet e Galatea). Codirigido por Giuseppe De Santis e Dmitry Vasilyev (codiretor com Eisenstein de *Alexandre Nevski*), recebeu quatro roteiristas: Sergey Smirnov, Ennio de Conchini, Giuseppe De Santis e Augusto Frassinetti. O elenco era ainda mais internacional, com o hábito italiano de contratar atores americanos para papéis principais como forma de alavancar a bilheteria: Arthur Kennedy e Peter Falk, além de italianos como Riccardo Cucciolla, Raffaele Pisu, Andrea Checchi e Gino Pernice, além dos soviéticos Valery Somov e Lev Prygunov em papéis de italianos e aqueles em papéis de partisanos e soldados soviéticos, como Tatyana Samoilova (Veronica de *Quando voam as cegonhas*), Janna Prokhorenko (Shura de *A balada do soldado*), Sergey Lukyanov (o professor de *Povest 'plamennykh let*) e o austro-soviético Erwin Knausmüller.

As locações do filme ocorreram no próprio rio Don. A história trata das experiências do 8º Exército Italiano, ou Armata Italiana in Russia, ou ARMIR²¹¹, desde a chegada da tropa, no verão de 1941, até a sua destruição no inverno de 1942-43, com a Operação Saturno. Os italianos, em sua maioria motivados de início, perdem gradativamente a fê diante da crueza do combate no Oriente, da esperança de serem vistos como libertadores naufragar rapidamente, de testemunharem e serem obrigados a tomar parte na escravização da população local – fundamentalmente mulheres dos kolkozoes, da arrogância dos oficiais alemães (sendo forçado a tocar sua harmônica, o soldado italiano decide executar *A internacional* diante dos prisioneiros soviéticos. O oficial alemão retruca a brincadeira ameaçando os cativos para que cantem), de seu papel nos combates, do clima (em uma cena, a tropa, marchando e sentindo o calor da estepe, vê pavorosas nuvens negras escurecerem o céu rapidamente, gerando chuva congelada e enregelando os homens despreparados). Recusam-se a fuzilar civis acusados de serem partisans, mas são novamente compelidos a fazê-lo. Enquanto os soldados italianos desenvolvem simpatia pelo povo soviético, o oficial fascista mantém-se aferrado aos nazistas – até o momento em que o exército no Don entra em colapso e seus próprios homens o executam. Na sala do capitão, os quadros acima de sua mesa são os da família real de Savóia, com destaque para Vittorio Emanuele III em uniforme militar. Mussolini está em um canto escuro da sala. Quando um italiano deserta para os partisans é acolhido como herói. Nas trincheiras nas proximidades de Stalingrado soviéticos e italianos disputam a posse de uma lebre abatida. A corrida de um soldado de cada lado para apanhar o troféu primeiro ganha o clima de uma partida de futebol. Ao matar o soviético, o oficial fascista gera revolta em sua tropa. Sob o peso da Operação Urano, o capitão monarquista dá ordens de resistir enquanto for possível, e não resistir até a morte. Aos 1:35:24 as cenas do ataque soviético de *Stalingradskaja bitva* são inseridas – apesar do filme contar com tomadas próprias com amplo maquinário nazista e soviético. Elas são agrupadas não como material documental, real, mas como parte da ficcionalização. Sua retirada, no entanto, não é vergonhosa como na obra de Petrov. Recuam ordeiramente, enquanto parte da unidade fornece fogo de cobertura. Essa ordem desaparece com novos ataques de artilharia e cavalaria na continuação da Batalha do Don²¹². O exército italiano desintegra-se e o diretor nos faz acompanhar seus destinos

²¹¹ Nos primeiros meses da invasão ainda não existia o ARMIR, mas sim o Corpo Spedizione Italiana in Russia, CSIR, tornado exército apenas com a ampliação do efetivo em março de 1942. Com o cerco de Stalingrado, não puderam sustentar a linha do rio Chir. De seus 229 mil homens, 85 mil foram mortos e 30 mil feridos (JOWETT; ANDREW, 2001, p.10-11).

²¹² Crociani e Battistelli (2011, p.39) mencionam o alto preço da retirada italiana de Stalingrado e do Don sob fogo soviético. O XXX Battaglione Guastatori, já dizimado para 480 homens em 1 de janeiro, foi reduzido para 121 no dia 27.

individuais: prisão soviética, a emboscada vingativa contra o oficial fascista, a morte por congelamento, a tentativa ensandecida e mortal de voltar para a Itália a pé.

Os roteiristas italianos e soviéticos procuram afastar a imagem do contingente italiano do alemão. A tropa e mesmo alguns oficiais são mostrados com simpatias apolíticas, socialistas ou monarquistas. Há apenas um fanático fascista. Foi possível exibir o exército italiano sob um ângulo amigável pois este não executou tarefas de ocupação na campanha russa. Diferentemente dos teatros grego, iugoslavo e etíope, ou de outras unidades a serviço do Eixo, como a Divisão Azul espanhola. Também marcava a aproximação do cinema dos dois países pela segunda vez – a primeira, com a estética do Cinema Neorealista e o do Desgelo, a segunda, no campo da indústria cinematográfica, resultando em sucessos como *A tenda vermelha*, de 1969, dirigida por Mikhail Kalatozov (que também produziria o filme de guerra *Quando voam as cegonhas*) de produção ítalo-soviética mas com uma equipe das mais diferentes nacionalidades, desde o ator escocês Sean Connery até o maestro italiano Ennio Morricone. A versão obtida é a soviética: com falas em russo para personagens soviéticos e a dublagem de estilo soviética sobre os personagens italianos. A dublagem soviética consistia de apenas uma voz, um único narrador, dublando todos os personagens, masculinos e femininos. Esse modelo durou mais que a URSS e apenas recentemente modelos exteriores de dublagem penetraram na Rússia. O modelo stalinista de fazer com que personagens alemães ou de outras línguas falassem o russo na película caiu com o líder. O modelo da dublagem única é largamente empregado nos filmes de Ozerov.

3.6. *Vozmezdie*, 1967

Quatro anos após o filme crítico a Stalin *Jivie i myortvye* [Os vivos e os mortos], de 1964 – e o único a ter coragem de tocar seu nome em plena desestalinização – Aleksander Stolper usou material de um monumento ao stalinismo, como *Stalingradskaia bitva*, ao invés de material de cinejornais. Certamente o filme de Petrov possuía cenas de ação que o orçamento de Stolper não comportava. As cenas são empregadas durante vários momentos do filme, ao todo, quatro vezes na primeira parte e outras duas na segunda. Reforçam a guerra como grandiosa e heroica, ao gosto da administração Brejnev. Ao mesmo tempo, *Vozmezdie* [Retribuição], de 1967, é uma produção pequena, de baixo orçamento, muito menor que *Jivie i myortvye*. Segundo Youngblood (2007, p.145), a queda de Khrushchev e a ascensão de Brejnev deixaram os estúdios e diretores desnorteados. Preferiram esperar por normas claras dos novos limites de liberdade artística ao invés de se lançarem a ela e a testarem. Assim, não

existiram blockbusters para as celebrações dos vinte anos do fim da guerra, em 1965, nem em quase toda a segunda metade da década.

O letão Stolper foi aluno de Kuleshov e posteriormente de Eisenstein no *Vserossiyskiy gosudarstvennii institut kinematografii*, VGIK (Instituto de Cinematografia do Estado de Toda a União), e viria a ser professor na mesma instituição a partir de 1964 (ROLLBERG, 2009, p.668). O filme é a continuação de *Jivie i myortvye*, passando do cenário do fronte central da invasão até a vitória em Moscou para o de Stalingrado, para onde todos os personagens principais do filme anterior são enviados. O roteiro é parcialmente inspirado na experiência de seu autor, o famoso escritor e jornalista tenente-coronel Kontantin Simonov, que foi o correspondente de guerra do jornal oficial do exército, o *Krasnaya Zvezda* [Estrela Vermelha], cobrindo batalhas como a de Khalkhin-Gol e Odessa, além de trabalhar também em Tashkent e o choque sino-soviético em Damansky. O diretor possuía um histórico de ampla colaboração com Simonov:

Stolper ganhou uma reputação duradoura através de sua associação de longa data com o autor Konstantin Simonov (1915-1979), cujas peças e romances sobre a Grande Guerra Patriótica ele adaptou para a tela: *Um Rapaz de Nossa Cidade* (Paren 'iz nashego goroda, 1942, codirecionado com Boris Ivanov [1908-1964]), *Espere por mim* (Zhdi menia, 1943), *Dias e Noites* (Dni i nochi, 1945), *Os vivos e os mortos* (Jivie i mertvye, 1964) sobre a batalha de Stalingrado, e sua continuação, *Retribuição* (também conhecido como *Não se nasce soldado/Vozmezdnie*, 1969), assim como *O quarto* (Chetvertyi, 1973) (ROLLBERG, 2009, p.668. Tradução livre).

A história começa com Serpelin, em seu abrigo em Stalingrado, despedindo-se de outro ano terrível em desenvolvimentos e de quebra nas esperanças na guerra para os soviéticos, como fora o de 1942, e as recentes derrotas nas mãos dos alemães e de seus aliados do Eixo, entre os meses de maio e agosto, na ofensiva falha que resultou no bolsão na região da cidade de Karkov no leste ucraniano, na curva do Rio Don, com o Exército soviético disperso em sua outra margem, e nas imediações da cidade de Stalingrado e do Volga – local em que o personagem se encontra, e imaginando que a guerra chegou a sua metade, com a tomada da iniciativa pelos soviéticos. O major-general Serpelin (Anatoly Papanov) retorna como homem simples, que come com seu filho em Moscou, pão, salame, caviar enlatado e vodka. Mas é capaz de fazer ameaças de envio para o tribunal militar pelo não cumprimento de ordens por parte do major Barabanov (Vladimir Sedov), que acaba se ferindo gravemente numa tentativa de se redimir.



O líder militar como mais importante que o líder político: Ozerov exibe o fictício desfile do Estado-Maior de Jukov pela devastada e reconquistada Ielnia, ao som da fanfarra. O corte seguinte nos leva a um silencioso Stalin tomando seu chá com caviar: o diretor cria uma sucessão da atividade para a inatividade. *Bitva za Moskvu* [Batalha por Moscou]. Yuri Ozerov, 1985.

A mulher de Serpilin enfarta e este procura não abandonar o teatro de operações. Mesmo assim o comandante do front o envia para Moscou. O dever militar vem antes da família. Se sente culpado pois não há nada que possa fazer para salvar a vida de sua esposa. Enquanto seus homens padecem na linha de frente. A família aparece apenas como mais um elemento para o dever militar, por Serlipin vir de uma estirpe militar e sentir que não está honrando seu nome por estar longe de Stalingrado.

O retorno do correspondente Sentsov (Kirill Lavrov), agora como capitão do exército, mostra o desprezo dos militares profissionais pelos intelectuais – algo que o próprio Simonov deve ter experimentado por ser ambos, mas visto como pela segunda posição pelos demais militares. A humanidade dos personagens, característica do *Desgelo*, permanece. O major-general Kusmit (Alexander Plotnikov) assume que tem medo, diante de sua própria tropa.

Simonov, com o narrador em off (Leonid Khmara, voz conhecida dos soviéticos por sua narração de documentários, o que atribui maior autoridade e veracidade. O que é reforçado com o uso do tema musical das transmissões do Sovinformburo duas vezes na segunda parte do filme), procura apresentar sua versão como a do soldado comum. Sua penosa e mortal tarefa de conquistar cada centímetro do mapa, que representam quilômetros e dias de combate e frio subpolar para o soldado. Esse “sentir na pele” não se traduz com perfeição em seus personagens: praticamente todos são oficiais, comandantes de suas próprias unidades, sejam de morteiros, metralhadoras, etc. Lembra a crítica de Mehnert²¹³ de que os literatos mostravam o mundo a sua imagem – o mundo dos níveis médios da sociedade soviética, desaparecendo de suas tramas o proletariado.

Quando o filme se move em direção ao front doméstico, não procura pelos trabalhadores do chão da fábrica, mas sim pela médica militar Tanya (Lyudmila Krylova), que é evacuada pra Tashkent, no Uzbequistão. Não há luta de classes. Apenas choque cultural: assim que sai do alojamento russo, depara-se com uma incompreensível briga no idioma local. As casas são cúbicas e de barro, ao invés de madeira com telhados inclinados para a neve. A música oriental é ritmada, de tambores e trombetas e não melodiosa, com balalaicas e acordeões. O caminhão em que obtém carona está carregado com o algodão da Ásia Central. O público das repúblicas eslavas e bálticas é levado para um mundo completamente diferente do seu.

A doutora é enviada a Stalingrado. Ao percorrer o campo alemão devastado, crivado com material de guerra destruído e corpos, o narrador aponta que se trata de lições cruéis da guerra, mais fortes que os alemães. No campo de concentração para prisioneiros de guerra mantido pelos alemães dentro do bolsão de Stalingrado, os médicos militares derretem a neve na cozinha de campanha. Os prisioneiros estão tão desnutridos que não podem ingerir alimento sólido. Rastejam esperando pela morte. O diretor não mostra os soldados cadavéricos. Vemos apenas os olhares dos médicos lançados aos cativos: o oficial, de indignação; o subalterno, de pena. “O que eles viram, os deixaram sem forças para ver”. O narrador continua com a descrição das pilhas de cadáveres, indistinguíveis uns dos outros. O diretor usa o close na cerca de arame fardado para transmitir a crueza do que é dito pela voz

²¹³ “Outro sintoma do período burguês encontrei-o no fato comentado atrás, de que os escritores se ocuparem principalmente com o ambiente da classe superior. Quando não o fazem por iniciativa própria, outros o exigem. O escritor soviético K. Minz, por exemplo, que ainda conheceremos como autor da novela sobre a bela, mas imprestável *Poiema*, escreveu o roteiro de um filme que girava em torno de um caixa de banco. Os diretores cinematográficos protestaram, dizendo que um simples caixa não pode ser herói de um filme de sucesso. O manuscrito foi alterado: o herói era caixa só no começo do filme, depois era promovido a diretor” (MEHNERT, 1966, p.111).

de Deus. Quando entram no refúgio subterrâneo e encontram outros moribundos, apenas a tênue voz é perceptível, como som diegético em off²¹⁴. “Era difícil o trabalho daqueles que precisavam distinguir os vivos dos mortos”. No tom poético da narração composta por Simonov, a oposição de vivos e dos mortos, dos destinos daqueles que seguem vivos e daqueles que não, é recorrente. Perto do fim da película, quando o oficial alemão pede pelo atendimento a seus homens com frio ao mesmo corpo médico, recebe a resposta de que devem se movimentar para se aquecer. Ele, com um aceno da cabeça, parece compreender a resposta como decorrente de seus próprios atos.

Como o narrador aponta, todos os homens das mais diferentes unidades (ou melhor, seus comandantes, pelas escolhas de Simonov e Stolper) estão ligados – pela dor, pelo orgulho, e pela vitória. O informe da TASS, ouvido pelos autofalantes em Stalingrado ou Tashkent, reúne a todos os personagens, reforçando a ideia do vínculo: dos soldados enregelados e cobertos de sangue passa-se para os operários do fronte doméstico. A união de militares e trabalhadores e as cenas de multiculturalismo são as únicas mensagens políticas pró-regime. A mensagem principal do filme é de patriotismo e de culto não à guerra, mas ao ethos militar. Não há chauvinismo russo, uma vez que se prefere utilizar o termo *Rossiya* soviética à *Rússkoie*, denotando características territoriais e não étnicas. *Rossíiskoie* refere-se a todo o território russo, incorporando povos etnicamente não russos, como os mordóvios. *Rússkoie* é o termo para o território ou sua população não etnicamente russos (BERTONHA, 2009, p.166). De genuinamente marxista não há o menor traço. O que é notável para um escritor que estava tão ligado aos segmentos sociais e políticos apoiadores da linha-dura que participou de várias denúncias a outros autores e membros da intelligentsia ao longo das décadas de 1950-70, por considerá-los antinacionalistas ou demasiadamente negligentes, como a poetisa Anna Akhmatova, os escritores nobelizados Pasternak e Solzhenitsyn e o físico ganhador do Nobel da Paz, mas acusado de transmitir informações sobre a bomba atômica soviética aos EUA, Sakharov.

3.7. *Neve ardente*, 1972

Youngblood (2007, p.166-67) faz sua análise de *Neve ardente* [Goryachiy sneg], 1972, de Gavriil Yegiazarov, baseado na novela de Yuri Bondarev, ambientado em Stalingrado. É o modelo do filme de combate em pequena escala que deu continuidade ao

²¹⁴ A situação dos prisioneiros de guerra soviéticos no bolsão era similar às dos campos de concentração. Sua condição degradante foi exposta pelos repórteres soviéticos no local (BEEVOR, 2015, p.398).

Desgelo. Kolya Kuznetsov (Boris Tokarev), o jovem oficial, não possuía conhecimento da guerra e sofre seu impacto: a indignidade da falta de descanso e a impossibilidade de oferecê-lo aos homens, o pânico do combate, o choque da morte. O comandante do batalhão, Volodya (Nikolay Eryomenko), curtido pelo combate, é o oposto de Kolya. A enfermeira Tanya (Tamara Sidelnikova), romântica, é uma presença disjuntiva: sem perceber, atrapalha aos homens. É morta ao desobedecer a ordens (quase como a enfermeira Zoya, em *Osvobojdenie*, série de filmes que Bondarev roteirizou juntamente com o diretor Ozerov). Enquanto os dois jovens oficiais mantêm uma rivalidade infantil, o comportamento do experiente general (Georgi JJionov) é o oposto. Não lutam por uma causa. Mas para se manterem vivos. Não foi um grande sucesso de bilheteria, mas conseguiu ficar na lista dos dez melhores filmes do ano da revista *Tela soviética* [Sovetsky Ekran, 1925-1941, 1957-1998], de amplo consumo no país.

O filme rompeu a tradição soviética do roteiro ser escrito a duas mãos, do roteirista ao lado do diretor, ou do trabalho individual de um novelista famoso, sendo fruto de três autores: Yuri Bondarev, o diretor Gavriil Egiazarov e o roteirista, produtor e ator Evgeniy Grigorev. Bondarev participou ativamente do combate em unidades de infantaria a partir da defesa frustrada de Smolensk. Em Kotelnikovo, nas proximidades de Stalingrado – e de onde a história do filme se passa, foi ferido e entrou em estado de choque. No fim da guerra foi direcionado para uma escola de artilharia. Filho de um chekista, agente da polícia do Estado ainda nos anos de Lenin, tornou-se um dos chefes do Sindicato dos Escritores a partir de 1971 e deputado do Soviete Supremo, entre 1980-89. Sua novela *Tishina* [Silêncio] foi das primeiras a abordar os casos dos inocentes mandados para o Gulag. Como político, revelou-se partidário da linha-dura em vários aspectos. Inicialmente elogiou a *perestroika* ao liberar a literatura e películas censuradas, mas rapidamente passou a ser um crítico severo de Gorbachev. No XIX Congresso do PCUS de 1988, que deveria iniciar a transição para uma democracia de tipo liberal com a convocação de novas eleições, acusou a política do secretário-geral de ser um avião sem um aeroporto de pouso. Em 1990 tomou parte na facção oposicionista nacional-comunista da Rússia, atemorizado com o abandono do Leste Europeu e a capitulação política, econômica, social e cultural diante do Ocidente. Participou do levante de 1993 contra Yeltsin pela Frente Nacional de Salvação, composta por partidos que misturavam alguns elementos socialistas com um nacionalismo radical. Como autor, foi inimigo fidalgal de Grigory Baklanov (BROWN, 1991, p.44-45; CORNWELL, 2013, p.182-183), o novelista que roteirizaria sua obra no filme bélico *Byl mesiats mai* [Foi no mês de maio] e que seria um dos maiores defensores de Gorbachev em seu meio. Em 2014 defendeu

a devolução da Crimeia para a Rússia. Egiazarov produziu poucos filmes. Seu nome não consta no *Historical dictionary of Russian and Soviet cinema* (2009). Seu passado como câmera e diretor de fotografia tornou *Neve ardente* acima da média soviética nesses aspectos.

Neve ardente (1969) marcou uma mudança em seus romances: além de retratar a “verdade das trincheiras”, a vida dos soldados comuns, também acrescentou a perspectiva do comando. Cornwell (2013, p.182) cita o livro como um exemplo do estilo “tragédia otimista”, que mantém um viés positivo diante da enormidade do desafio.

O filme inicia-se com fotografias conhecidas do conflito, presentes em livros, documentários, etc. A economia do filme permite que o diretor não utilize uma longa narrativa para explicar o avanço das tropas alemãs e a história da Segunda Guerra até Stalingrado. A seleção de imagens faz o trabalho, permitindo ao diretor preparar o público com o uso da música marcial e tensa. Uma das imagens é uma fotografia retirada de uma cena de *Osvobodzenie*, aos 1:12:37 minutos, lançado dois anos antes. Procura-se canonizar suas cenas não apenas como cine-documentais, representação exata do passado, mas como a própria realidade ocorrida. O mesmo ocorre com uma imagem de *Stalingradskaia bitva*, aos 1:12 minutos. A sucessão detém-se sobre um grupo de soldados. Se aproxima da foto e penetra na história: o filme propriamente dito inicia-se. Ao fim, a mesma foto de grupo. Uma nova apresentação de fotos conhecidas da campanha desde Stalingrado até a vitória na Europa nos faz lembrar que ainda existia um longo caminho pela frente até Berlim e as capitais da Europa Central e do Leste. De todos os filmes e livros soviéticos obtidos, *Neve ardente* é o único a exibir a polêmica foto com a bandeira soviética sobre o canto do Reichstag. Aos 1:38:34 minutos. Enquanto as publicações soviéticas a omitem, preferindo outras fotos sobre o Reichstag e o Portão de Brandemburgo, a mídia ocidental sempre a utiliza. A foto foi retocada de modo a esconder os dois relógios que o soldado soviético carregava no braço, prova de saque (SONTHEIMER, 2008), além do acréscimo da fumaça no horizonte, aumentando sua dramaticidade.

O general é informado da ruptura da defesa no rio Alksay e do avanço de 45 quilômetros dos tanques de Manstein e Hoth. Sobre o conselho reunido, um pequeno quadro de Stalin. Sinal dos tempos de Brejnev. O tenente-general Bessonov mostra-se preocupado. A caracterização do personagem o atribui uma bengala e dores na perna, que aperta como forma de alívio. O que sugere o devotamento do general que, como os soldados, se expõe ao perigo em seu posto de observação constantemente bombardeado. Não se importa em sofrer mais um ferimento de guerra. Há a insinuação do nivelamento do sofrimento entre tropa e oficiais. Poderia-se pensar que tal caracterização também indica que Bessonov é Yeremenko, o general

manco que enfrentou o avanço alemão na região, impedindo-os de salvar Paulus e o 6º Exército²¹⁵. Yeremenko acreditou que o cerco cairia no dia 16 de dezembro, pois Manstein chegou a apenas 65km das tropas de Paulus (BEEVOR, 2015, p.341).

Novamente o Exército Vermelho é exibido apenas parcialmente motorizado. Alimentos, canhões de menor calibre, todos são transportados por longas filas de cavalos. Oficiais de menor graduação, como o tenente Kuznetsov, movem-se montados, sem jipes americanos (o comissário aparece em um) ou soviéticos ou carros de produção nacional (como o do coronel, com uma proteção improvisada no radiador para não congelar). A artilharia precisa ser descida morosamente por cordas mantidas pela tropa em declives acentuados. A falta de mecanização gera atrasos e conflitos, como o momento em que o cocheiro é ordenado a sacrificar um animal machucado. A vagarosa cozinha de campanha, puxada por cavalos, deixa os soldados, exaustos pela marcha forçada para o rio Myshkova e por cavar o pétreo solo enregelado, famintos. O avesso de *Padenie Berlina*, em que se veem apenas caminhões, tanques, blindados, artilharia autopropulsionada e nenhum equino servindo de tração. Um exército bem mais primitivo (e desorganizado) do que políticos premidos pela Guerra Fria gostariam de ver nas telas.

Tanya não apenas atrapalha a tropa. Forma um triângulo amoroso que impede qualquer cooperação entre os dois tenentes. É fútil em seus comentários e flertes. Como enfermeira, está mais preocupada em restituir o capuz do cazaque Kasimov (Bolot Beyshenaliev) do que em cuidar do ferimento mortal. O filme deixa claro que ela se trata de uma esposa de campanha²¹⁶ do tenente, que procura ocultar o fato como forma de manter a ordem na tropa, mas apenas gera galanteios de outros homens que precisam ser afastados por ele mesmo. Kuznetsov impõe a enfermeira um dilema: alimentar o canhão que o tenente opera sozinho e abandonar a guarnição moribunda ou exercer seu dever de enfermeira e permitir que os panzers atravessem a linha do rio Myshkova, cercando e aniquilando a todos. Tanya só se executa a primeira opção sob pressão intensa do tenente. É a imagem da mulher dos setores conservadores do país, fundamentados ainda na mentalidade do passado czarista e semifeudal, defensores de uma cultura única russo-eslava-soviética (ENGLISH, 2000, p.82; 118; 136-140;

²¹⁵ Tal suposição levaria necessariamente a interpretação de que o comissário Vesnin (Anatoliy Kuznetsov), que é atingido e desaparece da história arrastado para longe, seria Khrushchev. Solzhenitsyn afirmara que o governo de Khrushchev fora um movimento do coração – emotivo, mas também compreensivo, resultado na liberação de suas publicações e sua admissão no Sindicato dos Escritores. O comissário Vesnin faz o papel de confidente do general (e não o de divulgação da linha do partido entre a tropa e oficiais – e, conseqüentemente, para o espectador), permitindo que o público entenda melhor as disposições e ordens. Yeremenko, em suas memórias, atribui a Khrushchev características semelhantes (s/d, p.399). O ex-secretário-geral, caído oito anos antes, passou a ter uma vida afastada do noticiário, isolado em sua casa, com excesso dos pleitos eleitorais.

²¹⁶ Aleksievitch (2016, p.291-292) traz em seu livro o relato nada romântico de uma esposa de campanha.

BERTONHA, 2009, p.167), que culminaria com o filme laureado com o Oscar *Moscou não acredita em lágrimas* [Moskva slezam ne verit]: a protagonista, apesar de bem-sucedida financeiramente e com um apartamento moderno, precisa se curvar ao novo marido, um simples carpinteiro, que mora num cubículo decadente – ele não pode imaginar outro relacionamento que não aquele em que ele é o homem da casa. A situação da mulher soviética, nas décadas finais do regime, era paradoxal: apesar de estarem cada vez mais presentes no mundo do trabalho externo a casa até o esgotamento da oferta de mão-de-obra (LEWIN, 2007) e comporem uma fatia cada vez maior dos operários, sua representação política minguava e não conseguiam obter altos cargos empresariais. Ao mesmo tempo, a maior parte da opinião pública considerava que as mulheres eram super-emancipadas, e que esta situação significava o abandono das funções naturais da mulher por funções artificiais, gerando problemas econômicos, demográficos e sociais (RIMASHEVSKAYA, 2002, p.264; 274-275). Opinião que também seria representada no cinema.

Figura 25



Borodino (e a própria Grande Guerra Patriótica) como a repetição da história czarista. *Bitva za Moskvu* [Batalha por Moscou]. Yuri Ozerov, 1985.

O encontro entre o general e o tanquista que deserta após sua unidade ser dizimada²¹⁷ afirma a natureza implacável da guerra – e da Ordem N° 227, que não é citada. O tanquista mantém sua vida, e aparentemente, sua liberdade, com a promessa de se lançar sobre os alemães na próxima oportunidade – uma sugestão dos batalhões penais, *shtrafbats*, muitas vezes recebiam missões suicidas.

Ao contrário do filme, as trincheiras soviéticas nesse setor eram rasas. Era impossível escavar a terra congelada em várias áreas (BEEVOR, 2015, p.320). Os homens

²¹⁷ Beevor menciona a destruição de muitos tanques soviéticos na área, perdidos entre a neblina e enfrentando os novos panzers com canhão de 88mm (BEEVOR, 2015, p.338-339).

dos dois tenentes usam barras de ferro pontudas para poder perfurar o solo. O trabalho é frenético pois sabem que suas vidas dependem da profundidade. Enquanto ouvem tiros e bombas, há tranquilidade. Ficam perplexos com o silêncio: sabem que a resistência da linha defensiva adiante cessou, esmagada, e que seus preparativos ainda não estão prontos. A menção do terror que o silêncio provoca é feita algumas vezes durante o filme. Não conseguem dormir apesar de estarem a várias horas despertos, exatamente pelo preocupante e raro silêncio dos preparativos alemães para uma nova investida contra a linha já dizimada.

A retórica oficial de amizade entre os povos da URSS é reforçada com a fala de Kasimov, ao lembrar das montanhas e rios do sul do Cazaquistão. E provocar em Kuznetsov saudades de ver rios e montanhas, após meses nas estepes do Don e Volga. Kasimov diz que o tenente deveria visitá-lo ao fim da guerra, e que se desejasse, viesse a morar no Cazaquistão. De fato, no norte da república, ainda hoje a população russa é predominante no norte do país, e na década de 1970, também no computo geral da população (MILNER-GULLAND; DEJEVSKY, 2007, p.218; BERTONHA, 2009, p.148).

O cinema soviético apresentava soldados agindo de maneira não-exemplar desde o Desgelo. No entanto, ainda não havia mostrado uma cena de pilhagem de mortos e prisioneiros. A prática soviética (ou melhor, prática geral) de pilhagem de prisioneiros acabou documentada (BEEVOR, 2015, p.439). Ukhanov (Yuriy Nazarov), no entanto, saqueia seu amigo morto em busca de vodka. No passado, o cinema soviético utilizou apenas a sugestão de saque, como em *Byl mesiats mai* (1970). No Ocidente, filmes que em algum momento tocavam nesse tema e no saque promovido pelos soldados americanos surgiram mais ou menos na mesma época, como *A ponte de Remagen* [The bridge at Remagen] (1969) ou *Guerreiros pilantras* [Kelly's Heroes] (1970).

Ao fim do filme, exhibe-se a cerimônia do batizado das medalhas na vodka, bebida em grupo²¹⁸. Ritual preciso (BEEVOR, 2015, p.236). A tragédia otimista tem lugar. A unidade de bateria é reduzida a sete homens – após um momento dramático no qual o diretor põe em suspeição seus destinos, abrindo a possibilidade ao público de que ninguém sobreviveu. A vitória relativa – cumprir a meta de não permitir a ruptura da linha; proporcionar à artilharia e unidades de tanques o tempo e condições necessárias para atacar enquanto o inimigo reagrupava e obrigá-lo a abandonar a ofensiva; a sobrevivência de combatentes e de sua história – se impõe sobre seu custo altíssimo. Em mais uma cena da tragédia, é Volodya quem se curva diante da visão da mochila médica de Tanya, e não

²¹⁸ *Bitva za Moskvu* [Batalha de Moscou], 1985, de Ozerov, mostraria a mesma cerimônia.

Kuznetsov. A música executada com balalaicas e acordeão progressivamente deixa seu tom melancólico para adotar o triunfal com a sucessão de slides do caminho para a vitória em Berlim.

3.8. *Oni srajalis za rodinu, 1975*

Segundo Youngblood, o movimento para longe da visão da grandiosidade da guerra, em direção a uma ótica de pequenas unidades de soldados anônimos, foi confirmado pelo blockbuster *Oni srajalis za rodinu* [Eles lutaram por seu país], comissionado para as celebrações dos 30 anos do fim da guerra em 1975 e entregue ao ainda mais reconhecido Sergei Bondarchuk após conquistar o Oscar com seu *Guerra e paz* [Voyna i Mir] de 1966-67. É ambientado em julho de 1942, na retirada de Kharkov e Rostov para Stalingrado. Possui a temática do filme de combate e de camaradagem. O veterano Lopakhin (Vasiliy Shukshin) aparenta ser um anti-herói, forrageando em cada vila que passa, através da sedução de camponesas (o cozinheiro Lisichenko não teme dizer que roubou verduras da horta dos kolkhozianos e um carneiro morto no bombardeio para fazer o *borsch*). No entanto, se esforça para obter os mantimentos e os divide com seu pelotão – nível em que se passa a história de fato, apesar de pertencerem a um regimento. Nem seus relatos de atrações são sempre verdadeiros – chega a ganhar um olho roxo de uma camponesa. Bondarchuk, no papel de um ferido com gravidade (Ivan Zvyagintsev), que pede que Deus o salve (Gospodi spasi), interpreta pela primeira vez no cinema soviético sobre a Segunda Guerra a dor de maneira realística, com sangue visível e convincente. Por ser operado sem anestesia e permanecer consciente, consegue ser irônico ao mesmo tempo que pode não ser levado a sério. Nesse estado chama o cirurgião (novamente Innokenti Smoktunovsky) de inimigo do povo, lembrando ao público o stalinismo, sem citar o nome de Stalin. Uma ótima decisão do diretor. De bom nível técnico, possui efeitos de disparos de armas de fogo de rara qualidade para o cinema soviético. Ao fim do filme, todos sabem que o pior ainda está por vir: os soldados ao notarem que a cidade será o local de uma defesa desesperada, e o público. O filme acaba deixando em suspeição tanto seus destinos como sua capacidade de resistir em Stalingrado. É o ponto alto do cinema dos “heróis não tão heróis assim” (YOUNGBLOOD, 2007, p.168-170).

O roteiro foi escrito a duas mãos entre o celebrado Bondarchuk e o Nobel de Literatura de 1965 Mikhail Chólokhov, sobre sua novela de 1942. O trabalho conjunto dos dois artistas já havia dado ótimos frutos com a adaptação para o cinema de *O destino de um*

homem [Sudba tcheloveka], novela de 1957. Chólokhov enfrentou problemas no vaidoso mundo da literatura soviética. O Nobel de Literatura de 1970, Aleksandr Solzhenitsyn, lançou sobre ele acusações de plágio após ter seu *Um dia na vida de Ivan Denisovich* recebido uma crítica negativa de Chólokhov. Também foi preterido pela comissão do Nobel pelo poeta e escritor Boris Pasternak (que publicara suas primeiras poesias ainda em 1914), em 1958. Dos três autores, no entanto, foi aquele com os melhores frutos no cinema soviético e russo. Cossaco do Don, participou da Guerra Civil no lado bolchevique. Sua história de relação com o regime é de apoio e crítica²¹⁹. Tornou-se deputado do Comitê Central do PCUS e do Soviete Supremo em 1961.

O filme apresenta a ótima cinematografia de Vadim Yusov, que trabalhou com Tarkovsky em seus maiores êxitos: *A infância de Ivan* (onde já se pode notar o uso dos sinalizadores como fator estético, iluminando bosques sombrios, névoa, ou refletindo na água parada dos pântanos), *Andrei Rublev*, *Solaris*. A impressão de assistir a um filme com a fotografia de Tarkovsky é inegável. O filme de combate e camaradagem para as massas torna-se também um filme de arte, com o controle do uso das cores tão bom quanto o das imagens em preto-e-branco, como a tropa passando no desfiladeiro de encostas esbranquiçadas, com o céu ainda azul do início da noite, cortado pelas rajadas douradas de tiros e da artilharia.

A capacidade do diretor de provocar a imersão do público numa verdadeira batalha, com toda a sua expectativa, seu terror e caos, precisa ser ressaltada. O faz melhor do que a superprodução *Osvobodzenie*, que quase sempre se manteve presa à estética do realismo socialista, sem muita originalidade do uso da câmera para além de planos gerais e com guias. Talvez tão bem, apesar da diferença de idade e orçamento, quanto *O resgate do soldado Ryan* (Saving Private Ryan), 1998. Vemos tanques e infantaria deslocarem-se lentamente do horizonte em direção à tela, o ruído ensurdecedor tomando conta do ambiente, os aviões inimigos que surgem do nada como trovões despejando bombas e balas. A experiência dos soldados também é compartilhada pelo plano ponto de vista, com barreiras de artilharia fazendo a terra solta das trincheiras saltar. A câmera, mesmo em plano geral, trepida com seu impacto. As bombas que caem nas proximidades e enterram os soldados vivos em seus abrigos. O uso do plano de seguimento acompanha o desenrolar de um bombardeio de saturação, ou tapete de bombas, em direção à tropa que procura se proteger de todas as

²¹⁹ O autor elevou sua voz contra as condições da coletivização no norte do Cáucaso, publicando uma série de cartas na imprensa ou as enviando para Stalin. Em cartas públicas falava em catástrofe e nos números locais da fome. Na destinada ao Comitê Central, em assassinatos em massa. Sua contínua pressão sobre o governo resultou na distribuição de alimentos em sua região – e em uma reprimenda de Stalin (MCSMITH, 2015, p.207-209; OVERY, 2009).

maneiras possíveis em suas trincheiras. Não se consegue ver o inimigo diante de nuvens de pó e fumaça tão espessos, sentimos a desorientação dos ensurdecidos defensores, inquietos com a aproximação do poderoso inimigo invisível. A música orquestral de Vyacheslav Ovchinnikov dá lugar a uma cacofonia metálica enquanto acompanhamos o terror estampado nos olhos e nos gestos de uma proteção impossível de Zvyagintsev, sua tremedeira involuntária que termina em persignação e em preces para que Deus não o deixe morrer, numa sucessão de primeiros planos e primeiríssimos planos, além do uso do plano ponto de vista para acompanharmos a pavorosa tempestade de fogo, formada por nuvens de fumaça e colunas de fogo, rolando, se expandindo e aproximando, sobre a cabeça do soldado

O diretor fez uma ótima escolha na seleção de atores. Inseriu o humor em seu filme. Mais um elemento para garantir o status de blockbuster. E escalou um dos maiores nomes da comédia soviética para o papel: Yuriy Nikulin, mímico, palhaço, diretor artístico do Circo de Moscou, como o soldado Nekrasov. Já havia participado ou protagonizado comédias campeãs de bilheteria como *Operatsiya 'Y' i drugie priklyucheniya Shurika* [Operação Y e outras aventuras de Shurik, composto por três sátiras à sociedade soviética], de 1965, *Kavkazskaya plennitsa, ili Novye priklyucheniya Shurika* [A prisioneira do Cáucaso, ou Novas aventuras de Shurik – sobre o conflito entre os tradicionalistas muçulmanos e a modernidade soviética] de 1967, *Brilliantovaya ruka* [O braço de diamante – sobre o contrabando de pedras preciosas na URSS], de 1969. Para o público, ver a face arredondada de Nikulin era um convite ao riso, gerando uma maior imersão nas cenas de humor. O ator também já havia trabalhado com o diretor de fotografia Yusov em *Andrei Rublev*. Além disso, também teve experiência de combate como soldado na Segunda Guerra (ROLLBERG, 2009, p.48; 488). Aleksei German, aprovando sua performance, o escalou para o papel do jornalista militar protagonista em *Dvadsat dney bez voyny* [Vinte dias sem guerra]. O humor, no entanto, não fica confinado ao seu personagem. Perpassa todo o filme em ótimos diálogos, como o que Lopakhin alude a Alexandre Magno e Júlio Cesar, para confusão geral entre os participantes.

A câmera, num *travelling* em plano geral, conduz o público para o amplo espaço da história: as semiáridas planuras sem fim da estepe do sul da Rússia, nas proximidades do Don e de Stalingrado. Um espaço de uma retirada aparentemente também sem fim. O plano geral cede espaço ao plano médio e primeiro plano, exibindo uniformes cobertos com o pó fino do solo local e rostos esgotados e encharcados com o calor do verão na região. A cozinha de campanha de Lisichenko (Nikolay Shutko), é tracionada por cavalo, velha e suja. No entanto, juntamente com o carroção dos feridos, é o que mais perto de mecanização possui a coluna em retirada pelo vale seco dos rios temporários. Os atrasos de Lisichenko não são os únicos

problemas alimentares. Na segunda parte do filme, ao chegarem em Sums koy, o capataz da dispensa, um estropiado de guerra, a mostra vazia. A tropa não tem como se alimentar. Lopakhin se informa sobre algum kolkhoz com viúvas – ou esposas de soldados no front – para obter comida. No entanto, a granítica kolkhoziana (Nonna Mordiyukova, a Ulyana Gromova de *A jovem guarda*/Molodaya gvardiya) é vista como uma kulak por não dividir inicialmente suas provisões. Ao entrarem no primeiro vilarejo, sua sede é descontrolada:

Beba essa água como lê as cartas de seus filhos... Lê um pouco e depois deixa para ler mais tarde [...]. Dá o balde ou vai se inchar (ONI..., 1974).

Lopakhin novamente chama a atenção para o ato de forragear, no entanto, de maneira divertida e com o consentimento das camponesas. Nikolay Streltsov (Vyacheslav Tikhonov) é o ferido de guerra que mesmo surdo e com tremores incontrolláveis abandona o hospital para se reunir com seus camaradas. Ele não retorna ao fronte pela pátria, como o título poderia sugerir. E certamente o faria no cinema não-censurado dos anos de Stalin. Mas apenas pela lealdade para com os companheiros. Um fim redentor em vista do comportamento do soldado no início do filme. Streltsov, enquanto a tropa se banha no rio, diz não ver sentido na guerra. Em sua trincheira, deixa transparecer seu nervosismo. Apanha sua arma, granada e carregadores a todo momento, apesar de estarem em nichos facilmente alcançáveis durante a refrega; ajusta a *maskirovka* de plantas sobre a trincheira. O diretor emprega o plano ponto de vista, ou câmera subjetiva, para entendermos que Streltsov distinguiu a chegada dos panzers no horizonte. Um primeiríssimo plano nos faz ver ele lançando terra do topo da trincheira em seu fundo. A câmera transita lentamente no eixo vertical, até o quadril, com manchas de umidade, e então fixa em seus pés, que distribuem e assentam a nova camada de terra. Ele sofreu de incontinência urinária diante do medo da morte? Apesar de ter o tímpano rompido pela explosão de uma bomba e estar completamente atordoado, ainda assim tenta inutilmente partir para o ataque com baionetas a partir da sua trincheira. Fica frustrado ao não conseguir se mover. Streltsov, desiludido, pouco corajoso, encontra a virtude militar através do companheirismo – e da incapacidade de se adaptar ao hospital.

Zvyagintsev é uma imagem pouco honrosa do camponês. Tolo, ingênuo e falastrão. Seu superior precisa pedir para que pare de resmungar – contra a guerra e sua condução – para não criar problemas sérios para si próprio. Enquanto os demais soldados correm atrás de comida e mulheres, como Lopakhin, ou banhos de rio, como Nekrasov e Streltsov, o mujique gasta seu pouco tempo livre consertando um trator do kolkhoz, tratado como uma relíquia, que o enche de orgulho. Em seus frequentes sonhos, vê não os companheiros, mas sim sua

cabana, adornada não com retratos de Stalin (como as casas dos operários de *Padenie Berlina*) ou o mais adequado Lenin para uma representação realizada nos anos 1970, mas com os dourados ícones ortodoxos, as plantas em vasos debaixo da janela, como uma estufa (uma fonte de alimento ocasional para os soviéticos), amenidades como a coleção de discos de 78rpm de seu gramofone, a decoração alegre de um soldado dos tempos dos czares com seu acordeão, e as moscas do verão por todo lugar. Não é um soldado. É um camponês de outra época, que persiste na URSS. Ao ver os campos queimados, diz “quanto trigo bom perdido” (reação parecida com outro camponês do cinema bélico soviético, o georgiano Giorgi Makharashvili/Sergo Zaqariadze de *O pai do soldado*/Otets soldata/jariskatsis mama, de 1965). Mesmo assim é capaz de feitos corajosos, como avançar com feições pétreas apenas com a baioneta calada contra um soldado alemão armado com uma submetralhadora – que ao contrário de Zvyagintsev possui a expressão facial de quem não está lá por vontade própria.

A capacidade de lutar dos soldados é posta à prova várias vezes. Pelos próprios pensamentos, pela falta voluntária ou involuntária de agir, pelos companheiros, pela população, como no diálogo com a velha mulher cossaca:

Lopakhin – Vovó, tem um pequeno balde para arrumar e um pouco de sal? Caçamos alguns caranguejos e queremos cozinhar.

Idosa - Quer sal?

Lopakhin – Sim.

Idosa - Não te daria nem estrume. Muito menos sal!

Lopakhin – Deus do céu! Como se atreve me dar essa resposta?

Idosa - Não sabem o que fizeram? Deveria ter vergonha de me olhar! Onde estão? Estão fazendo uma corrida através do Don? E quem vai lutar? Talvez queiram que os velhos os defendam dos alemães? Abandonam a gente... sem nenhuma culpa em vossa consciência! Então você quer sal, não? Vá pedir sal aos alemães! Eu não darei! Fora daqui!

Lopakhin – Me repreende como minha mãe.

Idosa - Você não serve nem para ser repreendido. Como conseguiu essa medalha? Caçando caranguejos?

Lopakhin – É melhor não tocar na minha medalha, vovó. Esse não é assunto seu.

Idosa - Tudo é assunto meu, caro soldado. Trabalhei como um cão toda minha vida e pago meus impostos. Fiz tudo o que o governo esperava de mim, para agora vê-los correndo como coelhos deixando que o país seja destruído? [...]

Idosa - Estou dizendo o que sei. Você é muito jovem para me ensinar algo.

Lopakhin – Se o seu filho estivesse no front agora, não me diria tudo isso.

Idosa - Se o meu filho estivesse no front? Pergunte por aí e vai saber. Tenho três filhos e um irmão lutando. E o quarto, o caçula, um menino, morreu defendendo Sebastopol. Você não está onde deveria, caso contrário, não perderia tempo falando com você. Se meus filhos voltassem, não os deixaria ficar. Daria uma vassourada na cabeça e gritaria na cara: Estão lutando numa guerra? Então lutem bem, sem vergonhas! Não deixem que o inimigo os arraste por todo o país. Não envergonhem sua mãe!

Lopakhin – Desculpe, vovó. Desculpe.

Idosa - Ei, soldado! Espere. Trate de devolver o caldeirão [entregando o caldeirão e o sal].

Lopakhin – Bem, não somos orgulhosos, pegamos de qualquer forma. Obrigado, vovó (ONI..., 1974).

Tal diálogo, entre 18:50 e 22:20 minutos, não impede de Lopakhin, diante da tropa, dizer que uma velha lhe ofereceu até manteiga...

Os soldados da unidade, predominantemente camponeses como Zvyagintsev, emitem algumas das frases mais contundentes sobre o lugar da mulher na sociedade soviética, ou melhor, na cultura russa. Zvyagintsev fica indignado com o comportamento da esposa de Streltsov que o abandonou no primeiro dia da guerra.

Não tem jeito de entender as mulheres. Afinal você é bem afeiçoado. Tem bons rendimentos como agrônomo. Que diabos ela queria? Pensou nas crianças? (ONI..., 1974).

A vê como uma rameira. A médica na aldeia é vista como uma “Katiusha de seis foguetes” por Lopakhin, que aconselha Zvyagintsev e Streltsov a falarem com ela. Nos anos 1970, com o fortalecimento do conservadorismo na sociedade soviética, a mística da mulher que deve esperar pelo retorno do soldado se fortalece ainda mais. Em outro momento Zvyagintsev procura explicar seu comportamento no combate: “era como se não soubesse o que fazer. Fiquei nervoso como uma dama” (o capataz da despensa do exército acusa o segundo sargento/*starshina* do regimento de se “comportar como uma mulher tola”). A enfermeira que vem em seu socorrido não passa de uma criança que não consegue sequer arrastá-lo para fora da cratera. Precisa ele mesmo se arrastar desesperadamente com os braços, único ponto do corpo não atingido por estilhaços, enquanto bombas e tiros ainda ecoam. A enfermeira diz já ter carregado homens mais pesados em ocasiões anteriores. Zvyagintsev lembra ter perdido peso com a vida no exército. As arengas da moça são falsas, no entanto. Mais uma vez a questão do lugar da mulher é posto em questão. Por mais que ela se esforce, é incapaz de cumprir o dever. As brincadeiras e insultos dentro do batalhão muitas vezes se produzem sobre os relacionamentos, ou as palavras de duplo sentido nada elogiosas, ou ao menos nada cavalheirescas, ditas para as camponesas.

Lopakhin – Ah, Glasha... Podia ficar com ela o resto da minha vida debaixo da barriga de uma vaca... só apertando as tetas.
Kopytovsky – Da vaca ou dela?
Kopytovsky – Isso não importa (ONI..., 1974).

Cabe à kolkhoziana Natalya Stepanovna, ao deixar o olho de Lopakhin roxo, ocupar a imagem da mulher fiel que não se esquece do marido, tão apreciada durante a Guerra e na sociedade dos anos 1970, que presenciava o aumento dos divórcios (RIMASHEVSKAIA,

2002): “Esse é o problema, todos vocês querem ser amantes. Achem que se se o marido de uma mulher está no exército, ela é uma prostituta barata?”

A bandeira soviética permanece enrolada por uma capa durante praticamente todo o filme. Só se tem certeza de ser uma ponta de lança simbólica no fim da haste, como nas bandeiras oficiais do país. Mesmo quando o regimento parte em ataque, elas mantêm-se encapsulada. Apenas no fim, quando se aproximam de Stalingrado e fazem o juramento de não recuar novamente, ouvem o discurso patriótico do novo oficial, a bandeira escarlate é desfaldada cerimoniosamente num primeiríssimo plano que cobre de vermelho toda a tela. A primeira impressão, e a de muitos desavisados, é que se trata da bandeira nacional soviética. Apenas quando a câmera abre para o plano de conjunto é que se torna perfeitamente visível que é uma bandeira regimental, do grupo de camaradas e não da pátria. Apesar dos soldados lutarem acima de tudo pela camaradagem, como o ocultamento da bandeira sugere e o filme em si evidencia, há o momento patriótico final que agrada ao regime. Durante a cerimônia fúnebre para o último oficial, o tenente Goloshchekov (Nikolai Gubenko), o já idoso segundo sargento Poprischenko (Ivan Lapikov) lembra aos demais de ter participado de quatro guerras (provavelmente Nipo-Russa – ou a “guerra não-declarada” de Khalkhyn Gol, Primeira Guerra, Guerra Civil, Segunda Guerra). É o elo da nova virtude militar do grupo. Beumers (2016), afirma que o filme mostra como a unidade lutou coletivamente contra o fascismo. O que é interessante, já que não se cita qualquer aspecto ideológico nem a palavra fascista em todo o filme. Os soldados lutam contra o inimigo, apenas. Poderiam ser tártaro-mongóis ou suecos. Apesar da temática, o relacionamento dentro da unidade não é harmonioso: o rabugento Zvyagintsev, o atrevido Lopakhin, os não-gregários Nekrasov e Streltsov, o jocosos Kopytovsky, passam boa parte do tempo se acusando e injuriando mutuamente. Mesmo assim o companheirismo prevalece, mas não quando o dever é mais importante. Os feridos Streltsov e Zvyagintsev são deixados para trás enquanto a tropa avança contra o inimigo. Por mais que observem suas condições, e estejam próximos, seguem as ordens de continuar combatendo.

Streltsov – Uma coisa está clara para mim: Isso é uma catástrofe! Uma catástrofe de magnitude que nunca vimos antes. Mas muito fácil de entender. Caminhamos por cinco dias através do Don. E então, Stalingrado. Nosso regimento foi bem castigado. O que será dos outros? De todo o exército? Eles falam “retirada, retirada”. Quando paramos de nos retirar? E você diz: “Seja feliz, está vivo, o sol brilha, está tudo florido”. Estou farto das suas flores! E não vejo razão para ter que andar com o rabo entre as pernas como um cão castigado. Certamente estamos arruinados. Se melhorassem o abastecimento lutaríamos melhor.

Lopakhin – Te digo uma coisa: se vai chorar, faça em outro lugar, certo? [...]

Streltsov – Mas poderia me dizer onde aprenderemos lutar?

Lopakhin – Aprenderemos aqui mesmo.

Streltsov – Aqui nas estepes! Estou enlouquecendo. Me sinto queimando como uma brasa! Poderia me cuspir e veria ferver seu cuspe! Estou prestes a explodir! (ONI..., 1974).

Outro momento tenso entre a tropa é o diálogo entre Kopytovsky (Georgy Burkov) e Lopakhin, que acredita poder comandar os homens assim que o último oficial morrer:

Kopytovsky – E você é o quê? Um mineiro com um pedaço de carvão como alma. Não tem talento para nada que não seja o carvão. E é um péssimo atirador... É um homem superficial. Bom por fora, mas sem nada por dentro (ONI..., 1974).

O ranzinza Zvyagintsev critica seu infortúnio de ter que cavar a trincheira no leito de cascalhos da colina, em termos próprios à sua vida anterior de camponês e tratorista de kolkhoz. Sugere que está sendo explorado pelo governo, pois ganharia mais dinheiro como civil para a execução do mesmo trabalho do que como militar conscrito:

Precisamos de dinamite e não de uma pá para fazer um buraco aqui. Eu calculo que, desde que estou nessa frente cavei tanta terra como uma escavadeira numa temporada. Alguém pode calcular o salário que receberíamos como civis? (ONI..., 1974).

Soldados não respeitam as regras da guerra: preferem matar o inimigo que está se rendendo a fazê-lo prisioneiro. “Dispare, antes que ele levante as mãos!”. Não se trata de um problema logístico de manter prisioneiros enquanto se faz uma retirada em marcha forçada. Mas sim do ódio ao invasor. Não técnico, mas emocional.

A pobreza material da população soviética é lembrada quando o mujique entra em conflito com o cirurgião por cortar suas botas de couro fino (não se diz como as arranjou) para que possa operar as pernas. “Posso tirar a bota ou tirar a perna”: comentário que não surte efeito na determinação do soldado, que, na operação sem anestesia, sente-se como o bolso de alguém que procura desesperadamente por dinheiro. Zvyagintsev também mostra ressentimento diante da política oficial do partido na questão religiosa.

Oh Deus, tende piedade de nós! Não me deixe morrer! Por favor! Ao que fomos reduzidos, desgraçados! Claro, não faço parte do partido... portanto, a religião não me está estritamente proibida. Mas mesmo assim... não me faz bem [...]. A morte não é brincadeira... todos têm o mesmo medo diante dessa maldita coisa. Não importa se é ou não membro do partido... ou só um homem comum (ONI..., 1974).

Sua fala inicia-se como som diegético interno, como a voz de sua consciência. Mas logo se torna externo, audível para todos próximos a ele. O início como voz da consciência poderia sugerir o medo de externar suas opiniões, já que a abordagem sobre a religiosidade

(cristã ortodoxa) foi variável, dependendo dos agentes locais da segurança e do partido. Assim, ao mesmo tempo em que o governo soviético promovia um revival religioso como forma de aumentar o moral e granjear apoio da tropa e dos trabalhadores (WERTH, 1966), funcionários distantes poderiam aplicar as antigas sanções contra a exibição pública de comportamento religioso entre membros do partido ou do proselitismo dos não-membros (BEEVOR, 2015), duas ações condenáveis legalmente. Apesar de toda essa crítica, o diretor (o próprio Zvyagintsev) pode alegar que se trata do pensamento condenável de elementos retrógrados. Afinal, nenhum dos personagens do filme é um herói exemplar. A correspondência censurada dos soldados mostra que as críticas ao partido não eram raras (BEEVOR, 2015, p.330).

O filme não contém apenas críticas. Também pode ser elogioso. No kolkhoz, após a derrota da primeira onda alemã, a tropa procura ocupar a crista da colina, seguindo as ordens do tenente.

Akim Borzykh (Alexei Vanin) – Tem razão ao dizer que conta conosco. A maioria de nós somos todos combatentes veteranos e estaremos com os comunistas, o que agrada o tenente.

Lopakhin – Vamos resistir, mas o que farão eles [os membros do partido comunista] ao nosso lado?

Akim Borzykh – Há muitos mais deles. Resistirão (ONL..., 1974).

Mesmo assim pode-se fazer uma leitura dúbia. Lopakhin, anti-herói, duvida da resistência dos membros do partido? Akim acredita nela, mas apenas porque são numerosos? Não há personagens claramente comunistas no filme. Tampouco há a valorização do mundo militar, com algumas exceções. Durante todo o tempo lembram-se que não são soldados profissionais. Que a conscrição os retirou de suas vidas civis. Ainda assim o comportamento ritual militar (KEEGAN, 2006) se insere gradativamente e os une num só corpo preparado para enfrentar o desafio maior de Stalingrado.

A história de produção do filme não deixa de ser trágica. Vasily Shukshin, que fizera o papel de Piotr Lopakhin, morreu de infarto do miocárdio num navio nas proximidades de Volgogrado, durante as filmagens (BEUMERS, 2011, p.157; ROLLBERG, 2009, p.638; JONES, 2001, p.2239). Yuri Soloviev precisou dublar sua voz – no cinema soviético, como no americano, era habitual gravar cenas sem som e depois preenchê-las com a dublagem dos próprios atores no estúdio.

3.9. *Soldaty Svobody*, 1977

Cinco anos após o sucesso parcial de *Osvobođenje*, Ozerov ganhou o contrato de uma nova produção, *Soldaty Svobody* [Soldados da Liberdade], que estreou em 1977. O filme foi produzido originalmente para a televisão. Logo em seguida foi modificado para um novo formato de tela e distribuído nos cinemas. Esta é a versão obtida. Os aparelhos de televisão se popularizaram na URSS²²⁰ e Leste Europeu nos anos 1970, provocando uma queda acentuada na venda dos ingressos de cinema²²¹. Assim, o regime preferiu apostar na nova mídia ao encomendar esse filme. Com um orçamento maior do que a maioria dos filmes soviéticos sobre a guerra, mas não o de uma superprodução na escola de seu anterior *Osvobođenje*, precisou utilizar algumas de suas cenas para a montagem de toda a narrativa. A adesão política irrestrita à linha do partido auferiu para Ozerov a obtenção da encomenda do filme de maior orçamento para o jubileu de 40 anos do fim da guerra, em 1985, e a permissão de utilizar esses recursos num enredo sobre a derrota de 1941. Um sonho do diretor, que desejava cobrir toda a história da guerra.

Destinado à exibição também nos países satélites do Leste Europeu²²², foi produzido pela cooperação de vários estúdios do Leste: o soviético Mosfilm, Mafilm da Hungria, Studiya za igralni filmi “Boyana” da Bulgária, Deutsche Film (DEFA) da Alemanha Oriental, PRF “Zespol Filmowy” da Polônia, Filmstudio Bucuresti da Romênia, e dois tchecoslovacos: o Filmové studio Barrandov em Praga e o Slovenská filmová tvorba Koliba em Bratislava. De todos os países libertados mencionados, a produção não conta apenas com uma contraparte iugoslava. A rebelde e isolacionista Albânia, que se libertou sem a presença soviética, não é lembrada em qualquer momento das quatro partes do filme.

Possuiu nada menos que sete roteiristas: o diretor Yuri Ozerov, o soviético Oskar Kurganov, o húngaro Bohuslav Hnoupeck, o búlgaro Atanas Semerdjiev, Dimitar Metodiev da Bulgária, Petre Salcudeanu da Romênia, Zbigniew Zaluski da Polônia.

O filme parece uma coleção de mitos políticos e militares envolvendo líderes comunistas contemporâneos e do passado. A imensa maioria de suas passagens não possui

²²⁰ Nos anos 1970 a TV já havia ultrapassado o cinema como a principal mídia na URSS (PROKHOROV; PROKHOROVA, 2016, p.6).

²²¹ Os estúdios passaram a enfrentar a concorrência com a televisão. O número de ingressos vendidos caiu 20% na década entre meados dos anos 1960 e 1970. Os diretores sofreram pressão para produzir para as massas (YOUNGBLOOD, 2007, p.143).

²²² O cinema soviético possuía um importante espaço de exibição nos aliados do Leste Europeu. O sistema de coproduções serviu também para reforçar os laços de interesses recíprocos entre estúdios e governos. Nesse sentido, o cinema destes países promovia uma reedição da atuação do cinema americano na América Latina durante a Segunda Guerra (VALIM, 2017).

qualquer menção na nova *História do PCUS* (PONOMARIOV, 1962) ou nas diferentes versões da *Istoria* (POSPELOV, 1960-65; POSPELOV, 1975, ZHILIN, 1985). Apesar de possuir como consultor militar ninguém menos do que o general Sergei Shtemenko, um dos chefes do Estado-Maior soviético durante a guerra, chefe da Diretoria de Operações, respondendo apenas a Vasilievsky e um dos organizadores da Parada da Vitória (SHTEMENKO, 1985).

O filme inicia-se em Stalingrado, com uma mensagem do premier Brejnev que analisa a Segunda Guerra em termos marxistas-leninistas propícios ao Kremlin, segundo a ideologia e historiografia oficiais, a linha do partido. É exibida em letreiro de fundo vermelho e com a voz de Deus do narrador, com um preâmbulo do diretor:

Neste filme foi organizada a história da luta heroica de dois anos. A luta dos povos comunistas da Europa Oriental contra o fascismo.

“Não era apenas uma batalha entre os exércitos, mas o choque de dois sistemas sociais. Foi a luta dos povos contra o poder mais agressivo do imperialismo mundial. Eles tiveram que pagar um grande preço pela vitória. Mas nos anos de guerra aprendemos muito... Eles apontaram que os guerreiros mais equitativos e persistentes, na luta pela liberdade e independência, paz e democracia, no nosso tempo, eram os comunistas”.

L. Brejnev (SOLDATY..., 1977).

A Segunda Guerra Mundial, como a Corrida Espacial (e até mais do que ela pelo desfecho da última grande conquista), era a prova de que o sistema socialista era superior ao capitalismo. A antes feudal Rússia, que cedeu às parcas tropas anglo-franco-sardenho-otomanas na Crimeia, ao considerado atrasado Japão na Manchúria, que entrou em colapso com a Primeira Guerra, agora conseguira, sozinha, derrotar o poder militar e industrial de toda a Europa continental sob o jugo nazista. No clima da Guerra Fria, lembra que o nazi-fascismo era apenas a face mais cruel do capitalismo – e que hoje o país deparava-se com o antagonismo da outra face. A Batalha de Stalingrado é vista inteiramente sob o foco da história oficial, seguindo de perto os manuais e a historiografia mais conservadora do país. Com a qual, Samsonov, por exemplo, não concordaria inteiramente.

Moscú, 22 de março de 1943. Com a derrota do hitlerismo no rio Volga, O coração dos antifascistas alemães ganhou uma nova esperança. Aqueles que continuaram a lutar contra o medo, criaram uma resistência à ditadura fascista. Os comunistas tentaram unir os antifascistas alemães de diferentes direções políticas. A Frente Comum Antifascista foi desenvolvida pelo Comintern. Aqui na rua Gorki, no antigo hotel “Lux”... Alemães, franceses, checoslovacos e húngaros conviveram com romenos, búlgaros, comunistas internacionalistas (SOLDATY..., 1977).

Segundo a historiografia soviética (LEBEDEV, 1983; p.113), o movimento antifascista de qualquer matiz sofreu um enorme impulso com a vitória em Stalingrado. Todos entenderam que se tratava do ponto de viragem da guerra, e que agora a luta armada ou não contra o nazismo triunfaria cedo ou tarde, despertando os movimentos latentes. A URSS gerou a resistência em países como França, Itália ou Iugoslávia (RIABOV, 1983, p.97). Ainda assim, o desejo antifascista dos setores progressistas da sociedade europeia não teria ido muito longe sem organização, informação, estratégia. Apenas os partidos comunistas locais, portadores dessas características através do domínio científico da realidade possibilitada pela interpretação do marxismo, e iluminados pelas conquistas do PCUS, ponto aglutinador, poderiam tornar tais movimentos vitoriosos. Os líderes comunistas internacionais, sem empunhar armas, é que conduzem seus povos à vitória (mesmo o alemão ou húngaro) e a liberdade.

O filme se inicia com a dura luta pela Stalingrado nos últimos dias do cerco, com os nazistas ainda fortes para bloquear e repelir as investidas soviéticas. Mas finalmente as bem-equipadas tropas do Exército Vermelho, com roupas camufladas para o inverno em meio à cidade, branco e cinza, atinge o centro e o QG de Paulus. Que, apesar de se apresentar como um militar profissional e não um fascista, se mantém anticomunista o suficiente para se negar a falar com o líder comunista alemão Wilhelm Pieck, a pedido de Rokossovsky. Pieck mostra suas credenciais a Paulus – e ao público: deputado eleito pelo povo alemão e membro do Reichstag. Não se trata de um tiranete, mas de um legítimo representante do povo mesmo segundo a democracia liberal. A contragosto de Paulus, o leva para se inteirar do estado dos soldados alemães (como se não o soubesse). Exibe a longa coluna de estropiados, feridos e famintos (com a ajuda da maquiagem que criou vincos em seus olhos e rostos). Perguntados por Pieck se ainda estariam dispostos a morrer pelo Führer, se exaltam²²³. Um soldado, histérico, faz gestos escatológicos e mostra em tom de suplício a Pieck a mão gangrenada. Este pede para que ele se recomponha e aja como soldado e homem. Paulus parece se interessar pela pregação por uma nova Alemanha. Ozerov consegue mostrar um marechal-de-campo mais agradável. Retrospectivamente, sabe que após seu cativo, juntou-se à Liga dos Oficiais Alemães e ao Comitê Nacional para uma Alemanha livre, antinazistas. Radicado em Dresden, Alemanha Oriental, ingressaria no Instituto de Pesquisa de História Militar da Alemanha Oriental (ADAM; LE TISSIER, 2017, p.281) e trabalharia para polícia (ANTILL, 2007, p.17).

²²³ De fato, o próprio Serviço de Segurança da SS teria apreendido em janeiro suficientes cartas de soldados para mostrar que o moral da tropa se esfacelara (EVANS, 2012, p.477).

O pedido de Stalin para a rendição das tropas alemãs no Don foi reescrito por Walter Ulbricht (BEEVOR, 2015, p.367), o sucessor de Wilhelm Pieck (1949-1960) no cargo de presidente da Alemanha Oriental (1960-1973) e que não aparece em *Soldaty Svobody*, mas não há qualquer menção a presença de Pieck em Stalingrado, apesar do autor citar vários comunistas alemães (que posteriormente assumiriam cargos administrativos na Alemanha Oriental) envolvidos com a propaganda e contrapropaganda entre os alemães na Wehrmacht (BEEVOR, 2015, p.350).

3.10. *Stalingrad*, 1989

41 anos após os primeiros filmes sobre a batalha no Volga, as condições de produção na indústria cinematográfica estavam em rápida mutação. Segundo Youngblood (2007, p.203), a glasnost destruiu a imagem de grandeza do país e de sua participação na guerra. Escândalos maltrataram a reputação do exército. O desfile da Vitória foi tumultuado por protestos em 1990. O documentário *Shtrafniki* [Soldados prisioneiros], 1990, de Lev Danilov, tornou popular o tema dos batalhões penais e missões suicidas compulsórias.

Segundo Lawton (1992b, p.70) o novo modelo prefigurado pela perestroika deveria privilegiar a iniciativa criativa e o autofinanciamento. “O fundamento do Novo Modelo era baseado em uns poucos simples princípios: liberdade de expressão, descentralização gerencial, autofinanciamento econômico, livre mercado”. A liberalização do sistema começou em 1988, com a liberdade de contratos. O grande problema era obter o financiamento, quando os bancos estatais estavam dirigindo todos os recursos para a agricultura privada e outros campos-chave da reforma de Gorbachev.

Uma alternativa seria levantar dinheiro de investidores, organizar coproduções internacionais, e assim por diante. Como vimos, diretores soviéticos eram bastante aptos para lidar com censura política, mas eles não tinham ideia de como operar em um sistema de mercado. “Censura comercial” rapidamente parecia mais difícil de navegar do que a censura política, especialmente para a antiga geração de cineastas (YOUNGBLOOD, 2007, p.203. Tradução livre).

Coproduções internacionais não eram algo novo. Mas eram no cenário de privatização dos estúdios e abertura do mercado consumidor. Ozerov buscou o financiamento no lugar mais insólito para um filme bélico soviético: Hollywood. A Warner aceitou o contrato, mas impôs atores e roteiristas americanos ao lado dos soviéticos. Powers Boothe, ator de segundo escalão, assumiu o protagonista Tchuikov. Ron Nelson, hoje roteirista do

History Channel, assinou o script ao lado de Ozerov. Participaram ainda da coprodução a DEFA alemã oriental e o tchecoslovaco Filmové studio Barrandov, que possuíam antiga parceria com o diretor. O orçamento foi de apenas 2,5 milhões de dólares. O cenário do filme foi construído na ensolarada Kerch, e as cenas de destruição, numa zona de demolição na cidade de Kladno, Tchécoslováquia. A história é conduzida ao longo de várias tramas nas quais os eventos se desenvolvem simultaneamente: o gabinete de Hitler, o escritório de Stalin, a Rote Kapelle, os comandantes em Stalingrado, o destino dos participantes nas batalhas. Linhas paralelas de ação que são a marca das superproduções de Ozerov.

É normal que diretores elejam um livro de memórias como base para o roteiro quando trabalham com memórias individuais. Tudo aponta para que Ozerov tenha utilizado as memórias de Tchuikov, o protagonista. Várias passagens do filme e encadeamentos cronológicos as respeitam. Um trecho utilizado é o do próprio resumo do conflito que o general faz:

A segunda guerra mundial [sic], de 1939 a 1945, foi a maior e a mais sangrenta na história humana. Mais de 80% da população do mundo se viram nela envolvidos. Nela tomaram parte 61 Estados, com uma população total de 1,7 bilhão de pessoas. As operações militares tiveram lugar em territórios que, somados, se elevam a cerca de 14 milhões de quilômetros quadrados. As forças armadas das nações empenhadas na guerra perfaziam 110 milhões de homens (TCHUIKOV, 1966, p.376).

A narração em off, a voz de Deus, da introdução da película de Ozerov, baseia-se inteiramente neste parágrafo. A historiografia soviética costuma se plagiar. Dados e mesmo passagens inteiras aparecem repetidos em muitos livros. O que Tchuikov traz não está ausente na literatura militar soviética. Porém apresenta esses fatos de uma maneira sucinta e numa concatenação repetidos por Ozerov: “A Segunda Guerra Mundial, inflamada pela Alemanha nazista, involucrou em sua órbita mais de 60 países, com uma população de 1,7 bilhão de pessoas, 4/5 da humanidade”.

Com *Stalingrad*, 1989, Ozerov conclui sua obra cinematográfica abrangendo toda a Segunda Guerra pela ótica soviética. Se dá continuidade ao seu modelo de narrativa empregado por duas décadas (uma história contada pelas relações entre comando político, generais, soldados, espiões), a caracterização dos personagens muda profundamente. Sai o Hitler histérico e colérico e entra um mais inteligente, dono de si, ponderado, porém ainda exaltado em certos momentos. Tão contido que consegue permitir que Halder explique para

von Bock seu plano²²⁴, Blau, “caso azul”. Ainda assim o personalismo impera. O plano fora elaborado pelo OKH (ERICKSON, 1975, p.342). Um Hitler (Achim Petry, que também o interpretara em *Bitva za Moskvu*) que pode esquecer o passado e chamar von Bock (Ernst Heise) novamente para o comando de um grupo de exércitos, agora o Sul, em lugar do grupo central. Deixa claro que o objetivo essencial é o petróleo do Cáucaso. O nome da operação de diversão seria Kremlin exatamente para proporcionar contrainformação. O que de fato aconteceu (ZIEMKE; BAUER, 1987).

O membro da Orquestra Vermelha Harro Schulze-Boysen (Günter Junghans, da Alemanha Oriental) se informa com o próprio Bock sobre a direção da ofensiva de verão e seu cronograma. Ele trabalhava para o serviço de inteligência da Aeronáutica (NELSON, 2016, p.184), mas nada nos livros indica esse encontro pessoal. Porém a história se torna mais simples e rápida. Como também atribuir a Hitler o planejamento da Blau. Schulze-Boysen percebe que a batida policial e o radar móvel estão próximas do apartamento de onde são feitas as transmissões. Ele interrompe o operador local e leva o rádio consigo para uma última e importantíssima transmissão a partir de Berlim - a culpa do rastreamento passa do agente soviético para o operário alemão, um dos poucos membros do grupo que se mantiveram no Partido Comunista²²⁵. O descuido soviético se transforma em destemor de Schulze-Boysen.

²²⁴ Ao contrário da sugestão de Ozerov, as relações de Hitler com Halder eram conturbadas. Ambos entraram em choque durante a Barbarossa, e Stalingrado marcaria a demissão do comandante do Alto Comando do Exército Alemão (OKH) (EVANS, 2012, p.466).

²²⁵ Nelson (2016, p.196-197) aponta que a família do capitão da aeronáutica Harro Schulze-Boysen era acompanhada pela Gestapo desde 1937, quando sua esposa, filha de uma princesa vizinha de Göring, foi interceptada passando informações para soviéticos em Berlim. No entanto, os informantes alemães não tiveram qualquer relação com a descoberta da rede de Bruxelas, como o filme indica. O serviço de inteligência soviético foi tomado por amadores após a Grande Purga. O espião da embaixada soviética derrubou e inutilizou o rádio transmissor em plena estação ferroviária; o código das transmissões de Berlim foi retirado de um romance alemão de 1939. A rede de Berlim praticamente não possuía contato com a de Bruxelas. O nome orquestra era dado para qualquer rede de transmissões radiofônicas suspeitas. A última chamava-se Rote Kapelle, por estar ligada a emissões para Moscou. O grupo de Berlim foi arrolado pela Gestapo como afiliada da mesma rede, o que era uma imprecisão. O grupo de informantes berlinenses, segundo a autora, ficaram impressionados quando descobriram, no tribunal, que faziam parte de uma Orquestra Vermelha. Com a invasão alemã, os rádios transmissores antiquados de Berlim não atingiam mais o território soviético. Por isso necessitavam enviar informação para Bruxelas, que a retransmitia. O que entregou toda a rede foi a inépcia dos novos agentes soviéticos. Para inteirar Bruxelas da rede de Berlim, os soviéticos de Moscou passaram pelo rádio o nome e o endereço dos principais informantes. E o neófito agente soviético de Bruxelas fez longas transmissões radiofônicas por sete noites seguidas no mesmo horário, facilitando a captura e identificação do sinal. Harro Schulze-Boysen sequer era o melhor informante. Este era Rudolf Roessler, com sede em Lucerna (NELSON, 2016, p.263; 290; 271-272; 288; 292-294). Alexandrov entra em conflito em alguns pontos com Nelson. Para os soviéticos, a rede era unificada, fosse Berlim, Bruxelas, Lucerna, ou a sede geral, Paris, comandada por Leopold Trepper, e chamada de OS1. O espião Kent/Sierra/Sokolov teria enviado quinze radiogramas à mesma hora matinal – e não sete noturnos. O que permitiu que os carros da Gestapo, equipados com detectores goniométricos esquadrassem as ruas de Bruxelas atrás do sinal. Tal cena foi transferida por Ozerov para Berlim. Outro agente soviético, Makarov, teria citado Sokolov pelo seu codinome Kent, o entregando e a rede (ALEXANDROV, 1968, p.34; 297; 300). Segundo Perrault, os nomes do radiograma de Bruxelas eram codinomes, como Coro, para Schulze-Boysen – o codinome utilizado no filme. Mas seus endereços não receberam os mesmos cuidados (PERRAULT, s/d, p.59; 64).

Os aviões detectores de emissões de rádio sobrevoaram as cidades em que a Orquestra Vermelha operava: Praga, Zurique, Bruges, Amsterdã e Bruxelas, sem resultados. Sua descoberta teria sido acidental, “devido à providência divina” – como aponta a voz de Deus do narrador Andrei Grinevich, e a atuação denunciante de um comerciante belga católico reacionário, que espiona comportamentos e costumes que considera inadequados e os denuncia²²⁶ (há também espionagem e repressão no capitalismo - ou melhor, no Ocidente. Os espiões nazistas apenas aceleram os acontecimentos. Não se trata de uma acusação contra o totalitarismo alemão). “Somos católicos zelosos e não podemos tolerar comportamentos imorais”. O problema certamente não é de fundo antirreligioso, já que há menções honrosas à Deus adiante. Nem político, como em filmes de espionagem da era stalinista em que vilões eram sacerdotes do Vaticano, diante da proposta de “casa comum europeia” e ocidentalização de Gorbachev. Mas sim uma nova-velha questão de fundo religioso-nacionalista: ortodoxia versus catolicismo. Uma cisão que retomaria importância com o passar dos anos na Rússia pós-soviética. Originalmente, as duas moças que trabalhavam na célula comunista (a babá e a criptografa), eram suspeitas de corrupção por receber homens em seu apartamento. Ao contrário, o apartamento pertencia aos agentes soviéticos. A descoberta de sua localização não foi fortuita, mas provocada pelo amorismo do agente russo, novato emerso com a purga do sistema de espionagem soviético, para desespero dos poucos profissionais que restaram, como o próprio Trepper²²⁷. Qual a razão da culpa recair sobre as moças ocidentais e não sobre o verdadeiro responsável? A credibilidade do serviço soviético, novamente combatida após os escândalos de 1985-86, seria ameaçada. Motivações nacionalistas novamente se fazem presentes, como no caso do proletário operador de rádio em Berlim²²⁸.

Mais uma vez, não há espaços para a ideologia socialista: a quase aristocrática criptografa se suicida para não revelar o segredo das comunicações. A proletária babá o

²²⁶ De fato, existia uma família flamenga católica vivendo na rua Atrebatas, mas não no número 101, do aparelho de espionagem, e sim ao lado. Sua existência, porém, teria levado os agentes alemães a se dirigirem diretamente ao 101, impedindo uma reação de seus ocupantes (PERRAULT, s/d, 67).

²²⁷ Até o fim de 1939, dos 16 espiões soviéticos em Berlim, restavam dois. Na mesma época Stalin descontinuou os serviços de Trepper em Paris e do espião azeri-alemão Richard Sorge em Tóquio, convocando-os a Moscou. Ambos recusaram o retorno e continuaram a passar informação. Sobre Schulze-Boysen, Beria teria dito: “Vou arrastar esse Corso [um de seus codinomes] à Moscou e jogá-lo na prisão por passar informação errada” (NELSON, 2016, p.214-217; 246).

²²⁸ Ozerov mistura fatos da espionagem e falas de Stalin pré-Barbarossa com a Operação Blau. Para Rosenstone, condensar fatos deu corpo, matéria e equilíbrio temporal na narrativa para a trama paralela da espionagem, tão em voga na época, ou mesmo uma unidade narrativa com outros filmes do diretor. Para Ferro, confundir dados fazia parte da consolidação de Stalin como líder medíocre e ditador paranoico similar em crueldade e egocentrismo à Hitler – datas, nomes e acontecimentos eram conhecidos do público soviético, mas não dos patrocinadores americanos, decepcionando os primeiros e contemplando as expectativas dos últimos, e nem diante da nova orientação do Kremlin. Ozerov bebeu em fontes conservadoras americanas ou no novo livro de Volkogonov para retirar falas de Stalin como “não se pode confiar em toda informação e agente”, ou “o líder que não pode pensar em perdas não pode ganhar uma guerra” (VOLKOGONOV, 2004).

revela. O filme atenua o sofrimento das duas mulheres. Não mostra tortura física. O tempo é condensado²²⁹. Apenas leve pressão psicológica na delegacia. Se suicidar-se para não revelar o código é um ato de bravura, a inépcia para fugir é uma condenação. A fuga do agente soviético se torna heroica, entre pulos nos telhados e tiros. As mulheres deixam-se apanhar. Em 1989, o serviço de informação é uma peça central da trama. Em 1985-86 o mundo viu uma batalha de espionagem, além do sucesso de 007 nos cinemas (uma subtrama de espionagem num filme de guerra poderia aumentar o público pagante). Mas não é citado nos filmes de 1948-50. A infalibilidade de Stalin dispensa uma rede de espionagem. Ou melhor, a existência desta, num semidocumentário sobre a condução da guerra, diminuiria sua auréola mítica. O que não vem ao caso em enredos de espionagem em palcos secundários, como os anos finais do Stalinismo viram.

Na segunda parte do filme, Ozerov mostra que o carro do agente soviético (mencionado no filme pelo codinome Kent e nunca pelo real nome russo) é identificado pela Gestapo em frente à casa de Schulze-Boysen em Berlim, no momento em que seu círculo de amigos se reunia. Alguns de seus membros não são identificados como comunistas, mas como militares alemães descontentes com o rumo da guerra, como seu próprio pai, ao citar uma piada: Entre as novas ruínas há um muro com uma legenda: “Obra em construção”. E alguém escreveu em letras garrafais: “Empreiteiro: Winston Churchill””. Ainda assim, o fator primordial para sua prisão é seu dossiê. Este sim historicamente exato (NELSON, 2016, p.180-184), ao ser lido pelo comandante da Gestado. Da mesma forma que Stalin no caso do filho de Khrushchev, Hitler dispensa a justiça ao estabelecer seu próprio veredicto aos membros da Orquestra Vermelha. A tentativa de proteção de Göring a Schulze-Boysen, neto do almirante von Tirpitz e amigo de sua família, pode ser comparado a de Khrushchev a seu filho. Duas histórias paralelas que aproximam os dois regimes. A diferença entre os dois ditadores nesse momento é que ao contrário de Stalin, Hitler estava relativamente próximo da frente de combate²³⁰, em Vinnitsa, de onde vem especialmente para comandar a repressão ao

²²⁹ O aparelho de Bruxelas foi invadido ainda em 13 de dezembro de 1941, muito antes do início da história do filme. No entanto, Schulze-Boysen já teria enviado informação preliminar sobre a Blau – a contraofensiva soviética já estava em marcha e o comando alemão reconhecia já a várias semanas que a guerra não terminaria em 1941. O código foi quebrado apenas no verão de 1942, logo após novo informe. Schulze-Boysen foi preso em 31 de agosto. Apenas sua prisão é cronologicamente correta no filme. A criptografia foi torturada durante dois meses antes de conseguir suicidar-se (NELSON, 2016, p.340). A distribuições e condensações desses fatos através do filme permite ao diretor manter o público mais interessado por mais tempo.

²³⁰ O que pode ecoar as recriminações de Khrushchev no relatório secreto de que Stalin “estava muito longe de compreender a verdadeira situação que estava se desenrolando no front. Isso era natural porque durante toda a Guerra Patriótica ele nunca visitou uma parte do front ou qualquer cidade liberada, com exceção de uma pequena viagem pela estrada de Mozahisk durante uma situação estabilizada no front” (KHRUSHCHEV, 1971, p.274). Ou uma crítica a possibilidade da centralização das decisões.

grupo - que acaba supervalorizado em vista de suas ações reais²³¹. Apesar do diretor expor ao fim do filme o destino dos personagens, o juiz nazista Roeder não recebe atenção. Possui uma breve fala insonsa durante o julgamento, bem diferente de seus arrebatamentos pró-regime. Num filme de capital americano seria inapropriado mencionar as ligações do juiz com a CIA e a proteção que recebeu do governo dos EUA, permitindo seu lançamento como uma das lideranças políticas da extrema direita alemã ocidental na Guerra Fria, aproveitando-se da sua imagem de caçador de comunistas – tanto junto dessa fatia do eleitorado alemão ocidental como do governo estadunidense (NELSON, 2016, p.378). A força do capital resultou em uma autocensura mais eficiente do que a do diretor e do estúdio estatal com orçamento público²³² em *Osvobodjenje*. Schulze-Boysen é o único membro do grupo que merece a lembrança individualizada de ter sido torturado, como expressa a voz de Deus:

No interrogatório, os prisioneiros do caso da “Orquestra Vermelha” foram submetidos a torturas extremamente brutais. Harro foi torturado de forma particularmente cruel [...]. Apertaram as mãos com um torno, seus olhos foram queimados com raios ultravioletas, mas permaneceu em silêncio. Mas em um dos interrogatórios de repente falou (STALINGRAD, 1989).

Descrição bem diferente das mulheres presas em Bruxelas. Himmler, o Beria de Hitler (pelo paralelismo empregado pelo diretor), sugere prometer concessões aos prisioneiros, em troca de informações, sem o real intuito de efetivá-las. A mesma postura ardilosa seria atribuída a Beria, adiante. A luta de Harro contra o sistema poderia ser entendida também como uma valorização dos dissidentes soviéticos que agora ocupavam cargos importantes, como Sakharov? No dia 14 de dezembro de 1941 ocorreu o julgamento da Orquestra Vermelha. Harro Schulze-Boysen faz um discurso que promove as ideias de frente comum e da socialdemocracia, alinhadas com o programa da perestroika²³³ naquele momento:

²³¹ A “Orquestra Vermelha” não era uma unidade, nem composta por agentes. Era uma rede informal de amigos que se reuniam esporadicamente e compartilhavam informação secreta do regime nazista, obtida por seus postos no próprio Estado. Arvid e Mildred Harnack, que obtinham informações do ministério da Economia, eram amigos de Lucacks. Antes de procurarem os soviéticos, comunicavam-se com a embaixada americana. A insistência dos americanos em obter informação sobre a política monetária alemã e sua desconsideração com informes militares e da violação dos direitos humanos fez com que o grupo se voltasse para Moscou. Era política-ideologicamente fragmentada, unida apenas pela repulsa ao nazismo. Jamais se atribuíram um nome. Algumas de suas ações eram tão insípidas quanto carimbar carros oficiais com mensagens antinazistas – o que resultou em penas de morte para as estudantes responsáveis. A repressão terminou com 120 presos e 45 executados (NELSON, 2016, p.159; 257; 260; 343; 358).

²³² Uma das afirmações de Tchuikov em seu livro, de que “os americanos dizem que “tempo é dinheiro”. Durante aqueles dias poderíamos dizer que “tempo é sangue”. O tempo gasto pagava-se com o sangue dos nossos homens” (TCHUIKOV, 1966, p.78), comodamente é reduzida para “tempo é sangue”.

²³³ Após as intenções declaradas de 1989, os documentos programáticos elaborados pela equipe de Gorbachev para o PCUS em 1990 e 1991 conduziram a sua socialdemocratização (BROWN, 2009, p.596).

Estou convencido que a Orquestra Vermelha ocupará um lugar de honra na história da Alemanha, porque incorpora a resistência dos diferentes estratos da sociedade: os soldados e os oficiais, escritores e funcionários, trabalhadores e engenheiros. Esta foi a realização do conceito da Frente Nacional (STALINGRAD, 1989).

Hitler ordena que a Operação Blau continue, apesar do vazamento de informações. A contrainformação deve levar aos soviéticos a se precipitarem, através de uma data antecipada para seu início. Para maior credibilidade, um major, chefe da Divisão de Operações, leva por sobre território soviético os planos falsos, acreditando serem os verdadeiros. Os oficiais nazistas garantem que o chamariz chegará à inteligência soviética sabotando o avião do major. Sua queda deve-se não à perícia da artilharia soviética, ineficaz, mas à natureza traiçoeira do totalitarismo fascista. O papel de culpados por cair no engodo recai sobre Timoshenko e Stalin²³⁴.

3.10.1. Hitler

Para Hitler e seus generais, a conquista de pontos chave daria fim as possibilidades de resistência soviética. A queda da estação ferroviária, do Mamaiev Kurgan²³⁵ e do centro da cidade paralisaria o inimigo em seus últimos redutos e impediria a chegada de suprimentos, tornando seus bastiões incomunicáveis. De fato, esses locais ficaram em mãos alemãs depois de intermináveis disputas. A determinação soviética foi o fator que impediu a retirada apesar de todas as complicações para a continuidade do combate. Stalingrado tornou-se um objetivo político mais importante do que estratégico²³⁶. O avanço no Cáucaso estaria assegurado apenas com o controle da ribeira do Volga. Porém, destruir a cidade significava um duro golpe nas esperanças do movimento comunista.

Hitler recusa a evacuação de Stalingrado por motivos estratégicos e políticos - a anulação das conquistas do verão, que baixaria a moral, e a impossibilidade de conquistar o

²³⁴ O engodo foi além. Segundo Alexandrov (1968, p.310-311), Rado – o espião mais estimado por Stalin, e Roessler, a partir de Lucerna, transmitiram involuntariamente contrainformação alemã. Shaposhnikov teria reconhecido que a ofensiva de Kharkov foi planejada por Timoshenko e Stalin sobre a informação falsa de fraca resistência na região, que era exatamente a de concentração de tropas. Beevor (2015, p.92) apresenta uma versão completamente distinta. O Fieseler-Storch do major Reichel de fato carregava ordens detalhadas de toda a Blau, “contrariamente a todos os procedimentos de segurança”. Stalin, como ao pacto de não-agressão, manteve-se aferrado à crença de que o ataque seria direcionado a Moscou. Quem o informou, pessoalmente, dos planos teria sido não Timoshenko (como no filme, por um telégrafo automático), mas Golikov, comandante da também crítica frente de Briansk. Stalin arremessou os documentos para o lado.

²³⁵ Kurgan significa colina. Mamai foi o nome de um senhor da guerra tártaro (1335-1380), um dos comandantes da Horda Dourada, que destruiu a Rus de Kiev e se impusera sobre toda a área até a ascensão do Principado da Moscúvia. O lugar, segundo a tradição, teria sido elevado como túmulo para o líder militar. Predestinado a ser o túmulo de milhares. Com 100 metros de altura, é o ponto mais elevado da cidade (ROBERTS, 2012, p.378).

²³⁶ O que o diretor realmente faz coincidir com a historiografia (EVANS, 2014, p.468).

Cáucaso e seu petróleo. Göring faz sua promessa de entregar 500 toneladas de suprimentos por dia a Paulus. O círculo de Hitler louva o compromisso de Göring. Os atores não transmitem o cinismo da impossibilidade da promessa. O que predomina é um ambiente de cavalheirismo ao menos formal - diferença marcante para a corte de Stalin, cercada por intrigas e ódios mútuos²³⁷.

3.10.2. Stalin

Stalin (Archil Gomiashvili) não confia em Schulze-Boysen. A relação com o marechal Shaposhnikov (Bruno Frejndlikh) é tensa. O Comissário da Defesa e Chefe do Estado-Maior procura explicar com brandura ao ditador que o Exército Vermelho não possui recursos para promover uma ofensiva de verão. Que deve se limitar a uma defesa estratégica ativa. Stalin não aceita a mera defesa. Timoshenko (Vitali Rosstalnoy) apresenta sua proposta de ofensiva, com objetivos de alcançar a linha Kiev-Gomel. A pretensão do general recebe o desdém de Voroshilov (Vladimir Troshin). No entorno militar de Stalin prevalece o orgulho, o irrealismo, o achincalhamento, a vaidade). Jukov (Mikhail Ulyanov, que encarna o personagem pela terceira vez com Ozerov e a quarta na carreira) prefere formar reservas para conter a ofensiva de verão alemã.

Stalin afirma que as 70 divisões nas proximidades de Moscou indicam que este é o objetivo alemão, sendo necessário adotar a proposta de Shaposhnikov. Ao mesmo tempo, que há recursos para ataques, confirmando o plano de Timoshenko. Jukov, que está nas costas do ditador, abana sua cabeça. Stalin confunde planos antagônicos, pondo o exército em risco. Os dois generais incompetentes saem da sala juntos. Jukov acompanha Vasilievsky (Evgeni Burenkov). O acusa, e a Shaposhnikov também, de não alertar para o fracasso evidente de uma ofensiva em Kharkov sem a existência de uma reserva, e à validade das informações vindas dos espões da Orquestra Vermelha. “Era impossível. Você olhou para o rosto dele?”²³⁸

²³⁷ Essa caracterização do círculo de Stalin foi divulgada na URSS pela primeira vez através do relatório secreto (KHRUSHCHEV, 1971).

²³⁸ O diretor parece fazer uso das memórias de Jukov para traçar os acontecimentos no gabinete de Stalin. Todas as versões da *Istoria* mencionam a estratégia defensiva-ativa que o líder preconizou e os variados teatros de operações parciais que impôs – apesar de apontarem para deliberações mais complexas e demoradas para a ofensiva de Kharkov do que a narrativa do marechal (POSPELOV, 1975, p.139-140). O que é exibido como um meio termo entre as propostas dos generais. Mas as palavras de Stalin e a ordem dos acontecimentos e exposições dos militares segue a descrita pelo marechal. A resposta de Stalin a Shaposhnikov é uma citação literal de Jukov: “Não vamos permanecer com os braços cruzados esperando que os alemães nos ataquem primeiro”. Ou sobre o comportamento da mesa: “Eu expus mais uma vez minha desaprovação com a ideia de empreender várias operações ofensivas. Shaposhnikov, que, pelo que eu sabia, tampouco era partidário das operações ofensivas parciais, calou-se lamentavelmente” (JUKOV, 1970; p.402-404). No entanto, há diferenças.

Jukov é direto, corajoso, ao contrário do Chefe do Estado-Maior e Vasilievsky. Enquanto Hitler trata seus generais com certo cavalheirismo, Stalin é no mínimo ríspido e tirânico²³⁹, além de ser o responsável pelo aniquilamento dos combatentes que poderiam proteger o flanco de Stalingrado assim que os alemães iniciassem sua ofensiva de verão.

Figura 26



Acima, Stalin como paranóico: Ozerov evidencia a espessura do vidro a prova de balas para mostrar sua personalidade – primeiro isolado pela blindagem, para, em seguida, o ser pelas espessas muralhas do Kremlin. Abaixo, a liderança política como obstáculo para os técnicos das forças armadas: Ozerov usa a postura de Stalin

Jukov se limita a informar que “Voroshilov respaldou a opinião de Timoshenko”, e não que o fez com deboche. Ou dos comentários de Vasiliévskii após a reunião. O que, no entanto, é importante para a caracterização do círculo de Stalin ao estilo da *glasnost*, ao interesse do atual governo e como chamariz do atual interesse do público. Além de concordar com a historiografia liberal e conservadora ocidentais, ou com as memórias de Khrushchev, que percebem a estratégia defensiva-ativa de Stalin naquele verão como contraditória e que resultaria na dispersão de forças. Samsonov aponta para o descompasso entre os objetivos e os meios para alcançá-los (SAMSONOV, 1986, p.25). Para informações de que Stalin conhecia os informes da Orquestra Vermelha, Ozerov pode ter utilizado a *Istoriia* de 1984, que detalha o relatório da inteligência do exército apontando o fronte sul como o alvo alemão (ZHILIN, 1985, 136-137). Mas, ao contrário das *Istoriias* e dos filmes anteriores, como *Stalingradskaiia bitva*, Ozerov não mostra o ditador dividido entre informações sobre ataque no centro ou sul do país. Stalin sempre teria a certeza equivocada do golpe contra o centro.

²³⁹ Equiparar Hitler e Stalin não era algo novo na URSS, apesar dos aparelhos de censura e o sistema de autocensura procurar dissipar tal acusação de maneira clara no cinema até a chegada da *glasnost*. Khrushchev já o fizera em seu relatório secreto (KHRUSHCHEV, 1971, p318).

como sinal de desdém com a possibilidade da Bagration ser lançada a partir dos pântanos de Pripet. *Osvobojenie* [Liberação] (partes 1 e 3). Yuri Ozerov, 1970-71.

Vassilievsky alerta para o fracasso da ofensiva e o cerco iminente. Stalin prefere consultar Khrushchev, o homem do partido na região, e Timoshenko. Khrushchev, pelo telefone, reforça o que Timoshenko já havia dito: foram tomadas medidas de proteção para impedir a formação do cerco e permitir a continuidade do ataque²⁴⁰. Ozerov destaca os números da Operação Blau, que empurraria os soviéticos para Stalingrado e o Cáucaso: 92 divisões, 1.260 tanques, mais de 1.600 aviões²⁴¹.

Segue-se uma organizada retirada para Stalingrado. O exército, no entanto, aparece desmoralizado, com alguns homens desarmados, com feridos sendo precariamente carregados. Timoshenko aparece coberto pelo pó da retirada. Enquanto vai se lavar com um balde, Khrushchev atende ao telefonema de Stalin. Afirma que os planos nazistas de destruição do Exército Vermelho, de oeste para leste, aprisionando-o na curva do rio Don, foram frustrados. Stalin responde que abandonar território e população não é frustrar os planos do inimigo. Ao perguntar sobre Timoshenko, Khrushchev responde que ele está se banhando... num rio²⁴². O meio primeiro plano nos permite ver atrás de Khrushchev ao telefone um ícone dourado marotamente na parede da izba. Ozerov usa a ideia de crueldade e oportunismo inerente ao sistema soviético. A queda em desgraça de Timoshenko garante a Khrushchev sua permanência no cargo. O general Kuzma Gurov chega num Willys. Diz a Khrushchev que em Moscou sabiam da iminência do ataque. Mas ninguém no front foi avisado²⁴³.

No Kremlin, Shcherbakov (Vyacheslav Ezepov) anota a Ordem N° 227 ditada por Stalin²⁴⁴ - único filme a mencioná-la. Seu texto completo foi publicado apenas em 1988 e obrigatoriamente lido para todo o pessoal do exército soviético. Seu conteúdo, no entanto, era

²⁴⁰ Essas informações, nessa ordem, constam apenas das memórias do marechal (JUKOV, 1970, p.406). A *Istoria* a dispersa em diferentes encontros do comando (POSPELOV, 1975, p.142). Se tivesse optado por utilizar o relatório secreto ou as memórias de Khrushchev, já disponíveis na URSS da época, os acontecimentos seriam inversos, com Stalin e Vasiliévskii negando-se a atender os telefonemas do comissário da frente sudoeste implorando para paralisar a ofensiva (KHRUSHCHEV, 1971, p.274-275). No entanto, o diretor detinha conhecimento sobre eles.

²⁴¹ A *Istoria* de 1975 fala em 1.000 tanques e 1.220 aviões (POSPELOV, 1975, p.140). Samsonov (1986, p.38) em 500 tanques e 1.300 aviões. Roberts (2012, p.374) menciona 51 divisões.

²⁴² Khrushchev menciona o telefonema, e estranha ele ser chamado a Moscou e não Timoshenko, mas não menciona nada parecido ao banho (KHRUSHCHEV, 1971, p.188).

²⁴³ Não há menções do general Gurov em suas memórias, apesar de ser membro do conselho do 62º Exército, que em breve seria comandado por Tchuikov. Dispensar o relatório anteriormente permitiu a Ozerov construir um Khrushchev inapto, destinado a ostracizar Jukov. Agora permite realçar o discurso da impossibilidade de um centro deter o controle da administração e a irresponsabilidade de Stalin e seus asseclas.

²⁴⁴ Um curto trecho do original, que enfatiza os fuzilamentos sumários par covardes e disseminadores de pânico, conforme o segmento citado em Gilbert (2014, p.434).

de conhecimento geral²⁴⁵. E era sugerida pelo cinema, como em *Velikiy perelom* ou *Neve ardente*. O marechal Vasilievsky afirmou que a ordem foi benéfica e consensual. Apesar de ter sido o redator inicial, Stalin teria alterado profundamente seu texto (VASSILIEVSKY, 1978). Ozerov mostra alguns dos membros do GKO, Comitê de Defesa Estatal, figuras eminentemente políticas, como Molotov (Nikolai Zasukhin), Mikoyan (Stepan Mikoyan – o filho do membro do Politburo que chegara a presidente da URSS na era Brejnev), Beria (não creditado) e o marechal Voroshilov (o único militar membro), sem mostrar a todos (faltam Kaganovich e Malenkov), além de inserir não membros, como Shcherbakov e o presidente Kalinin (Viktor Uralsky). Não há discussão. Apenas um monólogo de Stalin recitando o texto da ordem. A composição de Ozerov isenta os militares profissionais, como o próprio Vasilievsky, que participaram de sua elaboração. A salvaguarda com a imagem do exército seria importante para os desdobramentos futuros. Em 1989-90 os analistas já debatiam a possibilidade de um golpe civil ou militar na URSS (BROWN, 1997, p.203; BRESLAUER, 2002, p.292). Militares partidários da ordem, como o general Gromov entre os conservadores, e Grachev entre os reformistas, se destacavam. Além das preferências pessoais de Ozerov, que chegou a ser major durante a Segunda Guerra. Stalin exerce uma imagem ditatorial ao promulgá-la. E o partido e o governo soviéticos aparecem como cúmplices temerosos. No início do filme, o diretor reproduziu a imagem de fuzilamentos sumários. Na realidade, a Ordem Nº 227 resultou em um maior número de prisões e remoções para batalhões penais ou missões suicidas do que fuzilamentos. 994.300 foram sentenciados, 436.600 presos e 427.910 removidos. 212.400 desertores foram dados como desaparecidos (KRIVOSHEEV, 1997,

²⁴⁵ “Los reveses en Crimea, en la zona de Járkov, en los alrededores de Vorónezh y en el Donbáss repercutieron negativamente en la combatividad de las tropas. Se dieron casos de cobardía y pánico, de violación de la disciplina y del orden militar. Ello suscitó gran alarma en el partido y el Gobierno. El 28 de julio, el comisario del Pueblo de la Defensa dio la orden 227. En ella se formulaba una exigencia a las tropas: <<¡Ni un paso atrás!>> La orden condenaba con rigor el estado de ánimo de quienes decían que el territorio del Estado soviético era grande y se podía seguir retrocediendo hacia el interior del país, hasta líneas ventajosas para la defensa. En la orden se señalaban medidas para reforzar el espíritu combativo y la disciplina de las tropas. Exigía una lucha enérgica contra los cobardes, derrotistas y violadores de la disciplina” (POSPELOV, 1975, p145-146). Mesmo o crítico Samsonov escreve eufemisticamente: “El acrecido peligro que amenazaba a la Patria, exigió de las tropas soviéticas nuevos esfuerzos y sacrificios, además de una buena organización. De ahí que la orden Nº 227 fijara la atención en dichos problemas para que cada combatiente comprendiese la extraordinaria gravedad de la situación que existía en el frente y la necesidad de una firmeza y una disciplina férrea. El influjo que la orden Nº 227 ejerció en la moral de las tropas fue enorme. Las organizaciones del Partido y del Komsomol explicaban la orden a los combatientes a la luz de las tareas combativas cotidianas. “Cuando se recibió a la orden – dijo el general M. Shumilov -, rápidamente la pusieron en conocimiento de cada soldado y cada jefe, y las tropas comprendieron qué se exigía de ellas”. Por eso “no se resistió ni un solo caso en que las unidades del ejército abandonasen sin la orden ni siquiera un palmo del territorio soviético”” (SAMSONOV, 1986, p.59). Pena capital por deserção não é singularidade soviética. Mas não se pode afirmar o mesmo de execução no local, até 1944, até quando vigorou a ordem.

p.91-92). Beevor (2015, p.196) fala em 13.500 fuzilamentos durante os sete meses da Batalha de Stalingrado - na qual os soviéticos tiveram 1,1 milhão de baixas, com 485.751 mortos.

Apesar de colaboradores soviéticos esporádicos aparecerem frequentemente no cinema bélico – como em *Vá e veja* [Idi i smotri] (1985) ou *A ascensão* [Voskhojdeniie] (1977), jamais foram mostrados como os milhares de *hiwis* que serviam no exército alemão como encarregados de vários serviços fora da linha de combate e que, posteriormente, poderiam ocupar vagas na própria Wehrmacht²⁴⁶. O mais próximo disso foi o personagem Aleksei Astakhov (Yevgeni Urbansky), em *Céu limpo* [Chistoe nebo], 1961, que trabalhou num aeroporto militar nazista para sobreviver, ou o vlasovista arrependido Alexander Lazarev (Vladimir Zamansky) em *Proverka na dorogakh* [Julgamento na estrada], 1971. Mas não se tratava de um voluntário. Em *Boy posle pobedy* [Luta depois da vitória] (1972), aparecem alguns personagens nacionalistas que se aliaram aos nazistas durante a guerra e o pretendiam novamente no pós-guerra, como forma de se colocarem sob tutela americana e escaparem da extradição para a URSS. Ainda assim a impressão é de casos individuais, e não um fenômeno de massas²⁴⁷. Ozerov não exibiu com frequência casos que poderiam ser considerados traição – com exceção de um franco-atirador vlasovista em *Osvobojdenie*. Pelo contrário, preferia personagens que, diante da possibilidade de colaborar ou morrer, optassem pela última alternativa, como o filho de Stalin (Ioseb Gugichaishvili) ou o major Maximov (Viktor Avdyushko), feito prisioneiro e interrogado, ainda em *Osvobojdenie*. Exemplos morais de patriotismo, e não de fraqueza humana, covardia ou traição.

Ozerov prefere representar os fuzilamentos no local. No caso, pelo abandono de armas e equipamentos durante a retirada. O chefe do departamento especial do NKVD avisa que irá se queixar formalmente da interrupção dos fuzilamentos de covardes por parte de Tchuikov - o verdadeiro Tchuikov dificilmente faria isso²⁴⁸.

Stalin deseja que o filho de Khrushchev sirva de exemplo para a Ordem N° 227 por indisciplina, apesar do apelo de Shcherbakov para que fosse julgado após o desfecho da luta

²⁴⁶ Thomas (2015, p.5) fala em 600 mil *hiwis* servindo o Grupo de Exércitos Centro em 1944.

²⁴⁷ Beevor (2015, p.215) aponta que 50 mil no 6° Exército, talvez 70 mil *hiwis* em toda a Wehrmacht, lutaram nas forças armadas alemãs.

²⁴⁸ Casos que, pela Ordem N° 227, seriam classificados como covardia e sabotagem, foram chamados por Tchuikov de “provocadores a serviço dos alemães” e “semeadores do pânico” tão tarde quanto 1959-62, quando suas memórias foram publicadas na URSS, onde menciona vários casos de covardia: o avanço alemão em Vasilievka não enfrentou reação das tropas entrincheiradas. Perguntado por Tchuikov porque não atiravam, o comandante respondeu que estavam quase sem munição. “Era a resposta geralmente dada pelos comandantes que estavam a ponto de recuar”; Tchuikov repetidas vezes aponta para a proibição de retirada sem permissão como uma necessidade. Ele mesmo, apesar de ter o QG sob fogo de tanques e bombardeiros, não se retirou até que o abrigo fosse destruído. A retirada deveria ocorrer apenas quando urgente: inferioridade extraordinária, posição indefensável, manobra para escapar de cercos, etc. (TCHUIKOV, 1966, p.21-22; 50; 60).

em Stalingrado. Por fim, o líder totalitário absorve o poder do tribunal militar para o condenar de antemão à frente de batalha. Em *Osvobodienie*, Ozerov representou Yakov Stalin, o filho do ditador aprisionado pelos alemães nos primeiros dias da invasão, como nobre, incapaz de trair o país pedindo por sua libertação. Agora, a situação do filho de Khrushchev traz à tona a de Stalin e seu próprio filho – o diretor lembra que o tirano não aplica a si mesmo as disposições contra familiares de desertores, classificação que poderia também abranger aqueles que preferiram se deixar aprisionar ao invés de se matar. Aplicava a lei ao filho de Khrushchev mas não a si mesmo, apesar de possuir familiares prisioneiros dos alemães.

A temática da Ordem Ni shagu nazad!/"Nenhum passo atrás!"²⁴⁹ continua na segunda parte do filme. Dois oficiais políticos procuram deixar Stalingrado pela segurança da ilha fluvial Golodniy. Cabe a um militar de patente inferior, o tenente dos fuzileiros navais, criticar seu comportamento - como poderiam exercer seu trabalho na brigada a partir da ilha? Esse episódio também consta das memórias de Tchuikov²⁵⁰, mas com um resultado oposto. Ambos são apresentados ao general em seu QG na ribeira do Volga:

Em Stalingrado há heróis ou covardes, mas os covardes não terão medo. Eu ordeno que o *kombrig* Tarasov e o comissário Andreev sejam enviados para o tribunal militar! (STALINGRAD, 1989).

Ozerov exhibe um Tchuikov que pode ser magnânimo com simples soldados e implacável com seus superiores, reforçando seu caráter positivo²⁵¹.

Enquanto o trem chega a Stalingrado repleto com soldados (sem cenas de cadeados nas portas, como em *Círculo de fogo* [Enemy at the gates], 2001, de Jean-Jacques Annaud - os próprios militares disciplinados abrem as portas de seus vagões na estação), multidões com malas, trouxas e sacos abandonam a cidade, seguindo a mesma linha férrea a pé. No mesmo ano, outro filme soviético, *Pered rassvetom* [Antes do amanhecer], de Yaropolk Lapshin, traria uma representação bem diferente do envio de tropas: conscritos e prisioneiros do Gulag

²⁴⁹ Que, por motivos óbvios, não é citada na coletânea de ordens e discursos de Stalin durante a guerra (STALIN, 1946).

²⁵⁰ O general e o comissário político que recuaram sem ordens foram de fato chamados no QG de Tchuikov. Receberam ordens de retomar as antigas posições. Uma nova retirada sem ratificação seria considerada traição. O general Golikov, do QG, se demonstrava mais severo, pedindo por um tribunal militar (TCHUIKOV, 1966, p.77; 79-80).

²⁵¹ Outra imagem, bem diferente, é a de Evans (2012, p.470). O historiador afirma que Tchuikov “estacionou unidades armadas da polícia política soviética em cada vau do rio para interceptar desertores e executá-los na hora. Recuar era impensável”. No capítulo “Nem um passo atrás”, o general informa que escalou as forças do coronel Sarayev do NKVD – 1.500 operários armados – para serem dispersas pelos prédios da cidade, em grupos de 50-100, comandados por membros do partido, com o fito de resistirem (TCHUIKOV, 1966, p.93).

arrancados de seus familiares – que precisam ser afastados da rampa com baionetas apontadas pelo NKVD – e com as mãos atadas, em vagões selados.

Cabe ao idealista Ibarruri, voluntário do Partido Comunista de Espanha²⁵², liderar o ataque soviético à cabeça de ponte alemã sobre o Don. Aos primeiros disparos, toda a unidade se joga ao chão. Para em seguida, sob o comando dos oficiais soviéticos, retomar o ataque. Um ato de covardia até então sem paralelo no cinema soviético. Ao mesmo tempo acompanhado da redenção pela coragem. Um mecanismo de justificação diante do público mais conservador, ou uma lembrança da atuação pendular do Exército Vermelho. A segunda parte do filme é mais heroicizada, dentro da tradição do culto da guerra.

Yeremenko pede para que a população civil seja evacuada. Para Stalin, a retirada da população, a destruição da infraestrutura, minar fábricas, significaria demonstrar que a cidade cairia, desmoralizando os combatentes. A decisão recairia sobre o GKO - novamente atribuindo ao corpo político as decisões polêmicas. Torna-se difícil salvar o partido se todos os seus membros, mesmo recentes líderes como Anastas Mikoyan, são arrolados como culpados. Não se trata mais apenas de erros de Stalin, e sim de problemas inerentes ao sistema político.

Na segunda parte do filme, os momentos de exibição de bravura ou reconhecimento tornam-se mais frequentes que os de medo. A população deposita sua confiança nos soldados. Uma idosa e sua sobrinha, uma pequena criança, desejam apalpar a estrela do bibíco do soldado soviético para ter certeza de sua identificação. Abrem a porta de seu refúgio nos esgotos da cidade e indicam a presença de alemães nas imediações.

No início do filme, o tenente Leonid Khrushchev utiliza suas ligações com o partido para ser privilegiado. Ao invés de ter os pés amputados por gangrena, consegue um ótimo hospital em Moscou. Seu comportamento também indica seu status privilegiado - aponta a pistola para o oficial médico e emite ordens, sem medo de repreensões. Na realidade, feriu-se num acidente de carro, e não na batalha de Kharkov.

Ao mesmo tempo, e criando uma concessão positiva à imagem do partido, o *politruk* dos casacas negras comanda uma luta de morte para impedir o avanço dos panzers até o Volga. No entanto, não há menções dos soldados que comanda na historiografia soviética. Foram muitos os casos relatados de pelotões que combateram até a morte do último integrante. Talvez os nomes sejam ficcionais, uma vez que desconhecidos, fazendo um

²⁵² Franco justificou o envio dos voluntários da Divisão Azul para combater ao lado dos alemães na União Soviética em decorrência do apoio desta à República Espanhola e por conceder asilo a muitos espanhóis republicanos que fugiram após a vitória dos falangistas na guerra civil (VALLAUD, 2017, p.180).

contraponto nacionalista russo a outros episódios que realçavam o caráter multiétnico da URSS. Neste, todos os nomes são russos. A cena seguinte traz um exausto e sonolento Tchuikov interpelado sobre a dualidade e incerteza das informações: os alemães teriam chegado ou não ao Volga? Os siberianos de Rodimtsev teriam chegado?

3.10.3. Diplomacia

Um importante momento político do filme acontece quando o presidente Kalinin condecora ao capitão Ruben Ruiz Ibarruri (o mexicano Fernando Allende, que se tornara famoso na URSS em decorrência das novelas mexicanas exibidas na TV, e que poderia alavancar a bilheteria) e menciona a importância do internacionalismo: o filho da secretária-geral do Partido Comunista Espanhol, Dolores Ibarruri, lutando no front soviético. Ruben Ruiz Ibarruri era tenente e não capitão. Recebeu o posto postumamente. A inserção do tema não vem ao acaso. Gorbachev apontava as políticas liberais de Felipe González e seu Partido Socialista Operário Espanhol como exemplo do modelo que a URSS deveria seguir no lugar do leninismo (BROWN, 1997, p.243; 120). Era o momento em que o ideólogo e interprete maior do marxismo-leninismo no país, Alexander Yakovlev, defendia a adoção das ideias de Kautsky e outros socialdemocratas, e que o atual secretário-geral do PCUS atacava o que chamava de neobolchevismo – o anticonstitucionalismo e emprego da violência, contra a lei e a democracia (BROWN, 1997, p.121). Ibarruri encontra o filho de Khrushchev em Stalingrado – o que pode ser um sinal de que o diretor também leu as memórias do ex-secretário-geral²⁵³. Ozerov traça características nacionais para diferenciar os dois personagens: a alegria e espontaneidade espanholas diante do melancolismo e fatalismo russo. O comunista espanhol é um idealista. O filho da nomenklatura soviética é realista. O capitão precisa ser traçado positivamente. Se opõe à irresponsabilidade do filho de Khrushchev (irresponsabilidade russa?) que resulta na morte de um oficial numa brincadeira com uma pistola Walter, após tal troféu de guerra suscitar a curiosidade dos jovens.

Ozerov, na tradição de seus filmes exibirem elementos da diplomacia, encena o encontro entre Stalin e Churchill (Ronald Lacey, ator britânico que garante um tom digo e solene ao primeiro-ministro) no Kremlin em 12 de agosto. Stalin afirma que aquele era o melhor momento para o segundo front, uma vez que quase toda a força alemã encontrava-se na URSS, incluindo suas melhores unidades. Entrega para Churchill um memorando com a

²⁵³ Khrushchev (1971, p.190) fala da amizade entre seu filho e o militante espanhol.

disposição das forças alemãs, que é recebido com desdém. Churchill diz que ainda assim uma invasão aliada na França apresentaria um alto risco. Stalin rebate dizendo que aquele que pensa apenas em riscos nunca ganhará uma guerra. O exército britânico temeria os alemães. A implacável e cruel resposta de Stalin gera indignação em Churchill, que lembra o esforço de guerra britânico, que seria coroado com a invasão, agora prometida para 1943. Stalin lembra que a data prevista era 1942. E que a nova data não gerava confiança pela ruptura da promessa anterior. Stalin propõe um encontro com Roosevelt em Reykjavík, durante o inverno. É interessante notar que Reagan e Gorbachev se reuniram nesta cidade em outubro de 1986. A reunião de cúpula não chegou a um acordo para o desarmamento, mas iniciou seu processo (BROWN, 1997, p.231-232). Trazer para a trama uma passagem obscura²⁵⁴ seria uma referência as possibilidades de cooperação entre EUA e URSS (para além do próprio filme), ou que, a separação entre Oeste e Leste perdurou até que, 44 anos depois, ambos os lados compareceram na cidade?

Os dois líderes possuem rotinas de segurança que seriam associadas a tiranos: provedores de alimentos. No caso soviético, o chefe da segurança de Stalin, N. Vlaszik (Valentin Golubenko), e o inglês, o “assistente” de Churchill, Charles Ralph Thompson (Vytautas Tomkus). Vlaszik procura explicar sua situação ao provador inglês e seu tradutor. Stalin, “nosso brilhante guia e professor”, poderia ser um alvo para os nazistas. Thompson, por seu lado, diz que vários políticos ingleses foram envenenados por meio de bebidas alcóolicas. Vlaszik convida Thompson a provar todos os vinhos georgianos e vodkas, já que Stalin ainda não fez sua escolha. Algum tempo depois, no momento em que os líderes brindam à saúde de Roosevelt, Thompson desmaia. Churchill lembra que jamais ficara bêbado. Seu assessor, no entanto, assegura que subestimou os russos numa competição. A câmera faz um corte para Stalin, em meio primeiro plano, bebendo um pouco de seu vinho e mantendo um olhar penetrante. A cena poderia sugerir a desconfiança mútua entre os aliados, a proverbial capacidade de beber dos russos (e georgianos) ou mesmo alguma maquinação de Stalin contra seu convidado.

A cena é montada de forma que segmentos diferentes da crítica a analisem segundo suas convicções próprias: Stalin pode ser um ditador, ambos os líderes podem ser vistos sob o aspecto negativo do poder sem que exista diferenças realmente importantes, Churchill pode estar se aproveitando do sangue soviético, pode-se pensar os hábitos soviéticos como vícios

²⁵⁴ Na realidade, o convite para um encontro na Islândia partiu dos americanos, ainda em 5 de fevereiro, juntamente com uma série de outras localidades: do Estreito de Bering a Khartum. A ideia ressurgiu durante a Conferência de Moscou de agosto de 1942, como no filme, mas Churchill declinou (MAYLE, 1987, p.36-37). Por fim, o encontro dos Três Grandes ocorreu em Teerã, 1943.

ou uma demonstração de resistência, os aliados podem ser importantes ou podem ser uma nulidade. As chaves de leitura (GINZBURG, 1987, p.80) empregadas foram conscientemente múltiplas²⁵⁵.

Na segunda parte do filme, Beria apresenta-se a Stalin. Seus espões relatam que Jukov se arroga a vitória em Moscou, que, orgulhosamente, emite juízos de valor sobre o partido e sua direção – o próprio Stalin. Este pede a confirmação dos atos. O que Beria faz. O relatório fora feito por gente do entorno de Jukov. A câmera passa do plano americano para o primeiro plano, enquadrando a face de ambos, num canto do gabinete. A expressão de Stalin torna-se odiosa. O método de Ferro (1992) pode demonstrar que Stalin-Beria são a reprodução soviética do totalitarismo alemão da dupla Hitler-Himmler, pois apresentam funções similares, construindo uma trama paralela. Os chefes dos serviços secretos mantêm o líder totalitário informado por meio de seus espões e sugerem castigos e precauções – porém os inimigos de Hitler-Himmler são reais, a Orquestra Vermelha, enquanto os da paranoia de Stalin-Beria são fantasias – os quadros profissionais, o esteio do país em situação tão adversa.

A cena seguinte faz um corte para o acusado Jukov, que a 13 de novembro explana a Operação Urano para Stalin e outros políticos do partido. Os únicos militares no ambiente são ele e Vasilievsky. Jukov atribui a autoria do plano ao “comando e ao Estado-Maior”, ou seja, a Stalin, a ele e a Vasilievsky. No entanto, as perguntas feitas por Stalin, que servem para esclarecer melhor ao público o funcionamento básico do plano, sugerem que o líder não teve qualquer envolvimento com a elaboração do plano.

Stalin – E o que o inimigo fará? [quando for envolvido pela manobra de pinça]

Jukov – Não ocorre nenhum movimento das reservas alemãs. Supõe-se que o inimigo não se deu conta de nossa operação ofensiva. Mas quando ela começar, o comando alemão será forçado a transferir suas tropas para apoiar suas forças em Stalingrado. E se não o fizer, precisaremos urgentemente de uma ofensiva de distração na frente ocidental.

Stalin – Isso parece muito bom. Aprovo a criação do plano para o cerco das forças alemãs em Stalingrado, a Operação Urano. Jukov deve dirigir-se imediatamente para a Frente Ocidental e organizar a operação de distração.

Jukov [extremamente aborrecido] – E quem cuidará da operação Urano?

²⁵⁵ O próprio público possuía suas chaves de leitura do filme. Segundo Brown (1997; 2009), o regime sob Brejnev não e incomodava sobremaneira com produtos dos dissidentes pois partia do pressuposto de que os expectadores não tivessem instrumental para entender críticas sutis. E aqueles que as possuíam, já estavam perdidos para a propaganda, deixando de fazer sentido isolá-los da obra. Urwand chama a atenção para uma situação parecida na Alemanha de 1940. Em meio à guerra, mesmo filmes americanos que decididamente realizavam uma crítica subentendida ao fascismo acabavam sendo permitidos, recebiam críticas favoráveis na imprensa alemã e eram incapazes de romper a confiança popular: “Mesmo os que continham referências veladas ao fascismo eram inócuos: as palteias na Alemanha podiam assisti-los e ainda assim fazer interpretações que se adequassem a seus propósitos. Podiam identificar-se com os mesmos mocinhos e ir contra os mesmos bandidos que as plateias do resto do mundo, e sair do cinema achando que sei sistema de governo era superior a todos os demais” (URWAND, 2014, p.175).

Stalin [severamente] – Da operação “Urano” cuidaremos nós mesmos (STALINGRAD, 1989).

Sugere-se que Jukov possuía plena consciência de que o plano - e a subsequente vitória - lhe pertenciam, mas eram roubados para o fomento da glória pessoal do ditador. Stalin, precavido por Beria, pretende impedir que o prestígio de Jukov aumente ainda mais com outra importante vitória. A cena pode ser entendida como uma querela palaciana, tramada em ambientes fechados - e mesmo a cantos escuros, como na conspiração entre Stalin e Beria. Por outro lado, permite também interpretar como uma falha do sistema: São pessoas próximas a Jukov que depõe contra o general e alimentam a paranoia de Stalin. Na cena seguinte, um contrariado Jukov encontra-se num Douglas DC-3 ou na sua cópia soviética, o Lisunov Li-2, voando para Rjev, para coordenar a Operação Marte. O narrador, com a autoridade que a voz de Deus evoca, anuncia:

Em 23 de novembro de 1942, as tropas da Frente do Sudeste se uniram às tropas da Frente de Stalingrado. Foi assim que elas cercaram 22 divisões do inimigo - 330 mil soldados e oficiais. O plano de Jukov deu certo (STALINGRAD, 1989).

Ao fim do filme, o narrador novamente atribui a formulação da Urano apenas a Jukov. Desde a reabilitação completa do marechal²⁵⁶, iniciou-se um culto crescente que, realizando o sentido inverso, diminuiu a importância dos demais generais. Ozerov foi um dos destacados incentivadores desse culto.

Stalin, de grande e genial comandante da Batalha de Stalingrado, torna-se, em *Stalingrad*, o verdadeiro responsável por sua ocorrência, por promover a ruptura desastrosa do front sul no verão de 1942 por inépcia, arrogância, dogmatismo e inflexibilidade. Seria possível entendê-lo como um líder com amplo domínio do campo político e diplomático, mas a mensagem do filme é ambígua. Em relação a Hitler, sua tirania mostra-se ainda mais odiosa, paralisadora e insuportável. Como ser humano, uma vez que o holocausto de judeus e outros grupos não é tocado (a pior frase do Führer é clamar pela erradicação de Stalingrado junto a

²⁵⁶ A reabilitação parcial de Jukov começou ainda durante a vida de Stalin. Se candidatou ao Comitê Central do PCUS em 1951 e foi eleito em outubro de 1952, tornou-se vice-ministro da Defesa no mesmo ano, e era citado em jornais (CHANEY, 1976, p.151), o que, no entanto, é bem distante de ser reconhecido como o maior general da guerra. Apesar da queda em 1957 (quando foi acusado por Koniev, Yeremenko, Timoshenko, Sokolovsky e Rokossovsky), o próprio Khrushchev o chamou para assumir um ministério pouco antes de sua queda, em outubro de 1964, como forma de angariar popularidade e apoio político-militar. No entanto, sua reaparição pública só ocorreu sob Brezhnev, com convites para jantares oficiais ao lado do premier, o Desfile da Vitória de 1965 e o lugar de honra no de 1967, após ganhar a quarta medalha da Ordem de Lenin e a de Herói da URSS no de 1966 (BRANCO, 1974, p.150; 152-153). O reconhecimento de principal comandante, que acabou produzindo paulatinamente seu culto.

Paulus²⁵⁷), e Stalin é acusado de chacinas com a Ordem Nº 227, torna-se difícil estabelecer alguma distinção entre ambos. O trato cavalheiresco, aristocrático, na sala de guerra de Hitler, é invertido sob Stalin.

3.10.4. Comandantes

Yeremenko (Valeri Tsvetkov) adentra a sala de Stalin sem sua bengala. Ao mesmo tempo em que é exemplo de determinação ao enfrentar a dor para cumprir seu dever no comando - poderia ser afastado por Stalin se o visse debilitado, também é a imagem da retórica da desumanidade do sistema, gemendo e rastejando para sua bengala após a entrevista. A crueldade dos comentários de Stalin e a zombaria dos de Voroshilov demonstram a ambiguidade da cena:

Stalin – Então, você está pronto para trabalhar agora?
 Yeremenko – Sim, estou.
 Voroshilov – De fato... quando anda, você ainda está mancando.
 Yeremenko – Não precisa se preocupar, tudo ficará bem, os ossos estão bem.
 Stalin – Acreditamos que o camarada Yeremenko ainda está se curando. Vamos ao que interessa! Dizem que na Primeira Guerra Mundial [no original, Guerra Imperialista] você matou 22 em um ataque.
 Yeremenko – 22 soldados inimigos, camarada Stalin.
 Stalin – Suas mãos não tremeram?
 Yeremenko – Não, camarada Stalin.
 Stalin – Isso é bom! Um bom comandante de frente também precisa de crueldade (STALINGRAD, 1989).

A cena também pode sugerir, mais uma vez, a dignidade dos militares profissionais frente a sordidez dos antigos líderes políticos comunistas. Yeremenko, em suas memórias, cita o evento, justificando a importância de parecer fisicamente apto²⁵⁸. Porém não há qualquer menção sobre a chacota de Voroshilov ou a motivação de Stalin para escolhê-lo²⁵⁹. Pode também indicar a falsidade/duplicidade da vida sob o regime.

²⁵⁷ Ozerov, como os cineastas do período stalinista, mitigam o sofrimento da população soviética. Não recriam assassinatos em massa, entre outros casos. O trato semidocumental de Ozerov não perderia em dinâmica e ganharia em emotividade se mostrasse o envio das tropas da SS para Stalingrado e, por exemplo, sua chacina promovida no hospital para crianças deficientes mentais da cidade (ROBERTS, 2012, p.377). A ordem de Hitler não era de executar toda a população, mas sim a masculina. Mulheres e crianças deveriam ser deportadas como escravos (EVANS, 2012, p.469). Os civis que não conseguiram sair da área tinham suas casas de madeira desmontadas em pleno inverno para fornecer lenha, o alimento e a vestimenta de inverno pilhados (BEEVOR, 2015, p.301; 321).

²⁵⁸ Ao contrário da narrativa de um Yeremenko que mal se aguentava de pé, em suas memórias aponta pouco claudicar. Teria mesmo treinado andar sem bengala na rua. Yeremenko mesmo afirma que “portar-se convenientemente” era demonstrar cura plena e aptidão para o serviço (EREMENKO, s/d, p.9).

²⁵⁹ Volkogonov (2008, p.109) cita uma fita telegráfica enviada por Stalin a Yeremenko em Stalingrado ordenando que “não poupem suas forças e não parem, sejam quais forem as perdas”.

Sumilov, Comandante do 64º Exército, e Lopatin (Gerbert Dmitriev), do 62º antes da chegada de Tchuikov, sugerem a Yeremenko a transposição de suas tropas do sul da cidade para a outra margem do Volga, evitando o cerco – uma imagem bem diferente da dos generais inexoráveis dos filmes do passado.

Ao fim da segunda parte, Yeremenko também é preterido, substituído por Rokossovsky (Aleksandr Goloborodko)²⁶⁰. Ao sair do bunker, a câmera foca seu rosto encurvado em um primeiro plano. Novamente lança-se uma imagem sombria sobre a história do regime. Encontra-se com o major-general Krylov na barranca do rio. Krylov cruzou o rio congelado sob fogo de artilharia, mais uma vez indicando a coragem dos oficiais soviéticos. Ozerov, ao promover o encontro, esconde a rivalidade entre Yeremenko e Rokossovsky (BEEVOR, 2015, p.366).

Khrushchev (Andrey Smolyakov) dá ordens: enterrar os tanques imóveis por motivos variados para a defesa nas ruas. Os comissários do partido se veem cercados por veteranos da Guerra Civil que contam suas experiências contra os brancos e os alemães. Quando Khrushchev pede suas idades, respondem que o importante é conseguir disparar. O papel protagonista do partido, sua função de vanguarda, é desnecessária. A vontade popular é que deve guiar o partido - um ótimo estímulo para a transformação do PCUS sob Gorbachev num partido socialdemocrata e no abandono da noção de partido de aço. Ocorre a reafirmação de que os trabalhadores montaram seus tanques e suportaram os ataques alemães no front norte da cidade por três dias. Um mito ainda intocável, como outros vinculados diretamente aos militares. Outros elementos da retórica oficial do passado permanecem no filme, como na passagem: “4 de setembro de 1942, morreu o glorioso filho do povo espanhol, herói da União Soviética, capitão Rubén Ruiz Ibaruri”. Tal narração poderia despontar num filme dos anos 1960-70 ou mesmo durante o stalinismo. O seu caráter utópico é reforçado com a visão de sua morte: o céu torna-se dourado.

Khrushchev se despede pessoalmente, no porto da margem direita do Volga, também sob intenso fogo, da 92ª Brigada da Infantaria Naval do Báltico, comandada pelo tenente-capitão Nemtsov (Aleksandr Kudinov), enviados para repelir os alemães da ribeira esquerda do rio. Apesar da veracidade da ação da unidade, não há informações sobre um capitão Nemtsov. No entanto, a passagem serve para destacar um comissário que ao menos se aproxima do campo de batalha, ao contrário do comandante-em-chefe.

²⁶⁰ No filme, acusa a liderança (Stalin) pela retirada de seu cargo, agora que já não precisariam mais dele. No entanto, em suas memórias, teria sido o próprio Khrushchev quem pediu sua substituição, pois, sem o conhecimento do Stavka, o general já não conseguia mais andar (EREMENKO, p.480-481) – apesar de Ozerov o mostrar apenas coxeando.

O retrato nada elogioso feito por Beevor de Tchuikov²⁶¹ certamente não seria aceito pela Warner Bros. Não ao menos enquanto fosse interpretado por um ator americano. Ozerov faz um tenso Tchuikov (Powers Boothe) andar escoltado por seus homens numa Stalingrado ardendo. Perfeita contraposição à marcha triunfal de Jukov na libertada Yelnia, em seu filme anterior, *Bitva za Moskvu*.

O encontro de Tchuikov com seus dois oficiais, Krylov e Gurov, além do defenestrado Lopatin, prostrado numa cama e com pensamentos derrotistas se dá exatamente como nas memórias de Tchuikov. Bem como sua citação do pensamento de Suvorov, de que o mais preparado é o vitorioso: o general elabora suas teses de contra-ataque, tomada da iniciativa, surpresa e combate urbano (TCHUIKOV, 1966, p.71; 86; 290-400). O mesmo se dá com as discussões com Krylov sobre a inspeção às tropas na linha de frente. Ao mesmo tempo, há passagens não presentes. Apesar de boa parte do livro ser dedicado a descrição de táticas de combate urbano e a seu emprego prático, Tchuikov em nenhum momento menciona a falta de granadas antitanque e a sua substituição por uma armadilha constituída por um piso formado por molotovs (“garrafas contendo uma mistura inflamável” era o termo aceito entre os soviéticos, repudiando a menção a Molotov), que, acionados por metralhadoras, criariam uma cortina de fogo engolindo os blindados e suas tripulações – apesar de mencionar o seu uso normal, como garrafas lançadas individualmente. O Molotov não funciona dessa maneira. Quando a garrafa se rompe, o líquido inflamável se espalha, sem causar uma explosão. Ozerov faria mais uma sugestão da tradição russa de soluções simples e rústicas, como em todos os seus outros filmes sobre a Segunda Guerra, apesar de totalmente fantasiosa? Rosenstone é adequado: Ozerov faz o que o público deseja ver, e é muito mais emocionante uma sonora bola de chamas se elevando e tomando conta da tela do que um simples rastro incendiário. Outro equívoco é o T-34-85 mostrado no filme, que entrou em produção apenas em 1944.

Um Messerschmitt persegue o jeep Willys de Tchuikov, na zona urbana de Stalingrado. O general, em suas memórias, cita que o fato se deu meses antes, na retirada para o Don, e fala em um carro (como os oficiais soviéticos se locomoviam antes da chegada das viaturas americanas), bem como na perseguição promovida também por um JU88 ao seu PO-2 (TCHUIKOV, 1966, p.17). Tal mudança permite ao diretor distribuir melhor a ação ao

²⁶¹ “Foi um dos mais brutais [gerais] dessa geração. Suas explosões de temperamento eram comparadas com as de Jukov. O rosto de camponês forte e os bastos cabelos eram tipicamente russos, também tinha um robusto senso de humor e uma gargalhada de bandido que lhe expunha os dentes com coroas de ouro. A propaganda soviética descreveu-o depois como o produto ideal da Revolução de Outubro” (BEEVOR, 2015, p.113). Evans (2012, p.471) afirma que sua permanência na China durante o início da guerra foi motivada pelo seu fiasco na Guerra de Inverno de 1939 com a Finlândia.

longo do filme, além de associar a figura de Tchuikov a resistência e a vitória na cidade de Stalingrado, ao invés de mais uma das reminiscências de sua participação na retirada do Don.

Tchuikov sai frequentemente do QG - bem mais do que em suas memórias - para apoiar seus homens, fazer discursos, realizar inspeções, dar ordens às tropas dispensando intermediários, fossem mensageiros ou aparelhos de comunicação. O que é interessante para o diretor por duas razões: criar diálogos face-a-face deixando a história mais interessante do que a troca de um punhado de fitas de papel dos telégrafos automáticos, e avigorar a figura do comandante como tão corajoso quanto os homens da linha de frente. O que se torna necessário em alguns momentos: o contra-ataque orquestrado por Tchuikov falha em retomar o Mamaiev Kurgan. As imagens mostram os soldados soviéticos facilmente abatidos pelos alemães a partir de sua posição privilegiada. Uma missão suicida. Tchuikov explica a seguir que foi uma vitória, ao atrasar a investida alemã enquanto as tropas soviéticas são supridas no porto assediado. Por ele também chegam os guardas siberianos. O general Rodimtsev se apresenta no QG de Tchuikov como em suas memórias – coberto por pó lançado por bombas e fuligem dos incêndios. Ozerov condensa o diálogo travado entre os dois e relatado nas memórias (TCHUIKOV, 1966, p.91):

Tchuikov – Mas você trouxe a divisão?
 Rodimtsev – Uma divisão de guardas, 10.000 homens. Os meninos lutam, mas temos poucas armas.
 Tchuikov – Nós lhes daremos armas. Em seguida, dirija-se ao contra-ataque!
 (STALINGRAD, 1989).

O filme não chega a mostrá-los se dirigindo à luta sem armas de fogo. Rodimtsev (Sergey Nikonenko) tenta recuperar o Mamaiev Kurgan enquanto outros setores da cidade mudam de mãos várias vezes ao dia. O mesmo sucede com a colina: os soviéticos promovem um assalto frontal mortífero, onda após onda de infantes se sucedem, e são metralhados, até o momento em que recuperam o cume. Os alemães lançam seus tanques e infantaria, fazendo a posição dos extenuados soviéticos cair. Informações de conhecimento geral que também se encontram nas memórias do general (TCHUIKOV, 1966, p.88-102). O filme também exhibe o general Batyuk como um dos responsáveis pelas tentativas de recuperação da colina²⁶².

O momento em que Tchuikov é quase sepultado pelo desabamento de uma parede, provocada pela aviação inimiga, é igualmente transferida da Batalha do Don (TCHUIKOV, 1966, p.60) para a segunda metade da segunda e última parte do filme. E é de fato soterrado -

²⁶² No entanto, Tchuikov (1966, p.223) afirma que Batyuk foi mais importante em sua defesa do que Rodimtsev. Ozerov prefere colocar o herói bem mais reconhecido que Batyuk, inclusive pela historiografia, em primeiro plano.

uma dose maior de ação e expectativa. É nesse momento que a refinaria é incendiada, com Tchuikov ao lado, e não em seu QG, como no relato do general – apesar de sofrer com o calor e fumaça sufocantes mesmo ali, durante dias (TCHUIKOV, 1966, p.176). Ver o cenário dantesco da refinaria e do porto sob bombardeio, enquanto está atordoado pelo soterramento, é mais empolgante que apenas senti-lo atrás de paredes de madeira e terra. Também acentua o ambiente do combatente, a imersão no campo de batalha e do espectador no filme. Também cria um elo casuístico para o personagem. Pouco antes da parede desabar, o general conforma-se com o fato do 62º Exército ter sido dizimado e pretende se retirar do centro da cidade para a margem do rio, logo após ter dito sua famosa frase “Mais uma batalha como essa e cairemos no Volga” (TCHUIKOV, 1966, p.158). A adversidade o faz rever suas decisões. Decide manter seus homens em suas posições. E ele mesmo continuar em Stalingrado. Em suas memórias, Tchuikov admite pensar que a cidade poderia cair naquele momento – dias 13-14 de outubro, mas não menciona que tomaria a decisão de evacuar a tropa - admitindo-se que tal coisa fosse possível.

A determinação revigorada de Tchuikov se espalha por seu QG. E frases proferidas em suas memórias ganham uma maior ligação com o enredo do filme. Krylov, de pistola em punho, se recusa a passar para a outra margem sem o comandante, apesar da ameaça de ruptura nazista a poucos metros. Pojarskiy, chefe da artilharia, ao receber a sugestão de mudar-se para a outra margem, toma a mesma atitude – também presente nas memórias, com um alto grau de fidelidade²⁶³. A recusa de Pojarskiy leva o filme a tratar dos batedores.

O emprego da voz de Deus cria um momento dramático. O narrador informa que durante o último ataque de Paulus, com sete divisões, em 11 de novembro, os alemães chegaram a apenas 100 metros do Volga. Repete o mote de que em Stalingrado se lutou “por cada tijolo, por cada pedra”²⁶⁴. Tchuikov é informado ao mesmo tempo da chegada dos alemães ao Volga, da ruptura do seu exército em dois pelo ataque inimigo, e do fim das comunicações com a outra margem, devido ao congelamento parcial do Volga. Tudo parece perdido numa história que já sabemos o final. Um coronel pede pelo rádio que os Katiushas da outra margem ataquem sua própria posição²⁶⁵, enquanto ele mesmo lança granadas. Para sua sorte, apenas os alemães são atingidos.

²⁶³ As falas, no entanto, são mais diretas do que as do livro do general. A sugestão de suicídio, com a pistola em punho, é mencionada como a promessa de esvaziar suas armas menos a última bala (TCHUIKOV, 1966, p.176; 194).

²⁶⁴ Frase presente nas memórias de Tchuikov, nas de Yeremenko, na maioria da historiografia soviética. Roberts (2012, p.378) a considera “sem sombra de dúvida, a mais desesperada [batalha] da história da humanidade”.

²⁶⁵ O episódio é descrito nas memórias, no entanto, trata-se de um major e não um coronel, e o nome é outro, Ustinov, comandante do 895º Regimento de Infantaria (TCHUIKOV, 1966, p.204).

O bombardeio de 23 de agosto teria sido efetuado por 600 aeronaves²⁶⁶. Paulus teria empregado 500 tanques, 1000 aviões e 1000 canhões no ataque final em outubro²⁶⁷.

Stukas bombardeiam a zona na qual civis, todos mulheres e crianças, buscam passagem para a outra margem. Antes de serem mortas, as últimas artilheiras derrubam um dos stukas. Seu piloto, orgulhoso de seu status de oficial e creditando a culpa da destruição da cidade aos soviéticos, é entregue por Rodimtsev às civis, que apressam-se para pôr uma corda em seu pescoço. Tchuikov menciona em suas memórias o caso de um piloto insolente feito prisioneiro. Mas não aponta seu destino. Yeremenko cita um caso idêntico, sem ser possível confirmar que seja o mesmo (EREMENKO, s/d, p.126-127).

O diretor mostra um confronto de ditadores. Mas não de generais. Se Paulus recebeu um importante destaque na obra de Petrov, não é mais do que um raro apêndice de Hitler em Ozerov²⁶⁸. De oficial fanático, determinado a não se render até perder as ilusões com a sabedoria de Hitler, com o diretor da era stalinista, pede a capitulação assim que Manstein é derrotado e a Operação Anel tem início. Aqui, Paulus não ironiza a bondade de Hitler com sua promoção a Marechal de Campo. Fala abertamente num convite ao suicídio. Ozerov acompanhou a trajetória de Paulus, que viria a ocupar cargos na Alemanha Oriental, e já o pintara com cores mais benignas em seu *Soldaty Svobody*, de 1977.

Rodimtsev e Tchuikov vão pessoalmente vistoriar a casa de Pavlov (Sergey Garmash). Nenhum dos dois o fez realmente. O militar mais graduado a visitar a Casa de Pavlov durante o combate foi o coronel Elin, comandante do 42º Regimento de Guardas. Tchuikov não menciona tal acontecimento em nenhuma ocasião, pelo contrário, mas a história flui melhor com os personagens vis a vis.

Pavlov – A guarnição agora consiste de 24 homens de todas as nacionalidades que podem vir à mente, camarada geral. Aqui estão os russos: Voronov... Estes são Ivanov, Alexandrov, Efremov... os ucranianos: Ivashchenko, Glushchenko, Masiashvili da Geórgia. Ali está o cazaque Murzaev, o Tadjique Turdiev. Haytham, judeu.

Haytham – Podemos cantar a Internacional, Camarada General (STALINGRAD, 1989).

Após exibir uma unidade de mártires inteiramente russa, Ozerov apela para o multinacionalismo da URSS num momento em que as antigas rivalidades nacionais ressurgiam com força surpreendente, e diferentes pogroms contra vários grupos étnicos

²⁶⁶ Ward (2004, p.170) apresenta o número de 200 bombardeiros e 50 caças de escolta.

²⁶⁷ Samsonov (1986, p.178) fala em 90 mil homens, 2.300 peças de artilharia e morteiros, 300 tanques e 1000 aviões.

²⁶⁸ Paulus foi um incentivador da conquista da cidade, por meio de um relatório pessoal a Hitler em Vinnitsa demonstrando as vantagens de sua captura (EVANS, 2012, p.469).

minoritários e até mesmo uma guerra aberta entre duas repúblicas soviéticas eclodiam (SEGRILLO, 2000; SEGRILLO, 2015). Tchuikov (1966, p.163-164) também cita seus nomes e nacionalidades. Porém não a do combatente judaico. A significação de sua passagem, no entanto, era outra. Uma propaganda de como o regime havia superado os exclusivismos nacionais. Agora Ozerov rememorava o passado diante da desintegração. A ênfase no personagem judeu pode ser uma resposta a grupos fascistas que surgiam rapidamente, como o Pamyat, que se dizia pró-perestroika na economia, mas nacionalista e tradicionalista, a ponto de depredar edifícios judaicos (KAGARLITSKY, 1990, p.100; 107). A família, antes no esgoto, agora habita a combatidíssima casa de Pavlov, e comparte seus escassos alimentos em velhos vasilhames com os dois generais. Um menino com o cassaco almofadado do Exército Vermelho pede granadas aos dois comandantes, para explodir alemães. Os homens de Pavlov explicam que seus pais foram mortos.

Rodimtsev e Tchuikov permanecem na casa de Pavlov, mesmo com a chegada dos tanques alemães. Desejam presenciar as habilidades de combate. Rodimtsev pede a Pavlov quem ele irá escolher para avançar sobre o tanque. Essa sentença de morte também gera um significado dúbio: os generais são corajosos por se manterem no local, expostos. E são implacáveis, ao exigir do capitão que envie seus soldados um após o outro para uma morte certa, mas necessária.

3.10.5. Comandados

Ozerov procura representar a vida de oficiais sem renome. Um jovem capitão, Vasya, que não possui parentes, decide casar-se com uma bela orfã, Veronika. Caso morra em combate, Vera garantirá uma boa pensão. Uma reedição do argumento do filme *Zakonnyi brak* [Casamento legal], de Albert Mkrтчian, de 1985. No entanto, não se trata de um civil conscrito, mas de um militar. A conveniência também cede lugar ao amor verdadeiro antes da despedida. No casamento civil, o retrato não é de Stalin, mas sim do mais aceitável presidente Kalinin.

Tchuikov reencontra o franco-atirador chamado Ivan, que fora caçador na Sibéria, o tornando instrutor para a formação de novos atiradores de elite. O general de fato fala de seu encontro pessoal com Vassili Zaitsev e outros snipers²⁶⁹. Como Zaitsev, Ivan utiliza o

²⁶⁹ No entanto, diz que o movimento de formação de atiradores foi fruto do trabalho de Yeremenko e Khrushchev. No entanto procura se fazer presente: “O comandante da Frente, A. I. Yemerenko, e o Membro do Conselho Militar, N. S. Khrushchev, constantemente instavam por uma ampliação do movimento de atiradores.

capacete de sua aluna e amante para atrair a atenção de um franco-atirador alemão, denunciando sua localização – momento das memórias do atirador que é referido nas memórias do general. Como em outros casos, por exemplo, o dos casacas negras, Ozerov preferiu criar nomes fictícios. De todos os personagens despojados da oficialidade, apenas Pavlov é citado. Ozerov traz dois casos de oficiais e de batedores que, cercados por nazistas, pedem que a artilharia abra fogo em suas posições. Ambos são nomes fictícios para ações reais.

A artilharia perdeu sua visão da cidade, pois suas equipes de reconhecimento foram expulsas dos pontos de observação, de onde poderiam orientar os bombardeios contra as posições de concentração alemãs. Tchuikov, Krylov e Pojarskiy se encontram pessoalmente com o tenente Kosztyerin, o comandante das tropas de reconhecimento do 37º esquadrão da divisão de guardas. Sua ordem é retomar o topo do colégio da cidade pelo maior tempo possível e transmitir informações para redirecionar a artilharia. Kosztyerin afirma que ficará no prédio até a morte, disparando um sinalizador branco que indicava que a artilharia deveria passar a bombardear sua posição, erradicando, juntamente com ele, os atacantes alemães. Ao terminar seu ato de desprendimento, Krylov e outros oficiais retiram seus quepes em sinal de reconhecimento do heroísmo. Suas mortes não seriam esquecidas. Poucos minutos depois, também seria o ensejo para que Tchuikov, recusando abandonar a margem esquerda do Volga a 11 de novembro, anunciasse, juntamente com seus oficiais do QG, que não se retiraria para o outro lado. Pelo contrário, a artilharia deveria atacar sua própria posição caso fossem cercados. Os alto-oficiais são capazes dos mesmos atos de bravura dos soldados. Novamente Ozerov prefere dispor sua câmera em espaços abertos - o fosso da escadaria - para captar o combate dentro das construções. Um estabilizador de imagem permite à câmera acompanhar os soldados varrendo o edifício labiríntico, movimentando-se em várias direções. Vários prédios se tornaram famosos nos relatos sobre Stalingrado pelo encarniçamento dos combates, como a casa de Pavlov, a casa dos técnicos das fábricas, o “prédio em formato de L”, mas não a escola. Possivelmente Ozerov preferiu condensar vários episódios em um espaço fictício. Da mesma forma, não há menções sobre Kosztyerin e sua tropa de reconhecimento do 37º esquadrão, como não há do Regimento de Defesa Aérea 1077.

E aí dos boquiabertos nazistas! Centenas, milhares deles foram mortos pelos nossos “caçadores de animais de duas pernas”. [...] Encontrei muitos dos franco-atiradores mais conhecidos, como Vasili Zaitsev, Anatoli Tchekhov e Viktor Medvedev; conversei com eles, ajudei-os tanto quanto pude e frequentemente os consultava” (TCHUIKOV, 1966, p.146-149). Os snipers de Stalingrado sempre partiam acompanhados de um olheiro equipado com telescópio (BEEVOR, 2015, p.327) – o que torna o filme de Ozerov correto. No entanto, seu alvo principal não eram oficiais ou operadores de metralhadoras, e sim os olheiros da artilharia inimiga. Ocasionalmente, atiravam até no “homem do rancho”, privando o inimigo de alimentos e os obrigando a tomar a neve suja, fonte de doenças (BEEVOR, 2015, p.237; 238).

O caos do combate casa a casa, cômodo a cômodo é visualizado de uma maneira diversa da de Petrov. Este construiu um cenário de um prédio que permite criar a impressão da câmera atravessar as paredes dos aposentos. Ozerov prefere dispor a câmera da rua diante da casa, seguindo um Sd.Kfz. 251. A casa está parcialmente desabada, permitindo acompanhar limitadamente a luta babélica. Mais realismo, mais simplicidade e um menor nível técnico.

Ao deter o avanço da coluna blindada sob sua janela, Pavlov ironiza o esforço de guerra ocidental: “Aqui não é Paris! Eles não podem desfilar aqui” - uma referência a propaganda soviética que desde a guerra anunciava que morreram mais alemães na conquista da casa de Pavlov do que na tomada de Paris – que foi entregue sem luta. Minas antitanques são jogadas das janelas junto às esteiras, ao invés de serem depositadas no chão previamente. Enquanto o soldado exulta com a destruição da lagarta do tanque, uma rajada se ouve. A câmera se move e mostra que a vítima não é o comandante. Ozerov consegue criar expectativa. E economizar com efeitos especiais. Impera a pobreza de movimentação da câmera. As pequenas oscilações parecem ter sido não-intencionais. E são frequentes nos poucos zooms. Tecnicamente, é o mais inferior dos filmes de Ozerov. O contra-ataque noturno de Tchuikov foi gravado durante o dia²⁷⁰. Não é sequer uma noite americana, provocada por filtros que escurecem a imagem. Youngblood (2007), que critica o diretor por ser pouco imaginativo em *Osvobojenje*, não chega a analisar *Stalingrad*. Com o uso frequente de trechos deste filme anterior, essa característica de Ozerov não melhorou. O som de tiros recebeu uma sincronização ruim com as imagens.

3.10.6. Religião

Rodimtsev, em seu diálogo com o velho capitão do Volga (Nikolay Kryuchkov), enquanto cruzam o Volga sob intenso fogo alemão, não usa a terminologia soviética. Prefere o popular “pai” ao chamar o ancião, e não o termo “camarada”.

Rodimtsev – Como você está, pai?

Capitão – Como eu poderia estar no final da minha vida? A cada minuto posso passar para a outra vida...

Rodimtsev – O que há em sua mente no final da sua vida?

²⁷⁰ As horas de sol afligiam Tchuikov: sem comunicações, sob ataque aéreo, podia recolher informação e reagrupar suas forças apenas sob a noite. Muitos de seus combates ocorreram na escuridão (TCHUIKOV, 1966, p.92). Assim, *Stalingradskaia bitva* consegue ser mais preciso que *Stalingrad*.

Capitão – Creio que a Rússia (e não União Soviética) tem um destino severo. Há somente dor. E nossa nação é paciente. Tudo o que pode suportar. É uma pena que Deus foi abolido. E sem Deus às vezes é difícil...

[E ao fim da travessia:]

Capitão – Chegamos, nos entendemos com Deus. Agora, vão! (STALINGRAD, 1989).

As menções a Deus, presentes em trabalhos anteriores de Ozerov²⁷¹, são mais longas e significativas. Não se tratava de uma ousadia do diretor. O governo Gorbachev havia patrocinado as comemorações dos 1000 anos de cristianismo na Rússia em 1988, ao lado da Igreja Ortodoxa, comandada pelo patriarca Pimen, ou Pemeno. Importantes museus estatais, que no passado foram templos, foram cedidos pelo governo para os festejos, foi cunhada uma moeda comemorativa de 25 rublos, o Bolshoi virou palco para a comemoração e a TV fez a cobertura dos festejos nas principais cidades do país (TRAGER, 1989, p.68). Sinagogas e especialmente mesquitas não receberam os mesmos incentivos que a Igreja Ortodoxa recebeu durante a gestão de Gorbachev. No mesmo ano em que o filme de Ozerov foi terminado, o Papa João Paulo II visitou a URSS, e no ano de seu lançamento, o Vaticano estabeleceu uma embaixada em Moscou.

Ainda na barca, Rodimtsev pede uma canção para distrair a tropa durante a perigosa travessia do Volga. O soldado toca com seu violino uma antiga canção de Odessa, para animar os espíritos - e as almas. A música ao mesmo tempo era um tributo ao multinacionalismo (a influência judaica na música é perceptível, e Odessa possuía mais de 30% de judeus em sua população) e a religião.

Apesar das citações à religião no filme, Ozerov não mostra o destino de Pavlov segundo Beevor. O sargento que resistiu por dois meses numa casa teria se tornado arquiandrita da Igreja Ortodoxa (BEEVOR, 2015, p.231). Existiram vários Yakov Pavlov combatendo em Stalingrado ao mesmo tempo. A informação de Beevor não é consensual e não foi utilizada pelo diretor.

3.10.7. Mulheres

Novamente, o diretor Ozerov cria cenas em que, ao mesmo tempo em que mostra mulheres corajosas, também mostra sua presença no conflito sob uma perspectiva negativa. Logo após ser resgatado do soterramento, põe as seguintes palavras na boca de Tchuikov: “O

²⁷¹ Tchuikov (1966, p.296) afirmava que durante as travessias sob fogo alemão, os comissários faziam seu trabalho de orientação política. Ozerov insere o avesso.

que estão fazendo comigo? Estão me carregando como se eu fosse uma mulher?” Mas, ao contrário do diretor, o general, em suas memórias, mostra não só casos de bravura de enfermeiras, rádio-operadoras e mulheres combatentes, como também destaca sua eficiência por meio de episódios em que completam suas missões e sobrevivem²⁷². Ao menos por seu relato, seria difícil imaginar o comandante proferir essa frase, já que não via as mulheres como soldados de um nível bem inferior. E como ele mesmo lembra, se tal sentimento não fosse sincero, porque simplesmente não as teria esquecido em sua narrativa, como tantos outros líderes militares e historiadores soviéticos? O general confere destaque às mulheres combatentes das unidades de artilharia antiaérea e de franco-atiradoras²⁷³. Provavelmente foi

²⁷² “Rememorando a batalha às margens do Volga, devo deter-me por um momento numa questão importante, que, na minha opinião, não tem merecido grande atenção na literatura da guerra e que, às vezes, sem razão, é desprezada, nas tentativas de tirar conclusões da nossa experiência nela. Estou pensando no enorme papel desempenhado pelas mulheres, não somente na retaguarda, mas na linha de frente. Elas suportaram as agruras da vida militar do mesmo modo que os homens e acompanharam os homens até Berlim”. “Embora, no passado, muitas mulheres tenham servido nas forças armadas e na linha de frente por sua própria iniciativa, as mulheres soviéticas partiram para a frente convocadas pelo Partido e pelo Komsomol, profundamente conscientes dos seus deveres na defesa dos interesses do seu país socialista. Tinham sido preparadas para isso pelo nosso Partido Comunista, porque na ocasião o nosso Estado era o único no mundo em que as mulheres gozavam, de acordo com a Constituição, dos mesmos direitos que os homens”. “Há ainda quem provavelmente não compreendam que o fizeram como construtoras do socialismo e defensoras dos interesses dos operários. Eis por que, na guerra contra os invasores nazistas, vimos as mulheres soviéticas servindo como enfermeiras, levando dezenas e centenas de feridos para a retaguarda, como médicas, realizando intervenções cirúrgicas sob ataque aéreo e de artilharia, ou como telefonistas e rádio-operadoras, cuidando das conversações operacionais e da administração em batalha. Vimo-las trabalhando nos comandos e nas organizações políticas, onde realizavam trabalhos de administração militar e educavam as tropas no espírito da tenacidade em combate. Quem quer que visitasse a frente veria mulheres agindo como artilheiras em unidades antiaéreas, como pilotos combatendo contra os ases alemães, como comandantes de barcos blindados, na Frota do Volga, por exemplo, transportando cargas da margem esquerda para a margem direita, ida e volta, em condições incrivelmente difíceis”. “Havia muitas heroínas como Tamara no 62º Exército. Mais de mil mulheres do 62º Exército foram condecoradas. Entre elas estavam Maria Ulyanova, que se empenhou na defesa da Casa de Pavlov do começo ao fim, Valia Pakhomova, que retirou mais de cem feridos do campo de batalha, Nadia Koltsova, duas vezes condecorada com a Bandeira Vermelha, a dra. Maria Velyamidova, que cuidou dos ferimentos de centenas de soldados, sob fogo, nas posições avançadas, e muitas outras. Não terá sido uma heroína Lyuba Nesterenko, que, no prédio sob ataque do Tenente Dragan, pensou os ferimentos de dezenas de guardas feridos e, sangrando profusamente, morreu com uma bandagem na mão ao lado de um camarada ferido?” (TCHUIKOV, 1966, p.237; 249).

²⁷³ “Tinhamos unidades inteiras (como as baterias antiaéreas e os regimentos noturnos de bombardeio PO-2) em que a maioria dos artilheiros e das tripulações era constituída de mulheres. E é de justiça dizer que essas unidades cumpriram as suas tarefas tão bem quanto as unidades em que predominavam os homens”. “A maioria dos artilheiros no corpo de defesa antiaérea de Stalingrado, tanto das baterias antiaéreas como dos holofotes, consistia de mulheres. Mas a eficácia dessas tripulações e baterias não era de modo algum inferior à das unidades antiaéreas que vimos no Don e em outros pontos da frente, onde a maioria das tripulações era de homens. Em termos de tenacidade e abnegação, na batalha contra os aviões de mergulho alemães as guarnições antiaéreas femininas às margens do Volga eram modelos de coragem. Elas se agarravam aos seus canhões e continuavam disparando mesmo quando as bombas explodiam à sua volta, quando parecia impossível, não apenas disparar com pontaria certa, mas até mesmo ficar ao lado dos canhões. Envolvidas em fogo e fumaça, em meio a explosões de bombas, aparentemente sem tomar conhecimento das colunas de terra que saltavam no ar em redor delas, mantinham-se firmes até o fim. As incursões da Luftwaffe sobre a cidade, a despeito das pesadas perdas entre as guarnições antiaéreas, eram sempre recebidas com fogo concentrado, que em regra fazia grande número de baixas entre os aviões atacantes. As nossas artilheiras antiaéreas derrubaram dezenas de inimigos sobre a cidade em chamas”. “As tropas do 62º Exército jamais esquecerão como as artilheiras antiaéreas resistiram na estreita faixa de terra às margens do Volga e combateram os aviões inimigos até o último tiro” (TCHUIKOV, 1966, p.237-239).

daí que Ozerov retirou o argumento para a trama paralela de Veronika (Oksana Fomichyova) e suas companheiras e a de Ivan (Fedor Bondarchuk) e sua amante Natasha, atiradora de elite. Tchuikov também cita a unidade de aviadoras Bruxas da Noite. No entanto, Ozerov não as menciona. Com orçamento apertado, quase todas as cenas com aviões foram retiradas de seus filmes anteriores e do acervo do Mosfilm.

À rigidez dos soldados se dirigindo ao cartório para o casamento civil, Ozerov mostra as amigas de Veronika se aproximando com movimentos infantis. Todas as meninas do colégio de Veronika, incluindo suas amigas Lyubov e Nadezca, se alistaram no exército, sendo enviadas para uma unidade de defesa antiaérea.

Passam seu tempo ouvindo o gramofone e falando sobre casamento e homens. Ibarruri, em sua retirada, as encontra dormindo junto as peças de artilharia. A cena é suavizada com a apresentação do tenente-coronel Vladimir Yevgenyevich, comandante da unidade feminina (Regimento de Defesa Aérea 1077): sem seu uniforme, jogando xadrez displicentemente. Poderia-se culpar o oficial pela falta de disciplina. E até mesmo o comando da frente, que não o avisou da travessia do Don pelos alemães. A unidade poderia ser alcançada pelo inimigo em algumas horas. A maior parte da tropa encontrava-se banhando. A primeira cena de nudez coletiva total no cinema soviético. Exemplo do desejo do cinema de qualquer gênero produzido durante a perestroika de criar imagens impactantes e que atraíssem o público, diante da enxurrada de produtos B americanos e a queda acentuada da venda de ingressos do produto nacional (YOUNGBLOOD, 2007, p.204).

A única unidade com essa denominação na *Istoria* a efetuar um feito heroico, digno de nota, em Stalingrado é o 1077º Regimento de Infantaria da 316ª Divisão - 28 de seus homens teriam detido 50 panzers (POSPELOV, 1961, v.3 p. 261).

A trama das combatentes também traz à tona a crítica à economia planificada: as recrutas pedem para combater com sapatos civis. A logística entregou apenas grandes coturnos masculinos. A aclamação geral em decorrência da permissão sugere que havia também motivos estéticos além dos práticos. Quando elas são obrigadas a abandonar sua posição, sob ataque alemão, deixam para trás seus sapatos civis – igualmente largos e desajustados para permitir a fuga. A indústria soviética, sua centralização, sua autarquia, seu direcionamento para bens de capital, seu caráter estatal, poderiam ser os culpados. Discurso agradabilíssimo à perestroika que se voltava rapidamente para a privatização dos meios de produção e inserção no mercado mundial, inclusive os estúdios de cinema.

Ibarruri enfrenta decepções. Seu entusiasmo é confrontado com a irracionalidade e brutalidade do regime: a unidade feminina não pode se retirar para zonas mais defensáveis. A

Unidade de Barragem do NKVD alega a Ordem Nº 227. Se vê premida a derrubar os aviões inimigos e em seguida baixar rapidamente seus canhões antiaéreos para serem empregados contra os tanques que se avizinham. Apesar das baixas, alimentam penosamente o canhão com suas grandes e pesadas ogivas. A cena mostra heroísmo, desprendimento e superação. Mas também sugere ao público do cinema a seguinte pergunta: se aquele é de fato lugar para mulheres. Talvez as convicções de Ozerov possam ser completadas pela fala de Yevgenyevich, comandante da bateria: “Mulheres! Vocês são a base da geração futura. Quero que vocês salvem suas vidas. Vão para o Volga! Há barcos lá”. Veronika, morre chamando por Vasya. Na defesa do rio Myshkova, Vasya encontra a morte... e seus pensamentos na agonia vão para Veronika, através da sobreposição das imagens do avanço dos tanques de Manstein na direção de sua trincheira e a do rosto de Veronika. Tal posição insinuada não é deslocada nem diante de setores da sociedade soviética e nem da atual liderança. Gorbachev costumava tocar na questão do papel das mulheres na sociedade da URSS, e fazia questão de frisá-las como mães. Sem dúvida uma necessidade diante da queda da taxa de natalidade entre a população eslava do país, mas também uma visão conservadora.

Figura 27



Stalin de acordo com os conservadores da URSS: reconduzido à imagem de grande estrategista militar e diplomático, o único a conseguir repelir as ameaças contra a URSS vindas do Ocidente e o Extremo Oriente, do presidente americano Harry Truman e do Japão militarista, montando, ao lado do líder mongol Khorloogiin Choibalsan, a campanha vitoriosa do Exército Vermelho na Manchúria, sobre mapas na mesa e paredes do Kremlin, no melhor estilo dos filmes de Chiaureli e Petrov. Aqui, se a grande estratégia cabe ao secretário-geral, os detalhes da operação militar cabem aos generais, em suas reuniões. A visão diplomática do líder, no entanto, os alerta para a iminência da Guerra Fria e do uso da bomba atômica pelos Estados Unidos, apressando os chefes militares a cumprir suas metas – o que confere a URSS a realização de três missões internacionalistas: a libertação da população das fronteiras mongóis dos grupos de bandidos, a da população chinesa da Manchúria do ocupante japonês, a eliminação da resistência dos antigos exércitos brancos da Guerra Civil Russa no Extremo Oriente e uma demonstração de força aos Estados Unidos, mostrando que a URSS pode realizar suas tarefas mesmo sem o emprego brutal de armas atômicas. O que seria impossível de se realizar após a certa rendição japonesa aos americanos, que deveria ocorrer em questão de poucas semanas. *Cherez Gobi i Khingan* [Através do Gobi e Khingan]. Vasili Ordynsky; Badrahin Sumhu, 1981.

Figura 28



Acima, Stalin substituído por Lenin em decorrência da desestalinização. A película permite observar flutuações nas bordas brancas do quadro, onde originalmente estaria o retrato de Stalin. Abaixo, Stalin, ao lado de Beria, como um psicopata e paranoico com o rosto marcado pela varíola. *Velikiy perelom* [A grande virada]. Fridrikh Ermler, 1945. *Stalingrad*. Yuri Ozerov, 1989.

Figura 29



Um Stalin ao sabor da década de 1970: humanizado, capaz de se iludir ou deixar se enganar, errar, mas também acertar, nem senhor da situação, nem histérico a ponto de colapsar durante uma semana decisiva. *Blokada* [Bloqueio]. Mikhail Ershov, 1973-77.

A desconfiança sobre a possibilidade de um bom desempenho da mulher combatente fica mais firme com a trama do franco-atirador Ivan e Natasha (Oksana Fandera). Sua aluna passa mal ao abater o primeiro inimigo. Indagada se não sabia o mal que haviam feito, ela responde de maneira positiva, porém ainda assim era uma pena aquela morte²⁷⁴. Ao ver uma mãe ser abatida ao lado do filho, Ivan tenta manter sua companheira a salvo, enquanto vasculha o ambiente pelo franco-atirador alemão. Ela, no entanto, não consegue se controlar, e parte em socorro da mãe, sendo igualmente morta. A mulher é um ser emocional e pouco racional, ao contrário do metódico Ivan. Este se entrega às emoções apenas após ter cumprido seu dever. Após matar o atirador, corre em prantos para o corpo da amada.

3.10.8. Lições de *Stalingrad*

Manstein ataca com 500 tanques e fica a 35-40km do bolsão de Stalingrado. “O destino da Batalha de Stalingrado foi decidido no rio Myshkova” – quando esta quase não foi citada em *Stalingradskaia bitva*. A canção *O penhasco* torna-se o tema de fundo da destruição de ambos os exércitos no rio – a devastação geral lembra os poucos sobreviventes de *Neve ardente*.

A rendição das tropas alemãs se baseia em fotos famosas, na praça central da cidade. A música de fundo, Brahms - Symphony No. 3 in F Major, Op. 90: III. Poco allegretto, não

²⁷⁴ “Em outubro de 1942 encontrei uma guarnição que continha cinco moças, muito jovens ainda, mas aguerridas e corajosas. Jamais esquecerei a tristeza que se estampou no rosto de uma moça loura a quem, após disparar contra uma formação de nove aviões inimigos, e derrubar um deles, uma das companheiras disse que, na sua opinião, teria sido possível derrubar dois ou três” (TCHUIKOV, 1966, p.237).

incentiva à empatia, mas sim à reflexão. O garoto que pediu por granadas se lança sobre a pilha de armas entregues, agarra uma MP40 e com a rajada mata a três prisioneiros. Os demais prisioneiros continuam sua marcha para o cativeiro sem se distrair. Tchuikov, a ponto de esbofeteá-lo, o reconhece e se detêm. Os próprios alemães não se incomodaram. Ozerov considera justificável a atitude.

Nos minutos finais da película, Molotov apresenta a Stalin a proposta feita pela Cruz Vermelha sueca para intermediar a troca de Paulus por Yakov, seu filho.

Stalin – Eu não troco um marechal por um soldado

Narrador – Generalíssimo Iosif Stalin. Até 1956 este nome foi um símbolo do socialismo [sua voz soa com pesar e escárnio]. Depois do XX Congresso as ilusões desapareceram. Reconheceu-se que Stalin afastou-se da democracia, construiu um socialismo alienígena baseado no medo da retaliação, e ajudou a criar seu culto pessoal. O primeiro a condenar o culto pessoal de Stalin foi Nikita Khrushchev (STALINGRAD, 1989).

A câmera abandona o plano médio e aproxima-se de Stalin pelas costas e perfil, enquanto fuma seu cachimbo, o enquadrando num primeiro plano. O corte nos leva por sobre a mesa de Khrushchev, que é informado que seu filho Leonid morreu em batalha.

Narrador – Nikita Sergeyevich Khrushchev. Após a morte de Stalin tornou-se o Secretário Geral do Comitê Central. Suas ações foram dominadas por decisões arbitrárias, que se caracterizam pelo voluntarismo, que também é o fundamento do culto à personalidade. Em 1964, Khrushchev foi substituído no cargo. Antes disso, Khrushchev conseguiu substituir o Alto Comandante do Exército Vermelho durante a Grande Guerra Patriótica, o Marechal Jukov. Jukov foi acusado de apoiar seu próprio culto (STALINGRAD, 1989).

Khrushchev, ao contrário de Stalin, chora e treme diante da notícia da morte do próprio filho. Lança em seguida um olhar vingativo contra o retrato de Stalin em seu QG, diante de sua mesa. O Khrushchev de Ozerov poderia ser humano, característica positiva, porém deixava seus sentimentos tomarem o lugar da razão facilmente, algo negativo. Com novo corte, a cena torna-se um ambiente aberto. A câmera aproxima-se em primeiro plano de Jukov, batendo continência a seus homens. Quando o narrador cita a acusação de culto à personalidade, o quadro se amplia para o plano de conjunto, e este para o plano geral, e vemos que Jukov está em seu jipe, ladeado por uma multidão de soldados em festa. Seu reconhecimento ao general é genuíno. Stalin e Khrushchev, ao contrário, estavam praticamente sozinhos e em lugares fechados. Os líderes políticos não possuíam a legitimidade que Jukov tinha. Por isso precisavam forjar seus cultos e condenar aqueles que se sobressaíssem ameaçadoramente.

Narrador – Outro comandante notável também foi o general Tchuikov. Herói de Stalingrado, o herói da batalha que determinou o resultado da guerra. Ele foi nomeado marechal. Mas nenhum monumento foi levantado em sua honra (STALINGRAD, 1989).

Abre-se um meio primeiro plano, com Tchuikov novamente desfilando pela cidade em chamas, rodeado por seus homens, mas igualmente tenso. O corte mostra Gurov em primeiro plano.

Narrador – O comissário Kuzma Akimovics Gurov morreu repentinamente três meses após a Batalha de Stalingrado. A guerra mata de maneiras diferentes. Seu coração foi ferido fatalmente em Stalingrado, porque ultrapassou o limite das capacidades humanas (STALINGRAD, 1989).

O ferimento mortal de Gurov nos leva ao ferimento de Pavlov, enquadrado num meio primeiro plano, com as ruínas da sua casa ao fundo:

Narrador – O sargento Pavlov se recuperou de seu ferimento. Após a guerra, permaneceu em Stalingrado. E por um longo tempo ele mostrou as famosas ruínas de sua casa para turistas estrangeiros, A conhecida base de defesa de Stalingrado, a Casa Pavlov.

O general Alexander Ilich Rodimtsev frequentemente visita a cidade às margens do Volga e sempre visita seu ponto de observação, localizado no moinho a vapor, o último bastião da Batalha de Stalingrado (STALINGRAD, 1989).

Segue-se imagens contemporâneas da casa de Pavlov e do Mamaiev Kurgan, agora encimado pelo enorme memorial e escultura *A pátria chama*, ao som da grandiosidade da música do compositor russo Tchaikovsky, seu Concerto nº 1 Para Piano em Si Bemol Menor, Op.23. Várias cenas do filme seguem a cronologia das memórias de Tchuikov. Seus números (TCHUIKOV, 1966, p.66; 182), inflados, segundo Roberts, são citados no filme. Possivelmente foram usadas para formar o roteiro. Ozerov contou com várias fontes historiográficas e memorialistas.

Ozerov cumpre melhor os objetivos da Perestroika de Gorbachev do que os do socialismo real de Brejnev. O engajamento dos diretores na defesa e novas oportunidades da Perestroika não foi geral, no entanto. Se Ozerov as abraçou, dois diretores de filmes cômicos, mais reconhecidos internamente que Ozerov, e ao menos tão bem-sucedidos financeiramente com seus próprios blockbusters, trataram as reformas com ironia e cautela. Leonid Gaidai rodou *Chastnii detektiv, ili operatsiya "Kooperatsiya"* [Detetive particular, ou Operação Cooperativa], em 1990, e Eldar Ryazanov, o seu *Nebesa obetovannye* [Céus prometidos] em 1991.

Stalingrad teve uma vida mais larga que o próprio filme. Em 1993 Ozerov se dirigiu até a Síria para gravar algumas novas cenas. Reduziu o filme inicial para menos da metade da duração, eliminando boa parte da trama de Berlim e Moscou, e toda a Orquestra Vermelha, inseriu as novas filmagens e lançou o “novo” filme como *Angeli smerti* [Anjos da morte]. A história de amor do franco-atirador Ivan é enriquecida, seu oponente alemão, von Schroeder – que viria a matar um garoto soviético, é acrescido, e, a amante de Ivan morre para que Schroeder seja revelado... O famoso diretor Jean-Jacques Annaud (*Guerra do fogo, Sete anos no Tibet, O nome da rosa*) se inspirou largamente no tão criticado Ozerov para o seu *Círculo de fogo* [Enemy at the gates], de 2001. Leonid Khrushchev foi interpretado por Andrey Smolyakov que, juntamente com Fedor Bondarchuk, o Ivan, participaram do filme *Stalingrad*, de 2013, dirigido pelo próprio Bondarchuk.

Não se pode falar em alternância de temas vindos de cima ou de tendências impostas ou da moda, pois filmes de uma mesma época possuem ausência ou presença de mensagens políticas oficiais ou de grupos políticos secundários. *Soldaty Svobody*, que apesar de personalista e pró-culto às personalidades dos líderes da Europa do Leste, estava longe da divinização stalinista, estava muito mais próximo à história oficial do que *Padenie Berlina*. E foi produzido quase ao mesmo tempo que o crítico *Oni srajalis za rodinu*. O mais próximo de uma prelação comunista que *Neve ardente* faz é exibir a carteira do partido junto com as fotos de família do comissário tombado.

Diretores e roteiristas, conscientemente ou não, eram parte constituinte dos diversos grupos culturais e políticos que cindiam a URSS, apesar da superfície monolítica da propaganda oficial – que criava a ideia de poder pela união – e da propaganda daqueles que se opunham ao sistema interna ou externamente – como se fosse uma tirania totalitarista. Ao mesmo tempo, dificilmente todas as características políticas e ideológicas de um grupo aparecem no trabalho de um diretor. Petrov era nacionalista russo sem ser religioso. Bondarev era socialista-nacionalista, porém contrário à liberalização feminina. Bondarchuk era conservador nos costumes e liberal no campo da produção econômica de filmes. Ozerov e Chiaureli eram carreiristas que produziam segundo as melhores condições possíveis para si mesmos, mas não conseguiam se livrar inteiramente do gênero e dos parâmetros do passado quando o puderam. Ozerov era castrense e partidário “da ordem”, fosse civil ou militar.

Todos procuravam obter o maior grau possível de autonomia diante de um sistema sempre mutável: em alguns momentos profundamente repressor, em outros, incentivador da inovação, e em outros, buscando um meio termo consensual e uma barreira no volume de críticas. Lutas entre facções políticas criavam fissuras exploráveis pelos agentes do cinema.

As próprias facções possuíam suas diferenças políticas e culturais, permitindo a abordagem de temas suscetíveis: o nacionalismo russo, o multinacionalismo, o progressismo, o agrarismo, a religião ortodoxa, a ordem, a revolução, a tradição... Ocorria uma espécie de negociação de interesses, um processo no qual saísse melhor aquele que conseguisse atender o maior número de desejos do regime, do público e os seus próprios, podendo alegar liberdade artística diante de seus pares²⁷⁵, obtendo reconhecimento interno e externo, bons orçamentos que renderiam grandes bilheterias e estas forneceria parte da arrecadação ao próprio diretor, como previa o sistema de trabalho e pagamento dos cinemas ainda surgido nos anos 1930, sob a égide do stakhanovismo. Mesmo nos piores tempos alguma crítica, por mais sutil que fosse, poderia surgir por meio da ambiguidade. Alguns, como Ermler, procuraram suprimir a possibilidade de repressão pela ficcionalização. Outros, como Nekrasov e Stolper, na dosagem da crítica.

²⁷⁵ Groys afirma que a liberdade artística não era um fator relevante ou mesmo positivo para toda a vanguarda de esquerda. Esta via a importância de sua arte apenas em relação com o cumprimento dos objetivos do Estado revolucionário. Não haveria espaço para a contemplação, apenas para o utilitarismo; para a autonomia, pois percebiam-se como ferramentas do novo sistema. A liberdade artística e o ideal de arte pela arte seriam não apenas reacionários como também contrarrevolucionários (GROIS, 1992, p.24-26). No entanto, os diretores soviéticos dos anos 1920 não foram reconhecidos no Ocidente por suas credenciais políticas, mas sim pela revolução que provocaram na prática e teoria do cinema. O efeito Kuleshov e a montagem tornaram-se corriqueiros em filmes das mais variadas matizes políticas e ideológicas. A boa relação do artista com o poder constituído, ou a fusão de ambos, certamente pode ser do interesse de ambas as partes. O reconhecimento geral e duradouro nas artes, no entanto, não depende exclusivamente dessa simbiose. As considerações de Bourdieu são mais funcionais do que as de Groys.

4. CONCLUSÃO

As representações da Segunda Guerra Mundial, ou, segundo o recorte, mais precisamente da Grande Guerra Patriótica, estiveram longe da imutabilidade. E mesmo de uma mera remodelagem ao gosto da liderança do momento dentro das muralhas do Kremlin. Ferro é apropriado para a análise de filmes em quantidade e ao longo de décadas: a longa duração fílmica de *Youngblood*. O que é essencial para captar as variações nas representações da guerra no cinema ao longo de quatro décadas, e nas relações entre o cinema e a sociedade que tornaram possíveis tais variações.

O cinema soviético não era isolado, pelo contrário, recebia influência de correntes externas – e filmes como *Stalingrad* e *Vá e veja* [*Idi i smotri*] permitem perceber que tal influência era de mão dupla. Tampouco era propaganda de um regime totalitário. Apesar de apresentar flutuações sincrônicas às diretrizes do Kremlin, havia um espaço de negociação entre produtores e o regime, por sua vez também ocupado pelas demandas do público pagante, que financiava o sistema. O cinema bélico soviético do pós-guerra sobre a Segunda Guerra Mundial ou Grande Guerra Patriótica está cindido em grupos de interesses e de opinião tão variados quanto a própria sociedade soviética estava.

Nos anos 1930, o regime procurava impor narrativas que dosassem críticas e apoio, e que ao fim pendessem para o último. Ao fim da guerra, toda crítica, mesmo bem-humorada, foi suprimida. Pode-se apenas fazer conjecturas sobre a discordância dos diretores (como o controle da história pelos nazistas se assemelhando ao promovido por Stalin em *Vstrecha na Elbe* [Encontro no Elba] ou na condução da teoria militar soviética em *Padenie Berlina* [A queda de Berlim]) No período pós-Stalin, mais do que filmes com mensagens a favor do regime, preocupava-se com os que transmitiam impressões contrárias a este. Filmes profundamente pacifistas, protagonizados por “pequenos homens” contaminados pelo medo e sem maiores ideais do que o de permanecer vivos dificilmente se adequariam ao questionário promovido pelo OWI, o Escritório de Informação de Guerra, instituído nos EUA a 13 de junho de 1942, que inquiria: “Esse filme irá ajudar a ganhar a guerra?” (URWAND, 2014, p.252), agora no contexto da Guerra Fria. Tampouco forneciam elementos para galvanizar a população durante o novo e indireto conflito – como era o desejo de Jdanov e Stalin. A despolitização de boa parte dos filmes bélicos soviéticos era em boa parte uma consequência do mesmo fenômeno presente na sociedade soviética. Pode-se debater se esta se iniciou com o stalinismo (LEWIN, 2007) ou a repressão nos satélites do Leste Europeu (HOBSBAWM,

2001). Durante a Estagnação um fenômeno correlacionado surgiu. O da desideologização da sociedade e o arrefecimento da intensidade e da repercussão das campanhas do regime (POCH-DE-FELIU, 2008). A diversidade do tratamento de vários temas relacionava-se com o fraturamento do imenso país e de seu próprio meio político.

Figura 30



Acima, a guerra como espaço heróico e mesmo didático. Abaixo, a guerra do pequeno homem, que passa quase todo o tempo cuidando da manutenção de seu equipamento e que pode ser morto não salvando a pátria, mas por tirar o pino de segurança de uma granada por descuido. *Osvobojdenie: Ognennaya duga* [Libertação: O arco de fogo]. Yuri Ozerov, 1970; *Na Voyne kak na Voyne* [Na guerra como na guerra]. Viktor Tregubovich, 1968.

Ao invés da pesada máquina de propaganda totalitária, encontra-se um mutável ambiente regido por regras de convivência e interesses (estes, recíprocos ou não). A capacidade e o interesse do Estado soviético em articular e divulgar sua ideologia, posições e versão da história dilui-se com o tempo. Nos anos 1970, é possível apenas imaginar qual o impacto do desengajamento político das artes e cultura. Pode-se relacioná-lo com a indiferença e descrédito (ou mesmo desconhecimento) da população com o marxismo-leninismo (HOBSBAWM, 2001) ou com o próprio país e os espetaculares casos de deserção,

amotinação e traição das décadas de 1970-80 (POCH-de-FELIU, 2008). Se a Guerra Fria também era uma guerra cultural, lentamente, sob Brejnev, a URSS a perdia dentro de suas próprias fronteiras. O tema do pequeno funcionário, do “pequeno homem”, *malenkiy tchelovek*, produziu a grandeza da literatura russa do século XIX²⁷⁶. O tema de gente simples ou não-apadrinhada em conflito indireto com a opressão, desigualdade, caos e arbitrariedade do sistema czarista serviu como canal de denúncias permissível pela censura. E, novamente, sob o poder soviético e seus maiores feitos artísticos no período do Degelo e das Novas Ondas²⁷⁷. O que não significava uma crítica ou negação do sistema como um todo, mas sim de algumas de suas características. O tema do pequeno homem poderia até conciliar-se com o discurso oficial por técnicas narrativas semelhantes as utilizadas no cinema americano: num primeiro momento o filme expõe a rudeza das condições de combate, da inexistência dos heróis da propaganda e da realidade da vida no exército. Ao fim, o não-herói ou anti-herói (bem distante do protagonista ideal do realismo socialista sob Stalin) se redime, cumpre sua missão, muitas vezes com a própria vida, e recria a imagem do herói, agora profundamente humanizado. Por esse ângulo, filmes como *Byl mesiaty may* [Foi o mês de maio], 1970, de Marlen Khutsiev ou *Na Voyne kak na Voyne* [Na guerra como na guerra], 1968, de Viktor Tregubovich, se equiparam a *A ponte de Remagen* [The bridge at Remagen], 1969, de John Guillermin, ou *Corações de Ferro* [Fury], 2014, de David Ayer. Alguns elementos do tema do pequeno homem podem ser encontrados até em filmes elaborados sob o stalinismo, como *A história de um homem de verdade* [Povest o nastoyashchem tcheloveke], 1948, de Aleksandr Stolper. Mas, para o enfrentamento cultural prognosticado por Jdanov, o ideal de um herói sem sombra de mácula, dúvida ou fraqueza, como o protótipo do herói stalinista, era muito mais interessante ao regime. Apesar dessa predileção, diretores, roteiristas, atores e estúdios conseguiram atenuá-lo ou mesmo abandoná-lo nos anos seguintes.

²⁷⁶ Além de outros temas, como o do “sonhador”, *metchtatel*, comum na obra de Dostoievski (MARQUES, 2018, p.339) e presente também em alguns filmes bélicos soviéticos, como *Jenya, Jenechka i Katyusha* [Zhenya, Zhenya e Katyusha], 1967, de Vladimir Motyl.

²⁷⁷ É o caso, por exemplo, do escritor novecentista Vassíli Sleptsov. Segundo Fonseca (2018, p255): “O discurso esópico (*ezopóvskaia riétch*) era uma característica recorrente dos escritores da Época dos Romances Polêmicos, que visava a driblar a rígida censura, elaborando uma história principal de pano de fundo, mas que escondia o tom denunciatório da narrativa. Entre seus pares do início da década de 1860, a linguagem criptografada era compreendida, mas para os críticos das décadas vindouras, sua ironia soou como deboche [...]. No início da década de 1860, Sleptsov possuía cadeira cativa como colunista da revista O Contemporâneo, escrevendo na coluna Notas Petersburguesas (*Peterburgskie Zamiétki*), onde combatia, com o magistral auxílio da linguagem esópica, a burocracia governamental, a corrupção das instituições e a falta de perspectivas no campo e na cidade após a emancipação desordenada dos servos. Sua antipatia pelo governo e a defesa dos artistas e da população marginalizada renderam-lhe o qualificado epíteto de “advogado do povo”. Nessa primeira metade da década de 1860, podemos afirmar que Sleptsov gozava de enorme prestígio e popularidade entre a intelectualidade russa”. O uso da linguagem esópica pela literatura encontrou modelos parecidos com o uso da ambiguidade, metáfora e simbologia (CAPELATO, 2011, p.275) no cinema soviético.

A politização e ideologização dos filmes segundo linhas marxistas, que raramente atingia um climax como em *Padenie Berlina*, mesmo sob Stalin, cede cada vez mais. Nesse momento a ideologia nacionalista, o chauvismo russo ou grão-russo, o ethos militar, o messianismo de Moscou como uma Terceira Roma e de seu líder como um czar branco, são elementos importantes, ao lado das mensagens de superação do homem soviético e do sistema socialista, como em *Povest o nastoyashchem tcheloveke* [A história de um homem de verdade], e a pouco presente luta de classes, que, se sugerida pela contraposição de oficiais alemães de poses aristocráticas com os simples e nada afetados soviéticos, dificilmente torna-se o cerne do conflito entre personagens, como em *Vdali ot rodiny* [Longe da pátria] (já sob o governo Khrushchev), no qual o espião proletário soviético enfrenta o capitalista burgues que dá ordens aos nobiliarquicos comandantes alemães. O esforço coletivo ganha destaque com a desestalinização, bem como referências ao partido, e não a líderes. Nos últimos anos de Stalin, cada vez mais as tramas seguem um único protagonista, indivíduos segundo a ótica stakhanovista e menos os personagens envolvidos em esforços coletivos. A liderança coletiva revitalizada após a ditadura pessoal de Stalin, a linha ideológica que justifica o regime pela infalibilidade do partido e não do controle de poucos indivíduos, e a própria revigoração da sociedade sociética são explicações para o fenômeno. Surge também a representação da guerra segundo as cores realmente locais, com a expansão dos estúdios nas repúblicas, como o georgiano *O pai do soldado* [Jariskatsis mama/Otets soldata], de Revaz Chkheidze, imensamente mais regionalista do que qualquer coisa feita por Chiaureli. Com Brejnev, temas castrenses, nacionalistas russos, regionalistas ou nacionalistas republicanos (como o nacionalismo ucraniano), chauvinistas, militaristas, ou mesmo com preocupações secundárias religiosas, afloram e dominam a cena. O cinema bélico torna-se cada vez mais uma didática da guerra (quando realista socialista, tradicional) Mensagens e enredos sem qualquer ligação com a retórica oficial, ou mesmo avessos a ela, afloram e se disseminam cada vez mais. As tentativas de cooptação e engajamento dos cineastas falham, sendo necessário desenvolver métodos mais sofisticados e sutis de censura, além de suportar um cinema que cada vez menos fornece e propaga apoio cultural ao regime. Torna-se difícil encontrar filmes que realmente procuram seguir as diretrizes do PCUS, com mensagens políticas por eixo e sem críticas importantes, como *Soldaty Svobody*, que, sob os olhos de Kenez, Overy ou Groys pudessem ser chamados de propagandas. Movimento importante que prenuncia a fragmentação do país sob as reformas liberalizantes de Gorbachev.

Apesar da existência de ondas poderosas no cinema soviético, no pós-Stalin predominou a convivência - ou, talvez, antes conflito - de estéticas cinematográficas. A

guerra foi abordada por cineastas do Degelo (que talvez tenham formado o cânone clássico, com a exclusão dos demais), os arcaizantes (como Tarkovsky e Konchalovsky), pequenas produções realistas socialistas, e as grandes superproduções desta corrente – que, ao contrário dos filmes de Kalatozov e Chukhai, talvez não se consagrem, não só diante da memória filmica do público como também, certamente, entre a crítica especializada, como aponta Youngblood (2007).

Um diretor bem-sucedido com seu público poderia tornar-se milionário legalmente; um diretor alinhado ou solícito ao regime, poderia gozar de privilégios exclusivos oferecidos pelas boas relações com o mundo político – detentor de certos privilégios – e ainda obter prêmios de grande importância financeira; os diretores poderiam ainda procurar, dentro das possibilidades da censura, buscar o reconhecimento no mundo artístico soviético e exterior, exercer sua arte com independência, espírito crítico (como a intelligentsia russa do século XIX) e até mesmo como oposição política não-declarada ou não-organizada ao regime – dependendo financeiramente apenas do público soviético adepto do cinema intelectualizado, além de sofrer dificuldades com a distribuição, divulgação, liberação das agências, ou mesmo pressão ou eliminação físicas, dependendo do momento em que o regime se encontrava. Nada os impedia de unir essas duas ou mesmo as três possibilidades, ou passar de uma para outra, por idealismo ou conveniência. Tudo dependia de seu talento próprio para jogar com as regras tácitas dos sistemas produtivos e políticos do país, sabendo os limites e possibilidades de cada época.

Apesar da maior parte dos filmes de guerra avançar em linha com diretrizes oficiais, em alguns pontos, e alguns, como um todo, discordam destas. Por meio de um jogo de críticas dissimuladas, brandas, bem-humoradas, ou então severas, mas que também exibissem parte da propaganda oficial como um contra-peso e uma profissão de alinhamento crítico ao regime, um morde e assopra, a crítica era possível, e existia porque o cinema estava bem distante de um mero instrumento de transmissão da versão do governo para massas que não passavam de tábulas rasas, pura propaganda totalitária. O cinema bélico soviético sobre a Segunda Guerra Mundial era feito para as massas, para o regime e também era fonte de respeito – ou não, de acordo com o trabalho realizado e entregue – entre os demais cineastas e o próprio universo artístico. O regime buscava a realização de seus interesses e a divulgação de sua versão sobre a história não apenas através de uma política de pão e cacete, como afirma Miller (2010), mas também na contenção parcial da crítica, por uma série de instrumentos de repressão, censura e privilégios. Não se tratava apenas de ter a ideologia e o alinhamento político em seu todo ou sua negação completa. Havia uma infinidade de nuances respeitadas por ambos os agentes.

Regras tácitas, uma cultura de produção do filme que ditava os limites da autocensura e do que podia ser dito e como o podia ser. Além da pressão da vontade popular (ou de segmentos desta, como o grande e cativo público fornecido pela *intelligentsia*), uma vez que o sistema tornava a indústria cinematográfica soviética em boa medida refém dos recursos monetários angariados com a venda de ingressos, exatamente onde mais poderia ser sentida: não a falência do estúdio, mas na renda obtida por seus produtores, além do número de filmes e seus orçamentos – já que, apesar do plano exibir uma produção quantitativa crescente, esta dependia na prática dos fundos obtidos pelo Ministério do Cinema.

Apesar das dificuldades em uma teoria de grupos de interesse pluralistas que desconsidera classes, e do conceito de hegemonia gramsciano num cenário como o soviético (no qual não existem classes e sim extratos sociais e mesmo essas classificações às vezes não são suficientes para abarcar alguns fenômenos políticos), procurou-se demonstrar a complexidade da sociedade soviética como a razão para o mesmo fenômeno em seu cinema, tornando inapropriado o uso da noção de totalitarismo. Como Ferro, pretendeu-se obter uma nova percepção da sociedade soviética por meio do cinema. O cinema soviético pode ser visto como uma arena thompsoniana em que entram em conflito as expectativas do estado/partido, dos órgãos de censura e administração, dos diferentes produtores (estúdios estatais organizados como indústria, gerentes, cineastas, roteiristas, atores) e dos consumidores nos cinemas. Desses choques surgem regras não escritas (algumas escritas, como a declaração de 1934 do Primeiro Congresso dos Escritores Soviéticos que delineou o realismo socialista) que possibilitam o convívio das partes interessadas e garantem um espaço de negociação para os produtores. Também provocaram uma constante reescrita da história representada nas telas do cinema bélico, sob a ótica oficial mais profunda e menos volúvel; segundo necessidades momentâneas e contraditórias da diplomacia e das lutas contra a oposição de facções dentro do partido e do Estado; da emergência de visões de grupos que preferiram silenciar-se (por interesse, cooptação ou acomodação) ou que foram silenciados; de facções em busca do poder ou que participavam deste mas desejavam redesenhá-lo segundo suas concepções, interesses e necessidades; de diretores que desejavam resgatar o caráter crítico da *intelligentsia* russa do século XIX; de opositores contumazes, de ocasião e apoiadores que mantinham suas reticências sobre certos aspectos do regime; de grupos de interesse distribuídos pelas mais diferentes causas – da político-econômica até a religiosa com profundas raízes sociais; pela modificação da própria sociedade soviética com sua modernização acelerada.

REFERÊNCIAS

- ADAM, Wilhelm; LE TISSIER, Tony. **With Paulus at Stalingrad**. Barnsley: Pen and Sword, 2017.
- ALAJVERDIÁN, D. (org.). **Las Finanzas en la URSS**. Moscou: Editorial Progreso, 1970.
- ALEKSIÉVITCH, Svetlana. **A guerra não tem rosto de mulher**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- _____, _____. **As últimas testemunhas: crianças na Segunda Guerra Mundial**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- ALEXANDROV, Vitor. **Serviços secretos soviéticos contra Hitler**. Porto: Editorial Inova, 1968.
- ALMANAQUE ABRIL 88. São Paulo: Abril, 1988.
- ANDERSON, John. **Religion, State and Politics in the Soviet Union and successor States**. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- APPLEBAUM, Anne. **Cortina de Ferro: 1944-1956 - o esfacelamento do Leste Europeu**. São Paulo: Três Estrelas, 2017.
- ARENDDT, Hannah. **Origens do totalitarismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- BASINGER, Jeanine; ARNOLD, Jeremy. **The World War II combat film: anatomy of a genre**. Middletown: Wesleyan University Press, 2003.
- BARANY, Zoltan. **Democratic breakdown and the decline of the Russian military**. Princeton: Princeton University Press, 2009.
- BARROS, Clóvis de Barros. **A sociologia de Pierre Bourdieu e o campo da comunicação**. Tese de doutorado, Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 2003.
- BARROS, José D'Assunção. **Cinema e história: considerações sobre os usos historiográficos das fontes filmicas**. Comunicação & Sociedade, São Paulo, v.32, n.55, 2011. p. 175-202.
- BAZIN, André. **O que é Cinema?** São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- BECKER, Abraham Samuel. **Soviet National Income, 1958-1964: national accounts of the USSR in the Seven Year Plan period**. Berkeley: University of California Press, 1969.
- BEEVOR, Antony. **A Segunda Guerra Mundial**. Rio de Janeiro: Record, 2015.
- _____, _____. **Creta**. Rio de Janeiro: Record, 2008.
- _____, _____. Antony. **Stalingrado: o cerco fatal**. Rio de Janeiro: Record, 2015.
- BENAMI, ARI. **Entre a foice e o martelo: o problema dos judeus na URSS**. Rio de Janeiro: Bloch, 1968.

- BENNIGSEN, Alexandre; BROXUP, Marie. **The Islamic threat to the Soviet State**. Milton: Routledge, 2014.
- BERNARDINI, Aurora; FERREIRA, Jerusa (orgs.). **Mitopoéticas: da Rússia às Américas**. São Paulo: Editora Humanitas, 2006.
- BERTONHA, João Fábio. **Rússia: ascensão e queda de um império**. Curitiba: Juruá, 2009.
- BEUMERS, Birgit. **A companion to Russian Cinema**. Nova Jersey: Wiley Blackwell, 2016.
- _____, _____. **A history of Russian cinema**. Oxford: Berg Publishers, 2009.
- _____, _____. **Directory of world cinema: Russia**. Bristol: Intellect, 2011.
- BEUMERS, Birgit; BODROV, Sergei. **The cinema of Russia and the former Soviet Union**. Londres: Wallflower Press, 2007.
- BEZIMENSKI, L. **O militarismo alemão com/sem Hitler**. Rio de Janeiro: Saga, 1967.
- BILTEREYST, Daniel; VANDE WINKEL, Roel. **Silencing cinema: film censorship around the world**. Londres: Palgrave, 2013.
- BOOBBYER, Philip. **Conscience, Dissent and Reform in Soviet Russia**. Milton: Routledge, 2008.
- BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **A Arte do Cinema: uma introdução**. Campinas: Unicamp, 2013.
- BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- _____, _____. **As regras da arte**. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.
- _____, _____. **Coisas ditas**. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- _____, _____. Esboço de uma teoria da prática. In: ORTIZ, Renato (org.). **Pierre Bourdieu: Sociologia**. São Paulo: Ática, 1983a.
- _____, _____. **La noblesse d'État. Grandes écoles et esprit de corps**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1989.
- _____, _____. O Campo Científico. In: Ortiz, Renato (org.). In: ORTIZ, Renato (org.). **Pierre Bourdieu: Sociologia**. São Paulo: Ática, 1983b.
- _____, _____. **Os usos sociais da ciência**. São Paulo: UNESP, 2004.
- _____, _____. **Pierre Bourdieu entrevistado por Maria Andréa Loyola**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2002.
- _____, _____. **Questões de sociologia**. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983b.
- _____, _____. **Razões Práticas: sobre a teoria da ação**. Campinas: Papirus, 1996.
- BRANCO, Frederico. **Zhukov (1896-1974)**. Rio de Janeiro: Editora Três, 1974.
- BRAUDEL, Fernand. **A History of Civilizations**. Nova York: Penguin Books, 1994.

- BRESLAUER, George. **Gorbachev and Yeltsin as leaders**. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- BROWN, Archie. **Soviet Union**: a biographical dictionary. Nova York: Macmillan, 1991.
- _____, _____. **The Gorbachev Factor**. Oxford: Oxford University Press, 1997.
- _____, _____. **The rise and fall of Communism**. Nova York: HarperCollins, 2009.
- BRZEZINSKI, Zbigniew. **Ideologia e poder na política soviética**. Rio de Janeiro: GRD, 1963.
- _____, _____. **O Grande Fracasso**. Rio de Janeiro: Bibliex, 1990.
- BUCK-MORSS, Susan. **Dreamworld and catastrophe**: the passing of mass utopia in East and West. Cambridge: MIT Press, 2000.
- CAPELATO, Maria Helena. **História e cinema**: Dimensões Históricas do Audiovisual. São Paulo: Alameda Editorial, 2011.
- CARDOSO, Ciro Flamarion. O uso, em história, da noção de representações sociais desenvolvida na psicologia social. **Psicologia e Saber Social**, Rio de Janeiro, v.01, n.01, 2012, p. 40-52.
- CARDOSO, Ciro Flamarion; MALERBA, Jurandir (Orgs). **Representações**: contribuição a um debate transdisciplinar. Campinas: Papirus, 2000.
- CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo (orgs.). **Domínios da História**. Rio de Janeiro: Campus, 1997.
- _____, ____; _____, ____ (orgs.). **Novos Domínios da História**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012.
- CARONE, Edgard. **O PCB (1943-1964)**. São Paulo: DIFEL. 1982.
- CHAMBERS II, John Whiteclay; CULBERT, David. **World War II, Film, and History**. Nova York: University Oxford University Press, 1996.
- CHANEY JR., Otto Preston. **Zhukov**: marechal da União Soviética. Rio de Janeiro: Renes, 1976.
- CHAPMAN, James. **War and film**. Trowbridge: Reaktion Books, 2008.
- CHAPMAN, James; GLANCY, Mark; HARPER, Sue. **The new film history**: sources, methods, approaches. Nova York: Palgrave Macmillan, 2007.
- CHARTIER, Roger. **A ordem dos livros**. Brasília: EdUnb, 1999.
- CHERNYSHOVA, Natalya. **Soviet consumer culture in the Brezhnev Era**. Milton: Routledge, 2013.
- CHURCHILL, Winston (sir). **Memórias da Segunda Guerra Mundial**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

- CLARK, Katerina. **The Soviet novel: history as ritual**. Bloomington: Indiana University Press, 2000.
- CLARK, Katerina; DOBRENKO, Evgeni (orgs). **Soviet culture and power: a History in documents, 1917-1953**. New Haven: Yale, 2007.
- CLAUDIN, Fernando. **A oposição ao “socialismo real”**. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983.
- COMITÊ ESTATAL DE CINEMA DA URSS. **Soviet Cinema**. Moscou: Planeta Publishers Moscow, 1979.
- CONTE, Édouard; ESSNER, Cornelia. **A demanda da raça: uma antropologia do nazismo**. Lisboa: Instituto Piaget, 1998.
- COOK, Bernard. **Europe since 1945: an encyclopedia**. Milton: Routledge, 2014.
- CORNWELL, Neil. **Reference guide to Russian Literature**. Londres: Routledge, 2013.
- COUSINS, Mark. **História do Cinema**. São Paulo: Martins Fontes, 2013.
- CRAIG, William. **Enemy at the gates: the Battle for Stalingrad**. Nova York: Penguin, 1973.
- CROCIANI, P.; BATTISTELLI, P. **Italian Army Elite Units & Special Forces 1940–43**. Oxford: Osprey, 2011.
- CROUCH, Dave. **The Bolsheviks and Islam**. International Socialism: a quarterly journal of socialist theory. Nº 110. 14 Feb 2007.
- CRUMP, Thomas. **Brezhnev and the decline of the Soviet Union**. Milton: Routledge, 2013.
- CUNNINGHAM, Douglas; NELSON, John (orgs.). **A Companion to the War Film**. Chichester: John Wiley & Sons, 2016.
- DALLIN, Alexander. **Between totalitarianism and pluralism**. Nova York: Garland Pub., 1992.
- DARNTON, Robert. **Censores em ação: como os Estados influenciaram a literatura**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- _____, _____. **O beijo de Lamourette: mídia, cultura e revolução**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- DAVIES, Norman. **Europe: a history**. Oxford: Oxford University Press, 1996.
- _____, _____. **O Levante de 44: a batalha por Varsóvia**. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- DAVIES, R. W. **Censura e falsificações na História da URSS**. Rio de Janeiro: Edições 70, 1991.
- DAWSON, Andrew; HOLMES, Sean. **Working in the global film and television industries: creativity, systems, space, patronage**. Londres: Bloomsbury, 2012.
- DEUTSCHER, Isaac. **Ironias da História: ensaios sobre o comunismo contemporâneo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

- DIOMINE, Mikhail. **O blatnoi**: a máfia, o crime, a marginalidade, na URSS. Barcelos: Afrodite, 1978.
- DOBRENKO, Evgeniï; TIHANOV, Galin. **A history of Russian literary theory and criticism**: the Soviet Age and beyond. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2011.
- DOBRENKO, Evgeny. **Stalinist cinema and the production of history**: museum of the revolution. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2008.
- DOBROSZYCKI, Lucjan; GUROCK, Jeffrey. **The Holocaust in the Soviet Union**: studies and sources on the destruction of the jews in the Nazi-occupied territories of the USSR, 1941-1945. Armonk: M.E. Sharpe, 1993.
- DUHAMEL, Luc. **The KGB campaign against corruption in Moscow, 1982-1987**. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2010.
- DUNTON-DOWNER, Leslie; RIDING, Alan. **Ópera**: guia ilustrado Zahar. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.
- EBERWEIN, Robert (org.). **The War Film**. New Brunswick: Rutgers University Press, 2004.
- ENGLISH, Robert. **Russia and the idea of the West**: Gorbachev, intellectuals and the end of the Cold War. Nova York: Columbia University Press, 2000.
- EREMENKO, A. **Estalinegrado**: notas do Comandante em Chefe. Lisboa: Editora Arcádia, s/d.
- ERICKSON, John. **The road to Stalingrad**. Nova York: Harper & Row, 1975.
- _____, _____. **The Soviet High Command, 1918–41**: a military-political history. London: MacMillan, 1962.
- ERMOLAEV, Herman. **Censorship in Soviet literature, 1917-1991**. Lanham: Rowman & Littlefield, 1997.
- ESTADOS UNIDOS DA AMÉRICA; CIA. **The World Factbook 1984**. Washington: US Government Printing Office, 1984.
- ESTADOS UNIDOS DA AMÉRICA; CIA. **The World Factbook 1990**. Washington: US Government Printing Office, 1990.
- EVANS, Richard. **O Terceiro Reich em guerra**. São Paulo: Planeta, 2012.
- FAY, Laurel. **Shostakovich**: a life. Nova York: Oxford University Press, 2005.
- FERNANDES, Luís. **O enigma do socialismo real**. Rio de Janeiro: Mauad, 2000.
- _____, _____. **URSS**: Ascensão e queda. São Paulo: Anita Garibaldi, 1991.
- FERREIRA, Jorge. Novos Rumos: jornal do Partido Comunista Brasileiro. **Locus**: revista de história, Juiz de Fora, v.19, n.02, 2013, p. 205-224.
- FERRO, Marc. **Cinema e história**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

- ____, _____. **Dos soviets à burocracia**. Porto Alegre: CEECA, 1988.
- ____, _____. **El Cine, una visión de la historia**. Madrid: Akal, 2008.
- ____, _____. **História das colonizações**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- ____, _____. O filme: uma contra-análise da sociedade? In: NORA, Pierre (org.). **História: novos objetos**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975.
- FIGES, Orlando. **The whisperers: private life in Stalin's Russia**. Nova York: Henry Holt and Company, 2008.
- FITZPATRICK, Sheila. **Everyday Stalinism: ordinary life in extraordinary times - Soviet Russia in the 1930s**. Nova York: Oxford University Press, 1999.
- FINK, Carol; SCHAEFER, Bernd. **Ostpolitik: 1969–1974**, European and global responses. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- FONSECA, Odomiro. Impressões de Maksim Górkí sobre Vassili Sleptsov: um estudo sobre o Realismo Russo e a importância de dar voz às minorias. **Cadernos de Literatura em Tradução**, nº 20, p.250-268, 2018.
- FRIEDBERG, Maurice; ISHAM, Heyward. **Soviet society under Gorbachev: current trends and the prospects for change: current trends and the prospects for change**. Armonk: M.E. Sharpe, 1987.
- FUNDER, Anna. **Stasilândia: como funcionava a polícia secreta alemã**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- FÜRST, Juliane. **Stalin's last generation: Soviet post-war youth and the emergence of mature socialism**. Oxford: Oxford University Press, 2010.
- G1. **Shailene Woodley se diz inocente em tribunal após ser presa em protesto**. [online]. <http://g1.globo.com/pop-arte/cinema/noticia/2016/10/shailene-woodley-se-diz-inocente-em-tribunal-apos-ser-presa-em-protesto.html>. Acessado em 13/12/2017.
- GALICHENKO, Nicholas. **Glasnost: Soviet cinema responds**. Austin: University of Texas Press, 2013.
- GERSHENSON, Olga. **The phantom holocaust: Soviet cinema and Jewish catastrophe**. New Brunswick: Rutgers University Press, 2013.
- GILBERT, Martin. **A Segunda Guerra Mundial: os 2.174 dias que mudaram o mundo**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2014.
- GINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- ____, _____. **Medo, reverência, terror: quatro ensaios de iconografia política**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

- GLANTZ, David. **Companion to colossus reborn**. Lawrence: University Press of Kansas, 2005.
- GLINSKY, Dmitry; REDDAWAY, Peter. **The tragedy of Russia's reforms: market bolshevism against democracy**. Washington: US Institute of Peace Press, 2001.
- GOODMAN, Melvin. **Gorbachev's retreat**. Nova York: Praeger, 1991.
- GORENDER, Jacob. **O fim da URSS: origens e fracassos da perestroika**. São Paulo: Atual, 1992.
- GRECHKO, A. **Missão Libertadora das Forças Armadas Soviéticas na Segunda Guerra Mundial**. Rio de Janeiro: Livraria Ciência e Paz, 1985.
- GROSSMAN, Vasily. **Um escritor na guerra**. Lisboa: Edições 70, 2007.
- GROSSMAN, Vassili. **La paix soit avec vous: Notes de voyage en Arménie**. Lausanne: L'age d'homme, 2007.
- _____, _____. **Vida e destino**. Rio de Janeiro: Objetiva/Alfaguara, 2014.
- GROYS, Boris. **The total art of Stalinism: avant-garde, aesthetic dictatorship, and beyond**. Princeton: Princeton University Press, 1992.
- PITTA, Oscar (org.). **Guias práticos Nova Cultural: Vídeo**. São Paulo: Nova Cultura, 1995.
- GUYNN, Willian. **Writing history in film**. Nova York: Routledge, 2006.
- HALLIDAY, Fred. **Génesis de la Segunda Guerra Fría**. Cidade do México: F.C.E., 1989.
- HANSON, Philip. **The rise and fall of the Soviet economy: an economic history of the USSR from 1945**. Millon Park: Routledge, 2003.
- HARA, Kimie. **Japanese-Soviet/Russian relations since 1945: a difficult peace**. Londres: Routledge, 2003.
- HARRISON, Mark. **The economics of coercion and conflict**. Londres: World Scientific, 2014.
- HAUSER, Arnold. **História Social da Literatura e da Arte**. São Paulo: Mestre Jou, 1982.
- HOBSBAWM, Eric. **A Era dos Extremos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- _____, _____. (org.). **História do Marxismo, 7: O Marxismo na época da Terceira Internacional: a URSS da construção do socialismo**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.
- _____, _____. (org.). **História do Marxismo, 9: O Marxismo na época da Terceira Internacional: problemas da cultura e da ideologia**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- _____, _____. **Sobre História**. São Paulo: Cia. Das Letras, 2001b.
- HOPF, Ted. **Reconstructing the Cold War: the early years, 1945-1958**. Oxford: Oxford University Press, 2012.

- HORTON, Andrew; BRASHINSKY, Michael. **The Zero Hour**: Glasnost and Soviet cinema in transition. Princeton: Princeton University Press, 1992.
- HUTCHINGS, Stephen; VERNITSKAIA, Ana. **Russian and Soviet film adaptations of literature, 1900-2001**: screening the word. Londres: Routledge, 2004.
- IEREMEEV, Leonid. **A União Soviética na II Guerra Mundial**. Rio de Janeiro: Revan, 1985.
- JACOBSEN, Hans-Adolf. **1939–1945, Der Zweite Weltkrieg in chronik und dokumenten**. Darmstadt: Wehr und Wissen Verlagsgesellschaft, 1961.
- JELINEK, Yeshayahu. Bohemia-Moravia, Slovakia, and the Third Reich during the Second World War. **East European Quarterly**, v. 3, n. 3, p. 229-239, 1969.
- JOHNSTON, Timothy. **Being Soviet**: identity, rumour, and everyday life under Stalin, 1939–1953. Nova York: Oxford University Press, 2011.
- JONES, Derek. **Censorship**: a world Encyclopedia. Londres: Routledge, 2001.
- JOWETT, Philip; ANDREW, Stephen. **The Italian Army 1940-45** (1) Europe 1940-43. Oxford: Osprey, 2001.
- KAES, Anton. **Shell shock cinema**: Weimar culture and the wounds of war. Princeton: Princeton University Press, 2009.
- KAGARLITSKY, Boris. **Farewell Perestroika**: a Soviet chronicle. Nova York: Verso, 1990.
- KEEGAN, John. **Uma história da guerra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- KEEP, John; BRISBY, Liliana. **História Contemporânea na concepção soviética**. Rio de Janeiro: Record, 1965.
- KEMP, Walter. **Nationalism and Communism in Eastern Europe and the Soviet Union**: a basic contradiction. Basingstoke: MacMillan, 1999.
- KENEZ, Peter. **Cinema and Society**: from the Revolution to the death of Stalin. Londres: I. B. Tauris, 2001.
- _____, _____. **Cinema and Soviet Society, 1917-1953**. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
- KERSHAW, Ian. **O fim do Terceiro Reich**: A destruição da Alemanha de Hitler, 1944-1945. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- KHRUCHTCHEV, Nikita. **Memórias de Khruchtchev**: as fitas da glasnost. São Paulo: Siciliano, 1995.
- KHRUSHCHEV, Nikita. **Memórias**. São Cristovão: Artenova, 1971.
- KNIGHT, Amy. **Quem matou Kirov?** Rio de Janeiro: Record, 2001.

- KORNBLATT, Judith Deutsch. **Doubly Chosen: Jewish Identity, the Soviet Intelligentsia, and the Russian Orthodox Church.** Madison: University of Wisconsin Press, 2004.
- KORNIS, Mônica. **História e Cinema: um debate metodológico.** Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 5, nº 10, 1992, p.237-250.
- KOZLOV, Denis; GILBURD, Eleonory. **The Thaw: Soviet society and culture during the 1950s and 1960s.** Toronto: University of Toronto Press, 2013.
- KRACAUER, Siegfried. **De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. 1988.
- KREMENTSOV, Nikolai. **Stalinist Science.** Princeton: Princeton University Press, 1996.
- KRIVOSHEEV, G. F. **Soviet casualties and combat losses in the Twentieth Century.** Londres: Greenhill Books, 1997.
- KULKOV, E.; RJECHESKI, O.; TCHELICHEV, I. **A verdade e a mentira sobre a Segunda Guerra Mundial.** Lisboa: Editorial “Avante”, 1985.
- LABARRÈRE, André. **Atlas del cine.** Madrid: AKAL, 2009.
- LABIN, S. **A Rússia de Stalin.** Rio de Janeiro: Agir, 1947.
- LANE, Christel. **Christian Religion in the Soviet Union: a sociological study.** Albany: SUNY Press, 1978.
- LAVALLEY, Albert; SCHERR, Barry. **Eisenstein at 100: a reconsideration.** Nova Jersey: Rutgers University Press, 2001.
- LAWTON, Anna (org.). **The Red screen.** Londres: Routledge, 1992.
- _____, _____. **Kinoglasnost: Soviet cinema in our time.** Cambridge: Cambridge University Press, 1992b.
- LE GOFF, Jacques. **História e Memória.** Campinas: UNICAMP, 2003.
- LEBEDEV, N. **La URSS en la política mundial.** Moscou: Progreso, 1983.
- LEFFLER, Melvyn; PAINTER, David. **Origins of the Cold War: an international history.** Nova York: Routledge, 2005.
- LENHARO, Alcir. **Nazismo: o triunfo da vontade.** São Paulo: Ática, 1998.
- LEUSTEAN, Lucian. **Eastern Christianity and the Cold War, 1945-91.** Londres: Routledge, 2010.
- LÉVESQUE, Jacques. **The enigma of 1989: the USSR and the liberation of Eastern Europe.** Berkeley: University of California Press, 1997.
- LEWIN, Moshe. **O século soviético.** Rio de Janeiro: Record, 2007.
- LEYDA, Jay. **Kino: a history of the Russian and Soviet film.** Londres: George Allen and Unwin Ltd, 1960.

- LIEVEN, Dominic. **The Cambridge History of Russia - volume 2: Imperial Russia, 1689–1917**. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.
- LOWE, Keith. **Continente selvagem: o caos na Europa depois da Segunda Guerra Mundial**. Rio de Janeiro: Zahar, 2017.
- MAINGUENEAU, Dominique. **Novas tendências em análise do discurso**. Campinas: Pontes, 1989.
- MAISKI, I. **Quién ayudó a Hitler**. Moscou: Progreso, s/d.
- MANDEL, Ernest. **O significado da Segunda Guerra Mundial**. São Paulo: Ática, 1989.
- MARÇAL BRANDÃO, Gildo. **Esquerda positiva: as duas almas do Partido Comunista - 1920-1964**. São Paulo: Hucitec, 1997.
- MARQUES, Priscila Nascimento. O dândi vaidoso de Uma história desagradável, de Dostoiévski: aspectos poéticos e tradutórios. **Cadernos de Literatura em Tradução**, nº 20, p. 339-352, 2018.
- MAYLE, Paul. **Eureka Summit: agreement in principle and the Big Three at Tehran, 1943**. Newark: University of Delaware Press, 1987.
- MCGARRY, Fearghal; CARLSTEN, Jeannie. **Film, History and Memory**. London: Palgrave, 2015.
- MCSMITH, Andy. **Fear and the muse kept watch: the Russian masters from Akhmatova and Pasternak to Shostakovich and Eisenstein under Stalin**. Nova York: New Press, 2015.
- MEDVEDEV, Z.; MEDVEDEV, R. **Um Stalin desconhecido**. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- MEHNERT, Klaus. **O Homem Soviético**. São Paulo: Boa Leitura, 1966.
- MENEY, Patrick. **A kleptocracia: a corrupção na União Soviética**. Rio de Janeiro: Record, 1984.
- MILLER, Jamie. **Soviet cinema: politics and persuasion under Stalin**. Londres: I.B.Tauris, 2010.
- MILNER-GULLAND, Robin; DEJEVSKY, Nikolai. **Rússia e a antiga União Soviética**. Barcelona: Folio, 2007.
- MINER, Steven. **Stalin's Holy War: religion, nationalism, and alliance politics, 1941-1945**. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2003.
- MONTEFIORE, Simon Sebag. **Stalin: the court of the red tsar**. Nova York: Knopf, 2004.
- MOORE JR., Barrington. **As origens sociais da ditadura e da democracia: senhores e camponeses na construção do mundo moderno**. São Paulo: Martins Fontes, 1983.
- MORAES, Dênis. **O imaginário vigiado: a imprensa comunista e o realismo socialista no Brasil**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.

- MORETTIN, Eduardo Victorio. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. **História: Questões & Debates**, Curitiba, nº 38, p. 11-42, 2003.
- MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos (orgs.). **O cinema e as ditaduras militares: contextos, memórias e representações audiovisuais**. São Paulo: Intermeios/Fapesp; Porto Alegre: Famecos, 2018.
- MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos; KORNIS, Mônica Almeida (orgs.). **História e documentário**. Rio de Janeiro: FGV, 2012.
- MUEHLENBECK, Philip Emil; MUEHLENBECK, Philip. **Religion and the Cold War: a global perspective**. Nashville: Vanderbilt University Press, 2012.
- NAPOLITANO, Marcos. Fontes Audiovisuais: a História depois do papel. In: PINSKY, Carla (org.); et al. **Fontes Históricas**. São Paulo: Contexto, 2011.
- NEKRASOV, Victor. Ryadovoy lyutikov. In: ZELDIN, Yevsey. **Rassказы, pisma**. Moscou: Editora Pravda, 1990.
- NELSON, Anne. **A Orquestra Vermelha**. Rio de Janeiro: Record, 2016.
- NIEMI, Robert. **100 great war movies: the real history behind the films**. Santa Barbara: ABC-CLIO, 2018.
- NIKOLAEV, I; ISRAELIAN, V. **La Segunda Guerra Mundial**. México: Allende, 1970.
- NOVE, Alec. **A economia do socialismo possível: lançado o desafio: socialismo com mercado**. São Paulo: Ática, 1989.
- NOVE, Alec. **A economia soviética**. Rio de Janeiro: Zahar, 1963.
- NÓVOA, Jorge; BARROS, José D'Assunção. **Cinema-história: teoria e representações sociais no cinema**. Rio de Janeiro: Apicuri, 2012.
- Novos rumos, 10-16/4/1959.
- Novos rumos, 11-17/5/1962.
- Novos rumos, 15-21/12/1961.
- Novos rumos, 15-21/3/1963.
- Novos rumos, 15-21/7/1960.
- Novos rumos, 16-22/11/1962.
- Novos rumos, 16-22/9/1960.
- Novos rumos, 1-7/7/1960.
- Novos rumos, 17-23/11/1961.
- Novos rumos, 23-29/6/1961.
- Novos rumos, 24-30/6/1960.
- Novos rumos, 25-31/1/1963.

Novos rumos, 25-31/5/1962.

Novos rumos, 28/6/1958.

Novos Rumos, 28/9/1959.

Novos rumos, 3-9/6/1960.

Novos rumos, 8-14/3/1963.

Novos rumos, 8-14/5/1959.

OLIVEIRA, Dennison. O cinema como fonte para a história. In: **Fontes históricas: métodos e tipologias**, 2008, Curitiba. III Evento de Extensão em Pesquisa Histórica, 2008. p. 1-12.

____, _____. O cinema e a Segunda Guerra Mundial no século XXI. In: **VIII Encontro Nacional de História da Mídia**, 2011, Guarapuava. 8º Encontro Nacional de História da Mídia-Rede Alcar. Guarapuava: Ed. da UNICENTRO, 2011. v. 1.

OTAZU, Javier. Omar Sharif lamenta papel como Che Guevara em filme “manipulado”. **Folha de S. Paulo**, 05/12/2007. <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2007/12/351669-omar-sharif-lamenta-papel-como-che-guevara-em-filme-manipulado.shtml> Acessado em 25/05/2014.

OUKADEROVA, Lida. **The cinema of the Soviet Thaw: space, materiality, movement**. Bloomington: Indiana University Press, 2017.

OVERY, Richard. **Os ditadores**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

PAVKOVIĆ, Aleksandar; KELEN, Christopher. **Anthems and the making of Nation States**. Londres: I.B.Tauris, 2015.

PALOCZI-HORVATH, George. **Khrushchev**. Lisboa: Ulisseia, 1964.

PEOPLES.RU. **Alex Smirnov**. [online] http://www.peoples.ru/art/cinema/actor/alex_smirnov. Acessado em 13/12/2017.

PEOPLES.RU. **Alexey Dikiy**. [online] http://www.peoples.ru/art/cinema/actor/alexey_dikiy/. Acessado em 13/12/2017.

PEREIRA, Wagner Pinheiro. **O poder das imagens: cinema e política nos governos de Adolf Hitler e de Franklin D. Roosevelt**. São Paulo: Alameda, 2012.

PERRAULT, Gilles. **A Orquestra Vermelha**. São Paulo: Nova Época, s/d.

PINKUS, Benjamin. **The Jews of the Soviet Union: the history of a national minority**. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

POCH-DE-FELIU, Rafael. **A grande transição: Rússia, 1985-2008**. Rio de Janeiro: Bibliex, 2008.

POLIAKOV, L.; LETCHUK, A.; PROTOPOPOV, A. **História da Sociedade Soviética**. Moscou: Progresso, 1979.

- POLYUDOVA, Elena. **Soviet War Songs in the context of Russian Culture**. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2016.
- PONDROM, Lee. **The Soviet atomic project: how the Soviet Union obtained the atomic bomb**. Londres: World Scientific, 2012.
- PONOMARIOV, B (org.). **Historia del Partido Comunista de la Unión Soviética**. Moscou: Ediciones en Lenguas Extranjeras, 1962.
- POSPELOV, P. **La Gran Guerra Patria de la Unión Soviética**. Progreso: Moscou, 1975.
- POSPELOV, P. N. **Istorria Velikoi Otecestvennoi Voiny Soiuza**. Moscou: Voenizdat, 1960-65. 6v.
- POSPIELOVSKY, Dimitry. **Soviet antireligious campaigns and persecutions: a history of Soviet atheism in theory and practice and the believer**. Basingstoke: MacMillan Press, 1988.
- PRINA, Federica. **National minorities in Putin's Russia: diversity and assimilation**. Milton Park: Routledge, 2015
- PROKHOROV, Alexander; PROKHOROVA, Elena. **Film and television genres of the late Soviet Era**. Nova York: Bloomsbury Publishing, 2016.
- RAMET, Sabrina. (Org.). **Religion and nationalism in Soviet and East European politics**. Durham: Duke University Press, 1989.
- RAMET, Sabrina. **Religious Policy in the Soviet Union**. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
- RAPPAPORT, Helen. **Joseph Stalin: a biographical companion**. Santa Barbara: ABC-CLIO, 1999.
- RIÁBOV, Vassili. **O grande feio do povo soviético e do seu exército**. Moscou: Progresso, 1983.
- RIMASHEVSKAYA, Natalia. The social roles and status of women in the Soviet Union. In: LUTZ, Wolfgang; SCHERBOV, Sergei; VOLKOV, Andrei. **Demographic trends and patterns in the Soviet Union before 1991**. Nova York: Routledge, 2002.
- ROBERTS, Andrew. **A tempestade da guerra**. Rio de Janeiro: Record, 2012.
- ROBERTS, Graham. **Forward Soviet!: history and non-fiction film in the USSR**. Londres: I.B.Tauris, 1999.
- ROBIN, Régine. **Socialist Realism: an impossible aesthetic**. Stanford: Stanford University Press, 1992.
- ROJAS, Carlos Antonio Aguirre. **Os Annales e a Historiografia Francesa: tradições críticas de Marc Bloch a Michel Foucault**. Maringá: UEM, 2000.
- ROLAND, Paul. **A vida secreta dos nazistas**. São Paulo: Universo dos Livros Editora, 2018.

- ROLLBERG, Peter. **Historical dictionary of Russian and Soviet cinema**. Lanham: Scarecrow Press, 2009.
- ROLLEMBERG, Denise; QUADRAT, Samantha Viz (org.). **A construção social dos regimes autoritários: Europa**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- ROSENBAUM, Jonathan. **Essential Cinema: on the necessity of film canons**. Baltimore: JHU Press, 2004.
- ROSENSTONE, ROBERT. **A história nos filmes, os filmes na história**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2015.
- _____, _____. **Visions of the past: the challenge of film to our idea of history**. Cambridge: Harvard University Press, 1995.
- ROTHBERG, Abraham. **Os herdeiros de Stalin: dissidência e o regime soviético 1953-1970**. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1972.
- SAKWA, Richard. **Soviet politics: in perspective**. Nova York: Routledge, 2012.
- SAMSÓNOV, A. **Compendio de Historia de la URSS: desde la Gran Revolución Socialista de octubre hasta nuestros dias**. Moscou: Progreso, s/d.
- SAMSONOV, A. **La batalla de Stalingrado**. Moscou: Editorial Progreso, 1986.
- SCHVARZMAN, Sheila. Marc Ferro, cinema, história e cinejornais: Histoire parallèle e a emergência do discurso do outro. **ArtCultura**, Uberlândia, v.15, n.26, jan.-jun. 2013, p. 187-203.
- SCOTT, James C. **Los dominados y el arte de la resistência**. México: Ediciones Era, 1990.
- SEABRA, Jorge. **Cinema: tempo memória análise**. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2014.
- SEGRILLO, Angelo. **De Gorbachev a Putin: A Saga da Rússia do Socialismo ao Capitalismo**. Curitiba: Prismas 2015.
- _____, _____. **O declínio da URSS**. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- _____, _____. **Os Russos**. São Paulo: Contexto, 2012.
- SETTON, Maria da Graça Jacintho. A teoria do habitus em Pierre Bourdieu: uma leitura contemporânea. **Revista Brasileira de Educação**, n.º. 20, maio/jun/jul/ago, 2002, p. 60-70.
- SHEMENKO, S. **El Estado Mayor Central durante la Guerra**. Moscou: Editorial Progreso, 1985.
- SILVA, Francisco Carlos Teixeira da (org.). **Enciclopédia de guerras e revoluções: 1919-1945**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2015.
- SILVA, Francisco Carlos Teixeira da; CABRAL, Ricardo Pereira; MUNHOZ, Sidnei. **Impérios na história**. Rio de Janeiro: Campus/Elsevier, 2009.

- SILVA, Francisco Carlos Teixeira da; LEÃO, Karl Schurster Souza; LAPSKY, Igor. **O cinema vai à guerra**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2015.
- SIMHA, Rakesh Krishnan. Por que a URSS lançava comerciais para produtos inexistentes, in **Gazeta Russa**. [online] https://br.rbth.com/sociedade/2017/05/24/por-que-a-urss-lancava-comerciais-para-produtos-inexistentes_769331. Acessado em 13/12/2017.
- SÍSOVÁ-LIEHMOVÁ, Drahomíra; LIEHM, Mira; LIEHM, Antonín. **The most important art**: Eastern European film after 1945. Berkeley: University of California Press, 1977.
- SKILLING, H.G. Interest groups and communist politics revisited. In: WHITE, S., NELSON, D. (orgs). **Communist politics**. London: Palgrave, 1986.
- SMITH, Stephen. (org). **The Oxford handbook of the history of communism**. Oxford: Oxford Press, 2014.
- SNYDER, Timothy. **Bloodlands**: Europe between Hitler and Stalin. Nova York: Basic Books, 2012.
- SNYDER, Timothy; BRANDON, Ray. **Stalin and Europe**: imitation and domination, 1928-1953. Oxford: Oxford University Press, 2014.
- SONTHEIMER, Michael. **The art of Soviet propaganda**: iconic Red Army Reichstag photo faked. Der Spiegel, Berlim, 7 de maio de 2008. [online] <http://www.spiegel.de/international/europe/the-art-of-soviet-propaganda-iconic-red-army-reichstag-photo-faked-a-551972.html>. Acessado em janeiro de 2014.
- SORLIN, Pierre. **Introduzione a una sociologia del cinema**. Pisa: Edizioni ETS, 2015.
- STAIGER, Janet; HAKE, Sabine. **Convergence, media, history**. Milton Park: Routledge, 2009.
- STALIN, J. **La Gran Guerra Patria de la Unión Soviética**. Moscou: Ediciones en Lenguas Extranjeras, 1946.
- SOVEXPORTFILM. **Soviet film**. Moscou: Sovexportfilm, 1990.
- STRACHAN, Hew. **European armies and the conduct of war**. Londres: Routledge, 1988.
- TAIBO, Carlos. **La Unión Soviética de Gorbachov**. Madrid: Fundamentos, 1989.
- TASAR, Eren. **Soviet and Muslim**: the institutionalization of Islam in Central Asia. Oxford: Oxford University Press, 2017.
- TATU, Michel. **O Poder Político na URSS**. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1970.
- TAUBMAN, William. **Khrushchev**: the man and his Era. Nova York: W. W. Norton & Company, 2004.
- TAYLOR, Richard. **Film Propaganda**: Soviet Russia and Nazi Germany. Londres: I.B.Tauris, 1998.

- TAYLOR, Richard; CHRISTIE, Ian (orgs.). **Inside the Film Factory**: new approaches to Russian and Soviet cinema. Londres: Routledge, 1991.
- TCHUIKOV, Vasili. **A Batalha de Stalingrado**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.
- THOMAS, Nigel. **Hitler's Russian & Cossack Allies 1941–45**. Oxford: Osprey Publishing, 2015.
- THOMPSON, Edward P. **A miséria da Teoria**. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.
- TIME-LIFE BOOKS. **União Soviética**. Rio de Janeiro: Cidade Cultural, 1989. (Nações do Mundo).
- TODD, Emmanuel. **A queda final**: a decomposição do sistema soviético. Rio de Janeiro: Record, 1976.
- TOMOFF, Kiril. **Creative union**: the professional organization of Soviet composers: 1939–1953. Ithaca: Cornell University Press, 2018.
- TOPLIN, Robert. **History by Hollywood**: the use and abuse of the American past. Chicago: University of Illinois Press, 1996.
- TOPORNINE, Boris. **A nova Constituição da URSS**. Moscou: Progresso, 1981.
- TRAGER, Oliver. **Gorbachev's glasnost**. Nova York: Facts on File, Inc., 1989.
- ULAM, Adam. **Nuevas características del totalitarismo soviético**. México: Libreros Mexicanos, 1964.
- UOL. **Daryl Hannah, atriz de “Kill Bill”, é presa no Texas por protestar contra oleoduto**. [online]. <https://celebridades.uol.com.br/noticias/redacao/2012/10/05/daryl-hannah-atriz-de-kill-bill-e-presa-no-texas-por-protestar-contr-oleoduto.htm>. Acessado em 13/12/2017.
- UOL. **Atriz de “Kill Bill” é presa durante protesto contra oleoduto diante da Casa Branca**. [online]. <https://noticias.uol.com.br/internacional/ultimas-noticias/2011/08/30/atriz-de-kill-bill-e-presa-durante-protesto-diante-da-casa-branca.htm>. Acessado em 13/12/2017.
- URWAND, Bem. **A colaboração**: o pacto entre Hollywood e o nazismo. São Paulo: LeYa, 2014.
- VALIM, Alexandre Busko. **Imagens vigiadas**: uma História Social do Cinema no alvorecer da Guerra Fria – 1945-1954. Niterói, 2006. Tese de Doutorado. UFF. Área de Concentração: Cultura e Sociedade.
- _____, _____. **O triunfo da persuasão**: Brasil, Estados Unidos e o cinema da política de boa vizinhança durante a II Guerra Mundial. São Paulo: Alameda, 2017.
- VALLAUD, Pierre. **O cerco de Leningrado**. São Paulo: Contexto, 2017.
- VASSILEVSKY, A.M. **The matter of my whole life**. Moscou: Politizdat, 1978.
- VIRILIO, Paul. **Guerra e cinema**. São Paulo: Scritta, 1993.

- VOLKOGONOV, Dmitri. **Os sete chefes do Império Soviético**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.
- ____, _____. **Stalin: triunfo e tragédia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.
- VORONTSOV, Yuri; RACHUK, Igor. **The phenomenon of the Soviet Cinema**. Moscou: Progress, 1980.
- VOSLENSKY, Michael. **A nomenklatura**. Rio de Janeiro: Record, 1980.
- Voz operária, p.11, 1/11/1952
- Voz operária, p.13, 25/11/1950.
- Voz operária, p.2, 19/7/1952.
- Voz operária, p.5, 26/7/1952.
- Voz operária, p.6, 26/2/1949.
- Voz operária, p.9, 31/10/1953.
- WARD, John. **Hitler's Stuka Squadrons: the JU 87 at war 1936-1945**. St. Paul: MBI Publishing Company LLC, 2004
- WATSON, Derek. **Molotov**. Nova York: Palgrave Macmillan, 2005.
- WEBER, Max. **Economia e sociedade: fundamentos da sociologia compreensiva**. Volume 2. São Paulo: Editora UnB, 1999.
- WERTH, Alexander. **A Rússia na Guerra**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.
- WHITE, Hayden. Historiography and historiophoty. **The American historical review**, Chicago, v. 93, nº 5, dec. 1988, p.1193-1199.
- WINT, Guy; PRITCHARD, John; CALVOCORESSI, Peter. **The Penguin History of the Second World War**. Londres: Penguin, 1999.
- WINTERS, Jeffrey. **Oligarchy**. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.
- XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. São Paulo: Paz e Terra, 2005.
- YEKELCHYK, Serhy. **Stalin's Citizens: everyday politics in the wake of Total War**. Oxford: Oxford University Press, 2014.
- YOUNGBLOOD, Denise. **Russian war films: on the Cinema Front, 1914-2005**. Kansas: University Press of Kansas, 2007.
- ____, _____. The Fate of Soviet popular cinema during the Stalin Revolution. **Russian Review**, s/l, n. 50, v.2, p.148-62, 1991.
- ZEMTSOV, Ilya. **A vida privada da elite soviética**. Rio de Janeiro: Record, 1985.
- ZHILIN, P. **La Gran Guerra Patria de la Unión Soviética**. Moscou: Progreso, 1985.
- ZHUKOV, G. K. **Memorias y meditaciones**. Santiago: Zig-Zag, 1970.

ZIEMKE, Earl; BAUER, Magna. **Moscow to Stalingrad**: decision in the East. Washington: Government Printing Office, 1987.

ŽIŽEK, Slavoj. **Alguém disse totalitarismo?** Cinco intervenções no (mau)uso de uma noção. São Paulo: Boitempo Editorial, 2015.

____, _____. **Ditadura do proletariado em Gotham City: Artigo de Slavoj Žižek sobre o novo Batman.** São Paulo: Boitempo, 8 de agosto de 2012. [online] <https://blogdaboitempo.com.br/2012/08/08/ditadura-do-proletariado-em-gotham-city-artigo-de-slavoj-zizek-sobre-batman-o-cavaleiro-das-trevas-ressurge.html>. Acessado em janeiro de 2014.

____, _____. **La verdadera izquierda de Hollywood.** EnMedio, 6 de novembro de 2008. [online] <http://www.enmedio.info/la-verdadera-izquierda-de-hollywood.html>. Acessado em janeiro de 2014.

FONTES

“TSIKLON” nachnotsya nochyu [“Ciclone” começará à noite]. Direção: Ada Neretniece. Riga: Rijskaia kinostudiya, 1966. 1 DVD (74 min), P&B.

A ascensão [Voskhojdeniie]. Direção: Larisa Shepitko. Moscou: Mosfilm/Trete Tvorcheskoe Obedinenie, 1977. 1 DVD (111 min), P&B.

A balada do soldado [Ballada o soldati]. Direção: Grigori Chukhrai. Moscou: Mosfilm, 1959. 1 DVD (88 minutos), P&B.

A história de um homem de verdade [Povest o nastoyashchem tcheloveke]. Direção: Aleksandr Stolper. Moscou: Mosfilm, 1948. 1 DVD (88 min), P&B.

A infância de Ivan [Ivanovo Detstvo]. Direção: Andrei Tarkovsky. Moscou: Mosfilm/Trete Tvorcheskoe Obedinenie, 1962. 1 DVD (95 min), P&B.

A jovem guarda [Molodaya gvardiya]. Direção: Sergey Gerasimov. Moscou: Gorki Film, 1948. 2 DVDs (189 min), P&B.

A paz seja contigo [Mir vkhodyashchemu]. Direção: Aleksandr Alov; Vladimir Naumov. Moscou: Mosfilm, 1961. 1 DVD (90 minutos), P&B.

A zori zdes tikhie [As auroras nascem tranquilas]. Direção: Stanislav Rostotsky. Moscou: Gorky Film, 1972. 2 DVDs (188 min), color.

ANGELY smerti [Anjos da morte]. Direção: Yuri Ozerov. Moscou/Damasco: Mosfilm/Ganemfilm, 1993. 1 DVD (94 min), color.

ANNYCHKA. Direção: Boris Ivchenko. Kiev: Dovjenko Kinostudiya, 1968. 1 DVD (83 min), P&B.

ATY-BATY, shli soldaty [Aty-baty, os soldados estavam andando...]. Direção: Leonid Bikov. Kiev: Dovjenko Kinostudiya, 1977. 1 DVD (87 min), color.

BAHRYANYE bereha [Costa carmesim]. Direção: Yaroslav Lupii. Odessa: Odesskaya kinostudiya, 1979. 1 DVD (80 min), color.

BALTIYSKOE nebo [Céus bálticos]. Direção: Vladimir Vengerov. Leningrado: Lenfilm, 1961. 2 DVDs (142 min), P&B.

BATALONY prosyat ognya [Batalhões pedem fogo]. Direção: Vladimir Chebotarev; Alexander Bogolyubov. Moscou: Mosfilm, 1985. 4 DVDs (280 min), color.

BESPOKOYNOYE khozyaystvo [Economia inquieta]. Direção: Mikhail Jarov. Moscou: Mosfilm, 1946. 1 DVD (84 min), P&B.

BESSMERTNII garnizon [A guarnição imortal]. Direção: Zakhar Agranenko, Eduard Tisse. Moscou: Mosfilm, 1956. 1 DVD (90 min), P&B.

BEREG [Costa]. Direção: Alexander Alov, Vladimir Naumov. Moscou/Berlim: Mosfilm/Chetvyortoe Tvorcheskoe Obединenie/Allianz Filmproduktion/Westdeutscher Rundfunk (WDR), 1983. 2 DVDs (141 min), color.

BEZ prava na proval [Sem o direito de falhar]. Direção: Yevgeniya Jigulenko. Moscou: Gorki Film, 1984. 1 DVD (77 min), color.

BITVA za Berlin [Batalha por Berlim]. Direção: Yuli Raizman. Moscou: Tsentralnaya Studiya Dokumentalnikh Filmov (TsSDF), 1945. 1 DVD, (70 min), P&B.

BITVA za Moskvu [Batalha de Moscou]. Direção: Yuri Ozerov. Moscou: Mosfilm, 1985. 4 DVDs (358 min), color.

BLOKADA [Bloqueio]. Direção: Mikhail Ershov. Leningrado: Lenfilm, 1973-77. 4 DVDs (337 min), color.

BOMBARDEIROS infernais. [Torpedonostsy]. Direção: Semyon Aranovich. Leningrado: Lenfilm/ Pervoye tvorcheskoye obyedineniye, 1983. 1 DVD (96 min), color.

BOY posle pobedy [Luta após a vitória]. Direção: Villen Azarov. Moscou: Mosfilm, 1972. 2 DVDs (166 min), P&B.

BRYIZGI shampanskogo [Spray de champanhe]. Direção: Stanislav Govorukhin. Moscou: Mosfilm, 1988. 1 DVD (94 min), color.

BYL mesiats may [Foi o mês de maio]. Direção: Marlen Khutsiev. Moscou: Tvorcheskoye obyedineniye Ekran, 1970. 2 DVDs (115 min), P&B.

CÉU limpo [Chistoe nebo]. Direção: Grigori Chukhrai. Moscou: Mosfilm, 1961. 1 DVD (110 min), color.

CHASY ostanovilis v polnoch [O relógio parou à meia-noite]. Direção: Nikolay Figurovsky. Minsk: Belarusfilm, 1958. 1 DVD (103 min), P&B.

CHEREZ Gobi i Khingan [Através do Gobi e Khingan]. Direção: Vasili Ordynsky; Badrahin Sumhu. Moscou/Ulam Bator/Berlim: Mosfilm/Mongolkino/Deutsche Film (DEFA), 1981. 2 DVDs (167 min), color.

CHEREZ kladbishche [Através do cemitério]. Direção: Viktor Turov. Minsk: Belarusfilm, 1964. 1 DVD (82 min), P&B.

DACHNAYA poyezdka serjanta Tsybuli [A viagem de turismo do sargento Tsybuli]. Direção: Nikolai Litus; Vitaly Shunko. Kiev: Dovjenko Kinostudiya, 1979. 1 DVD (75 min), color.

DERZOST [Insolência]. Direção: Georgiy Yungvald-Khilkevich. Odessa: Odesskaya kinostudiya, 1972. 1 DVD (100 min), P&B.

DETI partizana [Os filhos do partisan]. Direção: Leo Golub; Nikolay Figurovsky. Minsk: Belarusfilm, 1954. 1 DVD (77 min), P&B.

DETSKIY sad [Jardim de infância]. Direção: Evgeniy Evtushenko. Moscou: Mosfilm, 1985. 1 DVD (146 min), color.

DEYSTVUY po obstanovke! [Agir de acordo com a situação!]. Direção: Ivan Gorobets. Odessa: Odesskaya kinostudiya, 1984. 1 DVD (69 min), color.

DIKIY med [Mel silvestre]. Direção: Vladimir Chebotarev. Moscou: Mosfilm, 1966. 1 DVD (92 min), P&B.

DOBROVOLTSY [Voluntários]. Direção: Yuri Yegorov. Moscou: Gorki Film, 1958. 1 DVD (97 min), color.

DOROGA na Ryubetsal [Estrada para Rubetsal]. Direção: Adolf Bergunker. Leningrado: Lenfilm, 1971. 1 DVD (86 min), P&B.

DUMA o Kovpake [A Duma em Kovpak]. Direção: Tymofey Levchuk. Kiev: Dovjenko Kinostudiya, 1973-76. 3 DVDs (328 min), color.

DVA Fyodora [Os dois Fyodores]. Direção: Marlen Khutsiev. Odessa: Odesskaya kinostudiya, 1959. 1 DVD (88 min), P&B.

DVADTSAT dney bez Voyny [Vinte dias sem guerra]. Direção: Aleksey German. Leningrado: Lenfilm, 1976. 1 DVD (101 min), P&B.

EKIPAJ mashiny boyevoy [A tripulação da máquina de batalha]. Direção: Vitaliy Vasilevsky. Odessa: Odesskaya kinostudiya, 1983. 1 DVD (65 min), color.

EKSPERIMENT doktora Absta [A experiência do Dr. Abst]. Direção: Anton Timonishin. Kiev: Dovjenko Kinostudiya, 1968. 1 DVD (89 min), P&B.

FRONT bez flangov [Frente sem flancos]. Direção: Igor Gostev. Moscou: Mosfilm, 1975. 2 DVDs (170 min), color.

FRONT v tylu vruga [Frente atrás das linhas inimigas]. Direção: Igor Gostev. Moscou/Praga: Mosfilm/Filmové studio Barrandov, 1981. 2 DVDs (161 min), color.

FRONT za líniei fronta [Frente atrás da linha da frente]. Direção: Igor Gostev. Moscou: Mosfilm, 1977. 2 DVDs (164 min), color.

GEROI Shipki [Os heróis de Shipka]. Direção: Sergei Vasilyev. Leningrado/Sofia: Lenfilm/Boyana Film, 1954. 1 DVD (137 min), color.

IJORSKII batalyon [Batalhão Ijora]. Direção: Gennady Kazansky. Leningrado: Lenfilm, 1972. 1 DVD (94 min), P&B.

IMYA [O nome]. Direção: Boris Rytsarev. Moscou: Gorki Film, 1988. 1 DVD (78 min), color.

ITALIANI brava gente/Oni shli na Vostok [Eles foram para o leste]. Direção: Giuseppe De Santis; Dmitry Vasilyev. Moscou/Roma: Mosfilm/Galatea, 1964. 2 DVDs (153 min), P&B.

JAJDA [Sede]. Direção: Evgeniy Tashkov. Odessa: Odesskaya kinostudiya, 1959. 1 DVD (80 min), P&B.

JAVORONOK [Cotovia]. Direção: Mikhail Dudin; Sergey Orlov. Leningrado: Lenfilm, 1965. 1 DVD (91 min), P&B.

JDITE svyaznogo [Aguarde um contato]. Direção: Otar Koberidze. Kiev: Dovjenko Kinostudiya, 1980. 1 DVD (82 min), color, P&B.

JDU i nadeyus [Esperando e esperança]. Direção: Suren Shahbazyan. Kiev: Dovjenko Kinostudiya, 1980. 1 DVD (129 min), color.

JENSKIIE radosti i pechali [Alegrias, tristezas e mulheres]. Direção: Yuri Cherny. Odessa: Odesskaya kinostudiya, 1982. 1 DVD (84 min), color.

JENYA, Jenechka i Katyusha [Jenya, Jenya e Katyusha]. Direção: Vladimir Motyl. Leningrado: Lenfilm, 1967. 1 DVD (85 min), color.

JIVIE i myortvye [Os vivos e os mortos]. Direção: Aleksandr Stolper. Moscou: Mosfilm, 1964. 2 DVDs (201 min), P&B.

KHRONIKA pikiruyushchego bombardirovshchika [Crônica do bombardeiro de mergulho]. Direção: Naum Birman. Leningrado: Lenfim, 1967. 1 DVD (74 min), P&B.

KLYATVA [O juramento]. Direção: Mikheil Chiaureli. Tbilisi: Gruzuya-Film/Tbilisi-Film, 1946. 1 dVd (108 min), P&B.

KODOVOYE nazvaniye “Yujnii grom” [Código “Trovão Sul”]. Direção: Nikolai Gibu. Kishinev: Moldova-Film, 1980. 1 DVD (126 min), color.

KONTRUDAR [Contra-ataque]. Direção: Vladimir Shevchenko. Kiev: Dovjenko Kinostudiya, 1985. 1 DVD (83 min), color.

KORPUS generala Shubnikova [A unidade do general Shubnikov]. Direção: Damir Vyatich-Berejnikh. Moscou: Mosfilm, 1980. 1 DVD (89 min), P&B.

KREPKIY oreshk [Forte maluca]. Direção: Teodor Vulfovich. Moscou: Mosfilm/Tvorcheskoye obyedineniye Ekran, 1967. 1 DVD (78 min), color.

KREPOST na kolesakh [Fortaleza sobre rodas]. Direção: Oleg Lenzius. Kiev: Dovjenko Kinostudiya, 1960. 1 DVD (82 min), P&B.

KRYLYA [Asas]. Direção: Larisa Shepitko. Moscou: Mosfilm, 1966. 1 DVD (85 min). P&B.

KTO vernetsya – dolyubit [Quem retornar – compartilhe]. Direção: Leonid Osyka. Kiev: Dovjenko Kinostudiya, 1968. 1 DVD (67 min), P&B.

LENINGRADSKAYA simfoniya [Sinfonia de Leningrado]. Direção: Zakhar Agranenko. Moscou: Mosfilm, 1957. 1 DVD (92 min), P&B.

MAMA, ya jyv [Mãe, eu estou vivo]. Direção: Igor Dobrolyubov. Minsk: Belarusfilm, 1985. 1 DVD (67 min), color.

NA dalnih beregah [Nas costas distantes]. Direção: Taufiq Taghizade. Baku: Azerbaijanfilm, 1958. 1 DVD (93 min), P&B.

NA iskhode nochi [No final da noite]. Direção: Rodion Nahapetov. Moscou/Berlim: Mosfilm/DEFA, 1988. 1 DVD (125 min), color.

- NA puti v Berlin [No caminho de Berlim]. Direção: Mikhail Yershov. Leningrado: Lenfilm, 1969. 1 DVD (92 min), P&B.
- NA semi vetrakh [Nos sete ventos]. Direção: Stanislav Rostotskiy. Moscou: Mosfilm/ Pervoe Tvorcheskoe Obединenie, 1962. 1 DVD (106 min), P&B.
- NA Voyne kak na Voyne [Na guerra como na guerra]. Direção: Viktor Tregubovich. Leningrado: Lenfim, 1968. 1 DVD (85 min), P&B.
- NA vsyu ostavshuyusya jizn [Pelo resto da minha vida]. Direção: Pyotr Fomenko. Leningrado: Leningradskoye televideniye, 1975. 4 DVDs (267 min), P&B.
- NEBESNII tikhokhod [Lesma celestial]. Direção: Semyon Timoshenko. Leningrado: Lenfilm, 1945. 1 DVD (78 min), P&B.
- NET neizvestnyh soldat [Não há soldados desconhecidos]. Direção: Sulamita Tsybulnik. Kiev: Dovjenko Kinostudiya, 1965. 1 DVD (88 min), P&B.
- NEVE ardente [Goryachiy sneg]. Direção: Gavriil Egiazarov. Moscou: Mosfilm, 1974. 1 DVD (99 min), color.
- NIKTO ne khotel umirat/Niekas nenorejo mirti [Ninguém queria morrer]. Direção: Vytautas Žalakevičius. Vilnus: Litovskaya kinostudiya, 1966. 1 DVD (100 min), P&B.
- NORMANDIE-NIEMEN [Normandia-Niemen]. Direção: Jean Dréville, Damir Vyatic-Berejnikh. Moscou/Paris: Mosfilm/Franco London Films/Les Films Alkam, 1959. 1 DVD (120 min), P&B.
- O destino de um homem [Sudba tcheloveka]. Direção: Sergey Bondarchuk. Moscou: Mosfilm, 1959. 1 DVD (103 minutos), P&B.
- O espelho [Zerkalo]. Direção: Andrei Tarkovsky. Moscou: Mosfilm, 1978. 1 DVD (108 min), color.
- O pai do soldado [Jariskatsis mama/Otets soldata]. Direção: Revaz Chkheidze. Tbilisi: Grusia-Film/Qartuli Pilmi, 1964. 1 DVD (83 min), P&B.
- O tekh, kogo pomnyu i lyublyu [Sobre aquelas que eu lembro e amo]. Direção: Anatoly Vehotko; Natalia Troshchenko. Leningrado: Lenfim, 1973. 1 DVD (80 min), color.
- OBYKNOVENNII fashizm [Fascismo ordinário]. Direção: Mikhail Romm. Moscou: Mosfilm/Trete Tvorcheskoe Obединenie, 1965. 2 DVDs (138 min), P&B.
- ONI srajalis za rodinu [Eles lutaram por seu país]. Direção: Sergey Bondarchuk. Moscou: Mosfilm, 1974. 2 DVDs (137 min), color.
- OPERATSIYA Vunderland [Operação Wunderland]. Direção: Otar Koberidze. Tbilissi: Qartuli Pilmi, 1989. 1 DVD (80 min), color.
- OSVOBOJENIE [Liberção]; Direção: Yuri Ozerov. Moscou: Mosfilm, 1970-71. 5 DVDs (477 min), color, P&B.
- OTRYAD osobogo naznacheniya [Destacamento especial]. Direção: Vadim Lysenko. Odessa: Odesskaya kinostudiya, 1979. 1 DVD (76 min), color.

OTRYAD spetsialnogo naznacheniya [Forças especiais]. Direção: Georgy Kuznetsov. Sverdlovsk: Sverdlovsk Film Studio, 1987. 5 DVDs (344 min), color.

PADENIE Berlina [A queda de Berlim]. Direção: Mikheil Chiaureli. Moscou: Mosfilm, 1950. 2 DVDs (151 min), color.

PARTIZANSKAYA iskra [Fáisca partisan]. Direção: Alexei Maslyukov; Mechislava Mayevskaya. Kiev: Dovjenko Kinostudiya, 1957. 1 DVD (98 min), color.

PERED rassvetom [Antes do amanhecer]. Direção: Yaropolk Lapshin. Sverdlovsk: Sverdlovskaya Kinostudiya, 1989. 1 DVD (85 min), color.

PESN o Manshuk [Canção sobre Manshuk]. Direção: Mazhit Begalin. Alma-Ata: Kazakhfilm, 1969. 1 DVD (74 min), P&B.

PLAMYA [Chama]. Direção: Vitaly Chetverikov. Minsk: Belarusfilm, 1974. 2 DVDs (149 min), color.

PODPOLNII obkom deystvuyet [O Comitê Regional clandestino atua]. Direção: Anatoly Bukovsky. Kiev: Dovjenko Kinostudiya, 1979. 4 DVDs (280 min), P&B.

PODVIG razvedchika [Agente secreto]. Direção: Boris Barnet. Kiev: Dovjenko Kinostudiya/Kievskaya Kinostudiya, 1947. 1 DVD (88 min), P&B.

PODVYH sevastopolya [A façanha de Sevastopol]. Direção: Dmitry Rymarev. Moscou: Kinostudiya MO SSSR, 1971-74. 2 DVDs (79 min), P&B, color.

POVEST o chekiste [Um conto de um Chekista]. Direção: Boris Durov; Stepan Puchinyan. Odessa: Odesskaya kinostudiya, 1969. 2 DVDs (90 min), P&B.

POVEST plamennykh let [O conto dos anos de fogo]. Direção: Yuliya Solntseva. Moscou: Mosfilm, 1960. 1 DVD (91 min), color.

PRERVANNAYA pesnya/Shetskviteli simgera [Canção interrompida]. Direção: Nikoloz Sanishvili. Tbilissi/Bratislava: Qartuli Pilmi/Studio Hraných Filmov Bratislava, 1960. 1 DVD (100 min), color.

PRIKAZ pereyti granitsu [A ordem para cruzar a fronteira]. Direção: Yuri Ivanchuk. Moscou: Gorki Film, 1982. 1 DVD (100 min), color.

PRIKAZ: ogon ne otkryvat [A ordem é não atirar]. Direção: Valeri Isakov; Yuri Ivanchuk. Moscou: Gorki Film, 1981. 1 DVD (93 min), color.

PRISTUPIT k likvidatsii [Iniciar a liquidação]. Direção: Boris Grigoryev. Moscou: Gorki Film, 1983. 2 DVDs (128 min), color.

PROVERENO – min net [Verificado – livre de minas]. Direção: Yuriy Lysenko; Zdravko Velimirovic. Moscou/Belgrado: Dovjenko Kinostudiya/Lovcen Film, 1965. 1 DVD (88 min), P&B.

PROVERKA na Dorogakh [Julgamento na estrada]. Direção: Aleksey German. Leningrado: Lenfilm, 1971-85. 1 DVD (96 min), P&B.

PYAT dney otdykha [Cinco dias de descanso]. Direção: Eduard Gavrilov. Moscou: Mosfilm, 1969. 1 DVD (88 min), color P&B.

PYATERO s neba [Cinco vindos do céu. Direção: Vladimir Shredel. Leningrado: Lenfilm, 1969. 1 DVD (87 min), P&B.

QUANDO voam as cegonhas [Letyat juravli]. Direção: Mikhail Kalatozov. Moscou: Mosfilm, 1957. 1 DVD (97 minutos), P&B.

RADI neskolkikh strochek [Por algumas linhas]. Direção: Alexander Rogojkin. Leningrado: Lenfilm, 1985. 1 DVD (77 min), color.

RAKETY ne dolzny vzletet [Os mísseis não devem decolar]. Direção: Anton Timonishin. Dovjenko Kinostudiya, 1964. 1 DVD (85 min), P&B.

RISK [Risco]. Direção: Vasily Paskaru. Kishinev: Moldova-Film, 1971. 1 DVD (86 min), P&B.

SEKRETNAYA missiya [Missão secreta]. Direção: Mikhail Romm. Moscou: Mosfilm, 1950. 1 DVD (98 min), P&B.

SHCHIT i mech [Escudo e espada]. Direção: Vladimir Basov. Moscou: Mosfilm, 1968. 4 DVDs (325 min), P&B.

SHEL chetvertii god voyny [Foi o quarto ano da guerra]. Direção: Georgi Nikolayenko. Moscou: Gorki Film, 1985. 1 DVD (85 min), color.

SIBIRIADA. Direção: Andrei Konchalovsky. Moscou: Mosfilm, 1979. 4 DVDs (275 min), P&B, color.

SMELIIE lyudi [Pessoas ousadas]. Direção: Konstantin Yudin. Moscou: Mosfilm, 1950. 1 DVD (95 min), P&B.

SNAYPERY [Snipers]. Direção: Bolotbek Shamshiyev. Alma-Ata: Kazakhfilm, 1986. 1 DVD (100 min), P&B.

SOLDAT Ivan Brovkin [Soldado Ivan Brovkin]. Direção: Ivan Lukinsky. Moscou: Gorki Film, 1955. 1 DVD (93 min), color.

SOLDATY [Soldados]. Direção: Aleksandr Ivanov. Leningrado: Lenfilm, 1956. 1 DVD (106 min), P&B.

SOLDATY Svobody [Soldados da Liberdade]. Direção: Yuri Ozerov. Moscou/Budapest/Sofia/Berlim/Varsóvia/Praga/Bratislava: Mosfilm/Mafilm/Studiya za igralni filmi Boyana/Deutsche Film (DEFA)/PRF “Zespol Filmowy”/Filmstudio Bucuresti/Filmové studio Barrandov/Slovenská filmová tvorba Koliba, 1977. 4 DVDs (420 min), color.

STALINGRAD [Stalingrado]. Direção: Yuri Ozerov. Moscou/Hollywood/Praga/Berlim: Mosfilm/Warner Bros./Barrandov/DEFA, 1989. 2 DVDs (196 min), color.

STALINGRADSKAYA bitva [A Batalha de Stalingrado]. Direção: Vladimir Petrov. Moscou: Mosfilm, 1949. 2 DVDs (192 min), P&B.

SUDBA [Destino]. Direção: Evgeny Matveev. Moscou: Mosfilm/Chetvortoye tvorcheskoye obiedineniye, 1977. 2 DVDs (170 min), color.

SYN polka [O filho do regimento]. Direção: Georgy Kuznetsov. Sverdlovsk: Sverdlovsk Film Studio, 1981. 1 DVD (128 min), color.

SYN polka [O filho do regimento]. Direção: Vasily Pronin. Moscou: Soyuzdetfilm, 1946. 1 DVD (75 min), P&B.

TANK Klim Voroshilov-2 [Tanque KV-2]. Direção: Igor Sheshukov. Moscou: Gorki Film, 1990. 1 DVD (99 min), color.

TEGERAN-43 [Teerã-1943]. Direção: Alexander Alov, Vladimir Naumov. Moscou/Berlim/Paris: Mosfilm/Chetvyortoe Tvorcheskoe Obiedinenie/Méditerranée Cinéma/Pro Dis Film AG, 1981. 2 DVDs (145 min), color.

TREITII udar [O terceiro golpe]. Direção: Igor Savchenko. Kiev: Kievskaya Kinostudiya, 1948. 2 DVDs (106 min), P&B.

TRETIY taym [O terceiro tempo]. Direção: Yevgeny Karelov. Moscou: Mosfilm, 1962. 1 DVD (88 min), P&B.

TRETYA raketa [O terceiro sinalizador]. Direção: Richard Viktorov. Minsk: Belarusfilm, 1963. 1 DVD (76 min), P&B.

TREVOJNII mesiats veresen [Mês preocupante ou mês ansioso das larvas]. Direção: Leonid Osyka. Kiev: Dovjenko Kinostudiya, 1976. 1 DVD (95 min), color.

TROE sutok posle bessmertiya [Três dias depois da imortalidade]. Direção: Vladimir Dovgan. Kiev: Dovjenko Kinostudiya, 1963. 1 DVD (85 min), P&B.

TROYNOY pryjok “Pantery” [Salto triplo “Pantera”]. Direção: Leila Aranysheva. Alma-Ata: Kazakhfilm, 1986. 1 DVD (81 min), color.

TRYASINA [Lama]. Direção: Grigori Chukhrai. Moscou: Mosfilm, 1978. 2 DVDs (132 min), color.

U opasnoy tcherti [Fronteira perigosa]. Direção: Viktor Georgiyev. Moscou: Mosfilm, 1983. 1 DVD (94 min), color.

V boy idut odni stariki [Apenas os velhos estão indo para a batalha]. Direção: Leonid Bikov. Kiev: Dovjenko Kinostudiya, 1973. 1 DVD (92 min), P&B.

V nebe “Nochnye vedmy” [O céu das “Bruxas da Noite”]. Direção: Yevgeniya Jigulenko. Moscou: Gorki Film, 1981. 1 DVD (80 min), color.

VÁ e veja [Idi i smotri]. Direção: Elem Klimov. Moscou: Mosfilm, 1985. 1 DVD (142 min), color.

VARIANT omega [Versão Omega]. Direção: Antonis-Janis Voyazos. Moscou: Tvorcheskoye obiedineniye Ekran, 1975. 5 DVDs (356 min), P&B.

VDALI ot rodiny [Longe da pátria]. Direção: Aleksei Shvachko. Kiev: Dovjenko Kinostudiya, 1960. 1 DVD (87 min), color.

VELIKIY perelom [A grande virada]. Direção: Fridrikh Ermler. Leningrado: Lenfilm, 1945. 1 DVD (108 min), P&B.

VIKHRI vrazdebnie [Turbilhão hostil]. Direção: Mikhail Kalatozov. Moscou: Mosfilm, 1953. 1 DVD (103 min), color.

VOSKRESNII den v adu [Um domingo no inferno]. Direção: Vitautas Jalakiavichus. Vilnus: Lietuvos kino studija, 1987. 1 DVD (97 min), color.

VOYNA (Na zapadnom napravlenii) [Guerra (para o oeste)]. Direção: Tymofey Levchuk; Grigory Kokhan. Kiev: Dovjenko Kinostudiya, 1990. 6 DVDs (440 min), color.

VOZMEZDIE [Retribuição]. Direção: Aleksandr Stolper; I. Manssurowa. Moscou: Mosfilm, 1967. 2 DVDs (126 min), P&B.

VOZVRATA net [Sem retorno]. Aleksei Saltykov. Moscou: Mosfilm, 1974. 1 DVD (99 min), color.

VSTRECHA na Elbe [Encontro no Elba]. Direção: Grigori Aleksandrov. Moscou: Mosfilm, 1949. 1 DVD (104 min), P&B.

VZYAT jivim [Tome-o vivo]. Direção: Vadim Lysenko. Odessa: Odesskaya kinostudiya, 1982. 3 DVDs (202 min), color.

YEDINSTVENNAYA doroga [A única estrada]. Direção: Vladimir Pavlovich. Moscou/Titograd: Mosfilm/Filmski Studio Titograd, 1974. 1 DVD (91 min), P&B.

YESLI vrag ne sdayotsya [Se o inimigo não se render]. Direção: Tymofey Levchuk. Kiev: Dovjenko Kinostudiya, 1982. 1 DVD (80 min), color.

ZA vlast Sovetov [Pelo poder dos soviéticos]. Direção: Boris Buneev. Moscou: Gorki Film, 1956. 1 DVD (93 min), P&B.

ZVEZDA [Estrela]. Direção: Aleksandr Ivanov. Leningrado: Lenfilm, 1949. 1 DVD (88 min), P&B.

ANEXOS

Tabela 4 – Valores de artigos de consumo privado

| Os preços no mercado negro na urss | | |
|---|------------------|--|
| ARTIGOS | PREÇO OFICIAL | PREÇO NO “NEGRO” + |
| Jeans americanos | Não vendido | De 100 a 300 rublos |
| Disco compacto | 1,45 rublo | Entre 50 e 200 rublos para um conjunto ocidental |
| Romance publicado na URSS | 3 rublos | Entre 50 e 100 rublos dependendo da raridade |
| Cigarros | 0,5 rublo o maço | 3 rublos (ocidentais) |
| Isqueiro descartável | Não vendido | Até 30 rublos |
| Calculadora de bolso | 140 rublos | De 200 a 400 rublos |
| Videocassete | 1.200 rublos | De 10 a 15.000 rublos |
| Automóvel Lada | 8.600 rublos | 12.000 rublos ou mais |
| 1 franco francês | 0,14 rublo | 0,70 rublo |
| 1 dólar | 0,80 rublo | De 3 a 3,5 rublos |

| | | |
|--------------------------|---|----------------------------|
| Batatas | 0,10 rublo por quilo | 1 rublo quando há escassez |
| Sacolas plásticas | 0,04 rublo | De 1 a 3 rublos |
| Camiseta ocidental | Não vendido | 50 rublos |
| 1 entrada para o Bolshoi | 3 rublos | Até 50 rublos |
| Máquina Polaroid | Não é vendida na URSS. Na França, aproximadamente 300 francos | 300 rublos |

Fonte: MENEY, 1984, p.108-109.

Tabela 5 – Médias salariais

| Os salários na urss | |
|--|----------------------------|
| Salário médio* | 170 rublos (180r. em 1985) |
| Salário mínimo | 80 rublos (85 em 1985) |
| Vendedor | 80 a 130r. |
| Funcionário | 156r. |
| Funcionário de colcós | 80r.** |
| Operário especializado | 185,5r. |
| Operário qualificado | 205r. |
| Professor com 10 anos de serviço | 200r. |
| Professor universitário (em fim de carreira) | 400r. |
| Médico | 120 a 250r. |
| Engenheiro com 10 anos de serviço | 200r. |
| Arquiteto principiante | 104r. |
| Arquiteto em fim de carreira | 260r. |
| Operário, funcionário na Sibéria | 320r. |
| Mineiro na Sibéria | 450r. |
| Marechal do Exército | 2.000r. |

* Os impostos representam em média 8,7 por cento do salário.

** Aos quais somam-se as recompensas correspondentes a cada estação do ano.

Fonte: MENEY, 1984, p.74-75.

Tabela 6 – corrupção na URSS

| AS TAXAS DA CORRUPÇÃO NA URSS | |
|--------------------------------------|--|
| Valor | Serviço prestado |
| 1 garrafa de vodca | - facilita a obtenção de um documento administrativo - pequeno serviço de bombeiro hidráulico, pequeno conserto - gasolina sifonada de carro oficial, etc. |
| Vidro de perfume | - lugar em avião ou trem “lotados” - expediente administrativo |
| 1 isqueiro descartável | - evita uma multa - permite entrar numa boate - dá acesso a um artigo <i>defisitny</i> barato |
| Cinco rublos | - atestado médico (por um dia) - entrada no restaurante - corrida de táxi clandestino, etc. |
| Dez rublos | - evita multa em caso de infração grave - permite introduzir artigos proibidos no hospital - interessa um funcionário em um problema de urgência |
| 25 rublos | - guia (ilícita) de internação em casa de saúde - convence o técnico (conserto) a vir em casa - honorário ilícito pela visita domiciliar de um bom médico |
| 80 a 100 rublos | - anestesia para aborto - derrogação administrativa |
| 500 rublos | - licença de motorista de táxi (em algumas |

| | |
|---------------|--|
| | cidades) - prioridade na concessão de apartamento |
| 1.000 rublos | - emprego de carregador numa estação ou de porteiro num bom restaurante - diploma em algumas universidades - prioridade para compra de carro, etc. |
| 80.000 rublos | - cargo de diretor de fábrica ou de sovkhos em algumas repúblicas |

Fonte: MENEY, p.206-207.

Tabela 7 – Legislação penal soviética

| Crimes e castigos | | |
|-----------------------------------|---|---------|
| Delitos | Penas incorridas | Artigos |
| Roubo contra o Estado | Até 3 anos de prisão Reincidente: 6 anos De grandes dimensões: 15 anos/pena de morte | 86 a 96 |
| Corrupção | Beneficiário: 3 a 10 anos de prisão Reincidente ou cargo de responsabilidade: 8 a 15 anos de prisão/pena de morte Prestador de serviço? 4 a 10 anos de prisão | 173/174 |
| Roubo contra particular | Até 2 anos de prisão Reincidente: 4 a 10 anos de prisão | 144 |
| Assassinato | Entre 3 e 15 anos de prisão Pena de morte | 102 |
| Estupro | 3 a 10 anos de prisão Coletivo: 8 a 15 anos Pena de morte | 117 |
| Prostituição | Não previsto no código civil | Não tem |
| Proxenetismo | Até 5 anos de prisão | 226 |
| Homossexualismo | Até 5 anos de prisão Com violência ou com menor de idade: 8 anos | 121 |
| Especulação | Pequena: multa/um ano de prisão Grande: 2 a 7 anos de campo, confisco dos bens | 154 |
| Parasitismo | Até um ano de prisão ou campo | 209 |
| Indústria privada | Até 5 anos de prisão ou de campo/confisco dos bens Cúmplice: 3 anos de prisão ou de campo | 153 |
| Banditismo | 3 a 15 anos de prisão Pena de morte | 77 |
| Contrabando | 3 a 10 anos de prisão | 78 |
| Desordem/resistência à autoridade | 2 a 15 anos de prisão | 79 |
| Propaganda antissoviética | 6 meses a 7 anos de prisão ou de campo Reincidente: 3 a 10 anos de prisão ou de campo | 70 |
| Vandalismo | 15 dias de prisão. Multa de 30 a 50 rublos Reincidente: 1 a 5 anos de | 206 |

| | | |
|--|--|--|
| | campo Portando armas: até 7 anos de prisão | |
|--|--|--|

Fonte: MENEY, 1984, p.218-219.

Tabela 8 - Punições para os utilizadores do mercado negro na Era Brejnev

| Punições para os utilizadores do mercado negro na Era Brejnev | |
|--|--------------------|
| Compra de produtos de estrangeiros (<i>fartsa</i>) | Multa de 30 rublos |
| Reincidência | Multa de 50 rublos |

Fonte: CHERNYSHOVA, 2013, p.54.

Tabela 9 - Aumento da procura por bens de consumo

| Aumento da procura por bens de consumo | |
|---|------------------------------------|
| 1964 | 203,9 rublos por membro da família |
| 1970 | 283 rublos por membro da família |
| 1975 | 360 rublos por membro da família |

Fonte: CHERNYSHOVA, 2013, p.28.

Tabela 10 - Taxas de aumento anual das despesas de consumo por habitante na URSS

| Taxas de aumento anual das despesas de consumo por habitante na URSS | | | | |
|---|-----------|-----------|-----------|------|
| | 1966-1970 | 1971-1975 | 1976-1980 | 1981 |
| Consumo global | 5,1% | 2,9 | 2,2 | 1,8 |
| Mercadorias | 5,4 | 2,8 | 2,1 | 1,8 |
| Dentre as quais: | | | | |
| Viveres | 4,3 | 1,6 | 1,0 | 1,4 |
| Não-duráveis | 7,1 | 3,0 | 3,1 | 2,1 |
| Serviços | 4,3 | 3,0 | 2,5 | 1,9 |
| Dentre os quais: | | | | |
| Pessoais | 5,8 | 4,6 | 3,4 | 2,1 |
| Educação | 2,9 | 1,5 | 1,6 | 1,3 |
| Saúde | 3,2 | 1,4 | 1,4 | -0,2 |

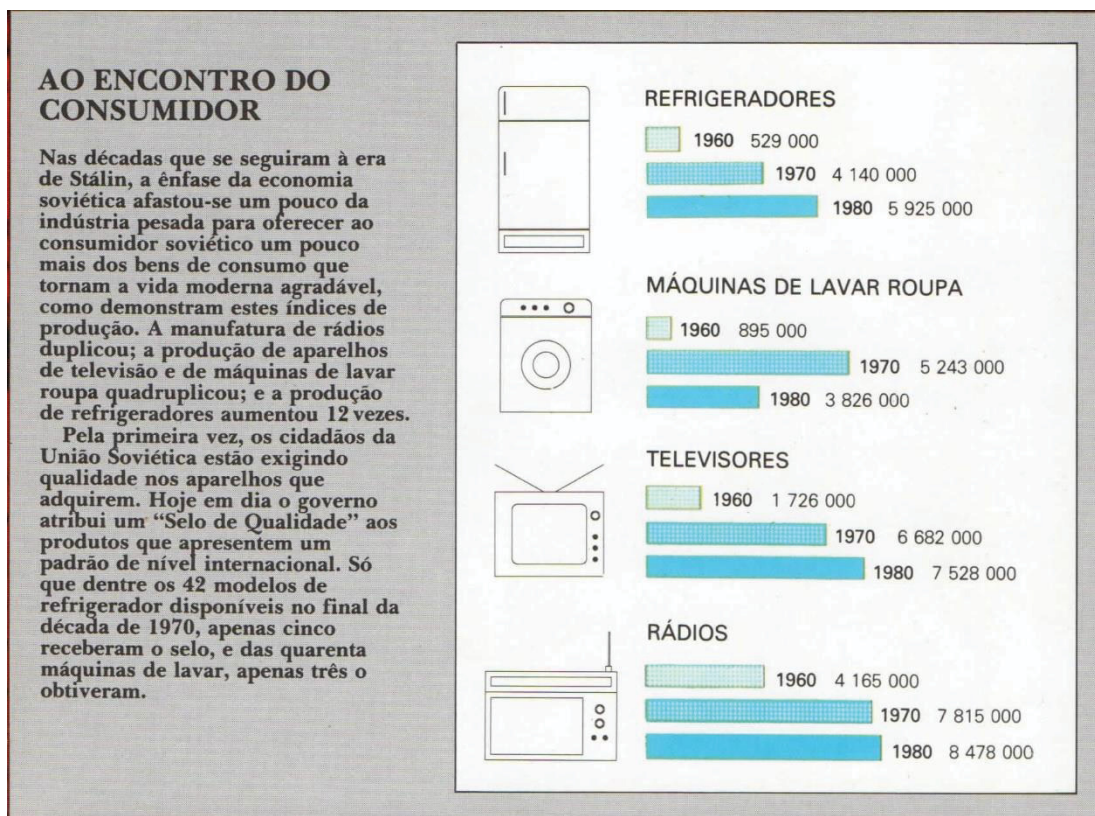
Fonte: MANDEL, 1989, p.22.

Tabela 11 - Equipamento residencial em unidades por cem famílias

| Equipamento residencial em unidades por cem famílias | | | |
|---|------|------|------|
| | 1965 | 1975 | 1984 |
| Aparelhos de rádio | 59 | 79 | 96 |
| Televisores | 24 | 74 | 96 |
| Refrigeradores | 11 | 61 | 91 |
| Máquinas de lavar roupa | 21 | 65 | 70 |
| Aspiradores | 7 | 18 | 37 |

Fonte: MANDEL, 1989, p.22.

Tabela 12 – Produção de eletrodomésticos



Fonte: TIME-LIFE BOOKS, 1989, p.14.

Tabela 13 - Número de adeptos de alguma religião na URSS em 1990

| Número de adeptos de alguma religião na URSS em 1990 | |
|---|--|
| ORTODOXOS | |
| Ortodoxos russos | 50 milhões |
| Ortodoxos ucranianos | Desconhecido |
| Ortodoxos bielorrussos | Desconhecido |
| Ortodoxos georgianos | 5 milhões |
| Apostólicos armênios | 4 milhões |
| “Velhos crentes” [dissenção ortodoxa russa] | 3 milhões |
| Verdadeiros ortodoxos | Desconhecido |
| Innozenti | 2,000 |
| MUÇULMANOS | 90% sunitas, 10% xiitas - 44-50 milhões ¹ |
| CATÓLICOS | |
| Católicos gregos na Ucrânia | 3-5 milhões |
| Católicos romanos na Lituânia | 2 milhões |
| Católicos gregos na Bielorrússia | 1,8 milhão |
| Católicos romanos na Letônia | 500,000 |
| Católicos romanos espalhados pela URSS | 500,000 |
| JUDEUS | 1,5 milhão ² |
| PROTESTANTES | |
| Batistas | 247,000 |
| Luteranos | 230,000 |
| Pentecostais | 100,000 |
| Reformados húngaros (Transcarpátia) | 80,000 |
| Adventistas do Sétimo Dia | 35,000 |
| Menonitas e Menonitas independentes | 25,300 |
| Igreja Reformada da Lituânia | 10,000 |
| Metodistas | 2,200 |
| Testemunhas de Jeová | 10-20,000 ³ |
| Molokanos | 10,000 ³ |

| | |
|-----------------|----------------------|
| Novos apóstolos | Desconhecido |
| BUDISTAS | 590,000 ² |
| HARE KRISHNA | 100,000 |
| BAHAI | 4,000 ⁵ |

1 – dados de 1983

2 – dados de 1988

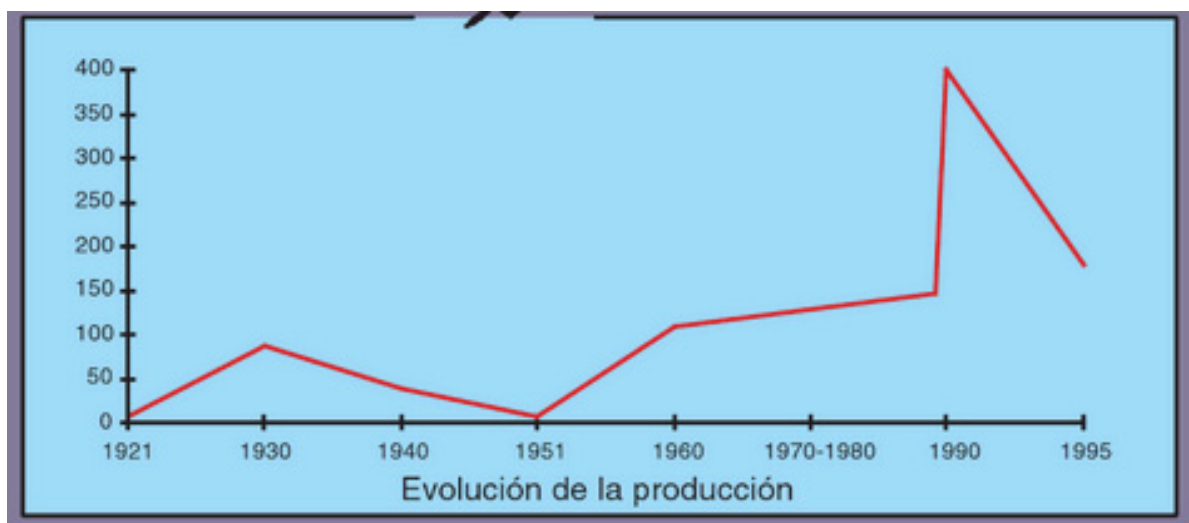
3 – dados de 1980

4 – dados de 1984

5 – dados de 1982

Fonte: RAMET, 2005, p.355-356.

Tabela 14 - Evolução da produção de filmes na URSS e Rússia



Fonte: Labarrère, 2009, p.338.